

EL ARTE DE LA RECEPCIÓN. BERTOLT BRECHT CONTRA LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Enrique Herreras
Universidad de Valencia

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre el tema de la recepción, haciendo hincapié en la importancia del receptor en el proceso comunicativo. Para ello nos centraremos en la vertiente artística, acudiendo a dos perspectivas, aparentemente contrapuestas, la aristotélica y la brechtiana, pero muy complementarias, como trataremos de demostrar. Una discusión que nos servirá de base para poder hablar de identificación y distanciamiento, de recepción emocional y de recepción racional, aparte de otras consideraciones que nos conducen al espectador ideal y lo que ello lleva consigo, el grado de "capital cultural" de una sociedad.

1. PENSAR LA RECEPCIÓN

La reflexión sobre la recepción de las obras de arte es tan antigua como la misma reflexión estética, aunque, muchas veces, ésta se haya quedado en segundo plano. Y es momento de situarlo en el primero, dada la importancia que ha adquirido la manifestación artística en las sociedades modernas. Por ello, debemos reivindicar la importancia del receptor en el proceso comunicativo artístico, de ahí la pertinencia, como hace P. U. Hohendahl, de definir una "teoría de la recepción" como el "intento de investigar las condiciones tanto internas como externas de los juicios de valor estéticos"¹, lo que nos sitúa de lleno en la cuestión del gusto, que suele estar condicionado por muy diversas instituciones y medios, además de la formación y la experiencia.

En esa dirección, las teorías de la recepción tienen interés porque nos ayudan a considerar qué y cómo percibimos y qué y cómo valoramos; pero tam-

¹ Peter Uwe HOHENDAHL, "Sobre el estado de la investigación de la recepción", en José Antonio MAYORAL (ed.), *Estética y recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 33.

bién podemos ir más allá, como señala M. Vieites, y preguntar por qué determinados productos se proponen a la recepción y otros no², lo que nos sitúa en el mercado, por un lado, y en el de las políticas culturales públicas, por el otro, en un espacio que tiene que ver con las implicaciones que subyacen y fundamentan determinadas lecciones y decisiones políticas. Madurando sobre este asunto nos introducimos, pues, en una dimensión socioeducativa, es decir, en la que queremos estar.

Y ello desde un planteamiento más holístico que semiológico, es decir, desde un trazado que otee todas las vertientes y no sólo las relativas a los signos que se integran en la obra como significantes. Más bien, diríamos, una obra de arte es mucho más que una combinación de signos, a no ser que decidamos que todo es signo, lo cual nos llevaría a derroteros próximos al absurdo y a la inanición intelectual. Lo señalaba Mario Valdés con estas palabras:

«Hemos de reconocer que si todo es signo, no se gana nada con llamar a algo signo, y si todo es texto, es superfluo decir que nada existe fuera del signo; si todos los signos son polisémicos, acabamos por buscar gatos negros en lo más profundo de la noche»³.

Más bien creemos que en un espectáculo o en cualquier otra manifestación artística –discernir entre lo que es arte o no es una deliberación que se sale de los límites del presente artículo– confluyen los más diversos asuntos para conformar una gran y diversa densidad significativa. Abogamos, pues, por propuestas como las de W. Iser⁴ y U. Eco⁵, o en el horizonte de expectativas planteado por H. R. Jauss⁶, ya que en todos estos autores subyace la idea de que la obra de arte, en su recepción, construye a su espectador y el espectador construye su obra, un pensamiento que resume bien J. Sanchis Sinistera con la siguiente reflexión, concretada en el espectáculo teatral:

«Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena o la sala –o desde el texto hacia el lector–, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas, y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, son sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética»⁷.

² Manuel VIEITES, “Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales. Una aproximación tentativa”, *ADE-Teatro*, nº 102 (2004) 22.

³ Mario VALDÉS, “De la interpretación”, en M. ANGENOT, J. BESSIÈRE, D. FOKKEMA Y E. KUSHNER (eds.), *Teoría literaria*, México, Siglo XXI Editores, 1993, p. 324.

⁴ Wolfgang ISER, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

⁵ Umberto ECO, *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Akal-Cambridge, 1995.

⁶ Hans Robert JAUSS, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio MAYORAL, (ed.), o.c..

⁷ José SANCHIS SINISTERA, “Por una dramaturgia de la recepción”, *ADE-Teatro*, nº 41-42 (1995) 66.

Lo que nos interesa de los efectos de la expresión artística es ver cómo el espectador los configura, cómo la reconstruye. Para que ello se produzca, se precisa de lo que señala Bordieu, esto es, un grado de "competencia estética". Un grado que se establece por su nivel de dominio de los instrumentos necesarios para aprehender la obra de arte de que dispone en un momento dado, o lo que es lo mismo, de los esquemas de interpretación requeridos para apropiarse de lo que denomina "capital cultural". Bordieu quiere llegar a determinar que

«la aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador, que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social, al mismo tiempo que de la actitud del espectador para confrontarse con esas normas, o sea, su formación artística»⁸.

Ese "capital cultural" es el que expresa una obra de arte que considera al espectador como sujeto siempre activo en la recepción. De ahí que propulsemos la idea de un espectador *ideal*, que sería el que posee la competencia y la disposición necesaria para actualizar y concretar todo tipo de espectáculos, el que posee un bien formado "capital cultural", que, en los tiempos actuales, tiene derivaciones hacia el tema del ocio, del consumo, y, en definitiva, hacia la calidad de vida de los ciudadanos. Por ejemplo, la televisión, uno de los medios culturales más influyentes de hoy en día, precisa de la teoría de la recepción para comprender fenómenos, como el de la "audiencia", que están marcando nuestra sociedad.

Una vez abierto el tema, acudimos a dos conceptos provenientes de la tradición para entablar una discusión, que sigue vigente, entre ellos. La tradición antigua, encarnada por Aristóteles, quien a raíz de la propuesta del concepto de *catarsis*, inserto en su obra *Poética*⁹, nos acerca claramente a la base del asunto a tratar. Y la moderna, la que vislumbra Bertolt Brecht, precisamente en su crítica a la visión de Aristóteles.

2. DE LA MÍMESIS A LA CATARSIS

La *Poética* de Aristóteles es el segundo documento (el primero es la *República*, de Platón) de la filosofía griega que trata del arte y en particular de la poesía dramática. Al contrario que Platón, Aristóteles, en este libro, no condena las artes miméticas. Todavía hoy, para los estudiosos de la teoría literaria, es indispensable su lectura. Incluso las teorías que parten de otra perspectiva, como la brechtiana, tienen como principal referencia lo escrito en este ensayo.

⁸ Pierre BOURDIEU, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, p. 27.

⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, Valencia, Tilde, 1999.

La reputación del estudio estriba en primer lugar en la concisa descripción de los elementos de la praxis artística, llegando incluso a descomponer, por ejemplo, la tragedia –el autor promete hablar de la comedia, pero no nos han llegado esas páginas–, género al que dedica más espacio en el libro. Aunque lo que más nos interesa para el presente trabajo es entresacar el vocabulario que Aristóteles propone. Dichos términos han sido y siguen siendo de vital importancia para el desarrollo del pensamiento estético.

En el capítulo 6 de la *Poética*, Aristóteles plantea la definición considerada como central, cuando señala que la tragedia es

«una imitación (*mímesis*) de una acción de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, lleno de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la purificación (*catarsis*) propia de estos estados emotivos» (1449b).

En unas cuantas líneas tenemos ya un vocabulario necesario para dar cuenta del significado de este género dramático, en cuanto a expresión artística, propuesto por Aristóteles. Son muchos los conceptos que formula Aristóteles, de los que entresacamos los dos elementos básicos con que se mueve la obra de arte: la *mímesis* y la *catarsis*. El primero sólo lo apuntaremos, para centrarnos en el segundo.

Mímesis significa imitación. La representación trágica quiere hacer presente a los personajes («imitación de hombres que actúan»), o reencarnarlos, para que un público simpatice con ellos. Este término abre un campo semántico más amplio y se utiliza dentro de variados contextos y en el interior de construcciones sintácticas varias. Así, su promoción en el texto de Aristóteles la transforma en un concepto más rico, con aplicaciones amplias que no se reducen al único sentido de la imitación, por ello esta palabra ha sido traducida a lo largo de la historia de diferentes maneras. Por ejemplo, el término *imitatio* latino pasó a la terminología filosófica y comenzó a designar una reproducción del mundo externo. En la *Poética*, la *mímesis* se justifica como un componente natural del hombre. La actividad mimética constituye un gesto lúdico, espontáneo, profundamente anclado en la naturaleza humana desde la infancia. Por ello, el acto de imitar es considerado por Aristóteles como una actividad noble, y la promueve al rango de los comportamientos más elementales e indispensables. La *mímesis*, en este caso, posibilita al individuo, en tanto que hombre, desarrollar las cualidades más esenciales y fecundas. Todo ello está en el poder de forjar obras de arte, su facultad de pensar, de aprender y razonar, su capacidad de probar por placer. Dice Aristóteles: «al sernos natural el imitar, así como la armonía y el ritmo [...] en un principio los que estaban mejor dotados por naturaleza para estas cosas originaron la poesía, progresando poco a poco mediante sus improvisaciones » (1448b).

Aristóteles, según Tartarkiewicz¹⁰, aparentemente fiel a Platón, transforma el concepto y su teoría de la imitación. Imitar consistirá ahora en presentar las cosas más o menos bellas de lo que son. A la vez, se podría añadir, imitar es también presentarlas como podrían o deberían ser. Esto significa que Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significa una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad. De ese modo, el artista puede presentar la realidad de un modo personal.

Esta última explicación es de suma importancia para Tartarkiewicz, porque, según él, posteriormente los teóricos del arte han confundido ambos significados, ya que si bien se ha hecho mucha referencia a Aristóteles, en realidad se estaba hablando del concepto más sencillo y primitivo descrito por Platón. Por ello, durante siglos ha predominado una gran teoría que sostenía, en referencia no del todo acertada a Aristóteles, que el arte es imitación de la realidad. Por ello habría que remarcar que Aristóteles habla de una imitación de las cosas reales, pero teniendo en cuenta que lo es también de fábulas, es decir, que no tienen por qué ser estrictamente reales, sino sencillamente verosímiles.

Esta posición puede explicarse, según Gomá, de la siguiente manera: si la *téchne* en general consiste en una imitación, dentro de ella hay *téchnai* útiles –las que en algunos casos completan lo que la Naturaleza no puede llevar a término y en otros imitan a la naturaleza– y hay otras *téchnai* que son específicamente imitativas, que producen cosas sin utilidad o cuya utilidad está en su propia perfección como fin en sí mismo: son las artes, las bellas artes¹¹. No faltan interpretaciones que van más allá, como la de Robert Abirached¹², para quien la función de la *mímesis* en la teoría aristotélica no es copiar lo real, sino inventarlo. El arte, no lo olvidemos, debe, por sus propios medios, suscitar una imagen. Y esa imagen debe provocar unos efectos. He ahí la línea que nos lleva a la recepción.

3. LA FINALIDAD DE LA TRAGEDIA: LA CATARSIS

Si la causa formal de la tragedia, para Aristóteles, es la *mímesis*, como causa final se puede considerar la *catarsis*¹³, o efecto que el arte provoca en el receptor. Tal vez por ser la última definición establecida por Aristóteles en su *Poética*, hay un punto problemático en el término. Un punto que la ha convertido en un enigma permanente a lo largo de la historia de los planteamientos estéticos.

¹⁰ Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*, Madrid, Tecnos, 2002.

¹¹ Javier GOMÁ LANZÓN, *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-textos, 2003, p. 87.

¹² Robert ABIRACHED, *La crisis del personaje moderno*, Madrid, ADE- Teatro, 1994.

¹³ Este es el concepto que más debates ha suscitado de todos los señalados en la *Poética*.

Lo más habitual ha sido comprender la *catarsis* como *purificación*, incluso desde un sentido médico. En efecto, antes de Aristóteles, entre los pitagóricos e Hipócrates, *catarsis* aparece en sentido médico para designar su efecto curativo. Lo bien cierto es que, a través de la *catarsis*, el espectador, según esta interpretación, se purga de sus pasiones, al provocar la visión de la tragedia un placer análogo al de la curación de una enfermedad. Esta interpretación puede ser apoyada también en un pasaje del capítulo octavo de la *Política*¹⁴, donde Aristóteles utiliza el término relacionándolo esta vez con la música, y habla claramente del efecto de la música como tratamiento medicinal (1341b). La *catarsis* aparece, asimismo, como un concepto opuesto al aprender, no poseyendo un efecto ético, sino orgiástico.

Pero también hay otros modos de percibir el término. Como subraya Argimiro Martín, para que se produzca la *catarsis*, «tenemos el destino del héroe, no merecido, por un lado, y su perfil no muy distinto al del común de los mortales, por el otro; ambos suscitan la piedad y el miedo, respectivamente, de la identificación catártica»¹⁵.

Por ello esta expresión está relacionada, y mucho, con la *peripéteia*, esto es, el giro o giros en la consecución de los actos para llegar al desenlace de la obra. La *catarsis* viene a ser la “purgación” de los males que experimenta el espectador. Entendemos, pues, esta expresión como compasión, temor o piedad. La compasión surge de la emoción que el hombre sufre ante la desgracia del personaje trágico; y el *temor*, por el miedo a que esa desgracia, propia de la condición humana, pueda también acaecer al espectador, alguien que se siente hecho a imagen y semejanza del héroe. Ésa es la causa por la que, a pesar de que los héroes posean un rasgo social distinguido, en lo relativo a la moral no se diferencian de los demás mortales.

Tener estas emociones en exceso, siguiendo las disquisiciones aristotélicas, resulta nocivo y causa una especie de parálisis o incapacidad para la acción razonada en las personas. Los personajes o actores, mediante el lenguaje (ampliable en su comprensión a los cantos, con su peculiar ritmo y armonía) y la acción (que se desenvuelve con los otros aderezos), son los que procuran el señalado fin catártico, que, en última instancia, significa purificación y, en parte, liberación. Después de la representación, podríamos decir que (sin salirnos de Aristóteles), biológicamente, algo ha cambiado entre los espectadores.

Por otro lado, es posible que sea necesario retomar el concepto de *mímesis* para encontrar una explicación más coherente a la paradoja catártica. Y esto tendría relación con lo que mencionamos sobre la *mímesis* y su relación con el placer. Ya hemos observado que, según Aristóteles, existe la tendencia natu-

¹⁴ ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Gredos, 2007.

¹⁵ Argimiro MARTÍN RODRÍGUEZ, “El influjo de la *Poética* en la teoría y la práctica literarias”, Introducción a la *Poética*, de Aristóteles, Valencia, Tilde, 1999, p. 14.

ral del hombre a la *mimesis*, o al placer que provoca *representar*. Así, este mecanismo del placer puede tener relación también con la *catarsis*. No obstante, habría que tener cuidado con esta conclusión, como nos recuerda Kommerell, porque si

«Aristóteles habla de melodías sagradas, también lo hace de melodías que transportan al arrebató; las que actúan catárticamente sobre aquellos que son demasiado propensos a determinados afectos, especialmente temor, misericordia y entusiasmo, pero también son buenas para los que están dispuestos de manera normal»¹⁶.

Observemos que la acción de identificarse con el personaje, de tener piedad, tiene límites, porque no se trata de imitarlo, de copiarlo ni de realizar la transposición a la vida real de las acciones que se producen sobre la escena, sino que al sufrir los sentimientos análogos a los que la tragedia provoca, el espectador se libera del peso de esos estados afectivos. Una vez acabada la representación, el espectador sale purgado, purificado y apaciguado. Hay un apaciguamiento por excitación, vendría a decir Aristóteles. Pero, se pregunta Kommerell, ¿qué es un temor purificado?, ¿una misericordia purificada?, ¿por qué aquello por medio de lo cual uno es purificado es a la vez aquello de lo que se es purificado? Hay quien responde, según Kommerell, que la misericordia trágica no necesita ser aclarada, ya que el temor trágico sería el sentimiento de los límites del hombre, más allá de los cuales se ha expuesto el héroe¹⁷. También hay quien ve este temor, apunta Kommerell, como una especie de temor religioso. Pero esto, según él, es más bien propio del pensamiento cristiano, que ve afectos valiosos en la misericordia, como un sentimiento propio del hombre, y su temor como uno o existencialmente autorreferencial o referido a Dios. Después, Kommerell expone otra interpretación bien diferente, la del estoicismo tardío, el cual no revaloriza la misericordia, al contrario, cree en una voluntad ético-política basada en el dominio perfecto sobre los afectos (sobre todo del gobernante), por lo que toma a la misericordia como una flaqueza irracional y reprochable.

No obstante, la cuestión sigue abierta: ¿qué hay que imaginarse bajo un temor purificado? Observando el pensamiento de Aristóteles no queda más remedio, para Kommerell, que buscar la referencia en el grado de intensidad. Por ello habría que utilizar la doctrina aristotélica del justo medio de los afectos, en el que los personajes, en sí ni loables ni reprochables, tienen un efecto positivo para la vida e, incluso, son una precondition esencial para el aprendizaje de la virtud¹⁸. En este sentido, la *catarsis* podría ser comprendida moralmente, ya que en ella misma no surge el placer, sino la purificación de

¹⁶ MAX KOMMERELL, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid, Visor, 1990, p. 85.

¹⁷ Id., p. 87.

¹⁸ Id., p. 88.

ese placer, como abandono en el dolor provocado simpáticamente. Purificación significa, por lo tanto, elevar de la baja esfera sensual el placer provocado por la tragedia, en el grado medio de intensidad, como un afecto humano que es un bien espiritual.

Sirvan estas últimas reflexiones para determinar que si Aristóteles propone como fin de la tragedia la *catarsis*, este hecho nos abre a una reflexión sobre la funcionalidad del arte. Y, por tanto, nos recuerda que en cualquier producto o formación cultural cabe oponer el contexto de su producción y el de su recepción. La consecuencia catártica definida por Aristóteles podría resumirse en lo que Sánchez Ortiz denomina como un *efecto*¹⁹. El placer específico de la mimesis que apuntábamos antes se deriva del conocimiento previo que la imagen mimética representa; es, pues, un *re-conocimiento*. Se trata, en definitiva, de un placer fundamentalmente intelectual, pero no únicamente, pues, además, hay una percepción sensorial conjunta de la forma (el acabado, el colorido), una doble raíz del placer mimético: «ver reconociendo y reconocer viendo»²⁰.

Este reconocimiento tiene para Gadamer un grado de verdad: su capacidad para hacernos *re-conocernos* a nosotros mismos en lo que ella representa, lo que percibimos y lo que esperamos en una obra de arte. La teoría del reconocimiento diseñada por Aristóteles se basa, en definitiva, en una concepción humanística, en una comunicación, como diría Gadamer, que tiende fundamentalmente a revelar mediante el ejercicio de la imaginación comprensiva, la común naturaleza humana, o las “verdades psicológicas generales”.

«La tragedia, puesto que surge de una fuente imaginaria, de las voces de unos personajes creadas por un “yo” lírico, si bien carece de la fuerza ilocutiva y perlocutiva de los actos de habla del mundo real, que nos implican y nos comprometen en un sentido fáctico, es un hablar, aunque ficcional, auténtico»²¹.

Al escoger esta cita, nos adentramos, conscientemente, en el lugar de la hermenéutica, del saber y del comprender humanos, esto es, en la senda abierta por Gadamer. Por ello vale la pena recordar que la hermenéutica plantea que la relación entre texto y lector implica una lógica de preguntas que se presenta de forma dialéctica. Por ello, el reconocimiento aristotélico no debe diseñarse de modo estático, sino, como subraya Argimiro Martín, desde una interpretación dinámica, creativa por parte del receptor en el acto de reconocimiento²². Dicho reconocimiento supone el goce previo ante la ima-

¹⁹ Ricardo SANCHEZ ORTÍZ DE URBINA, “Gadamer”, en Valeriano BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, Vol. II., p. 214.

²⁰ Argimiro MARTÍN RODRÍGUEZ, “El influjo de la *Poética* en la teoría y la práctica literarias”, p. 34.

²¹ Id., pp. 36-37.

²² Id., p. 37

gen mimética, que nos alegra, porque *mímesis* y ritmo son connaturales en el hombre. Recordemos lo que dice Aristóteles y en sus propias palabras: «imitar es connatural a los hombres desde niños y por eso se diferencia del resto de los animales, porque es más hábil para imitar y adquiere sus primeros conocimientos imitando» (1448b).

La *catarsis* nos abre, pues, a la identificación de una imitación, mediante el temor y la compasión, pero también a una gran carga cognoscitiva.

4. LA CRÍTICA DE BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht critica directamente el concepto de *catarsis* al no percibir, creemos, esa carga cognoscitiva que hemos señalado. Pero veamos los pasos y el sentido de esta crítica a través de su teoría teatral. Primeramente, lo ataca por su significado de purificación y, por este motivo, como acto psíquico, o *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. De ahí que Brecht defina una dramática como aristotélica cuando provoca dicha identificación.

Si bien Brecht muestra su acuerdo con Aristóteles cuando éste habla del gusto por la representación imitativa y aduce el aprendizaje como su origen, disiente cuando éste reduce el campo de la imitación a la necesaria identificación con los actores, y a través de ellos, con los personajes. Pero para Brecht, si se leen sus propias palabras²³, el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones, como tantas veces se ha dicho sobre este autor, sino del planteamiento por el que dichas emociones, en el sentido tradicional aristotélico, sólo se pueden desencadenar por la vía de la identificación. Sin embargo, dice Brecht, «una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ellas y encarnadas en ellas»²⁴.

Lo que ocurre, para Brecht, es que las emociones suelen estar relacionadas con una idea tradicional de las mismas. Y, normalmente, se parte del supuesto de que la transmisión de una obra de arte debe tener como primer mandamiento la identificación con los personajes. Una identificación que, en los ojos de Brecht, suele estar determinada por intereses, y pone un ejemplo bien claro: «el fascismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas»²⁵.

Brecht considera dicha identificación como un fenómeno social que en determinada época histórica significó un gran avance, y que hoy, según él, es un gran obstáculo para la evolución de la función social de las artes representativas. De ahí que Brecht subraye el hecho de que la burguesía ascendente,

²³ Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

²⁴ Id., p. 21.

²⁵ Id., p. 23.

en tiempos de emancipación económica, y lo que ello representa en cuanto a la eclosión de fuerzas productivas, precisaba la identificación con su arte. Ahora, en cambio, piensa Brecht, «cuando el individuo “libre” se ha convertido en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas, la técnica de identificación de la identificación del arte ha perdido su razón de ser»²⁶.

Por ello, el teórico y dramaturgo alemán piensa que el individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos, de modo que las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de su actividad al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación. Lo que quiere decir, como buen marxista, es que se precisa un arte que ayude a interpretar el mundo para poder cambiarlo. Ello no erradica en absoluto los sentimientos que suele provocar el arte, puntualiza Brecht, como algunos temen. Aunque sí altera implacablemente la función social de las emociones ya que éstas dejan de jugar su papel en beneficio de los poderosos.

«Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. Al contrario, la técnica de identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescinda en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico»²⁷.

Es evidente que Brecht está proponiendo no sólo una teoría de la recepción, sino la necesidad de un nuevo tipo de teatro, cuya ilusión ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. No sólo lo propone, sino que lo hace, lo crea. Ahí está el compendio de sus obras para comprobarlo, ese teatro basado en el distanciamiento, para que los espectadores, más que vivir o identificarse con lo que ocurre en escena, reaccionen, reflexionen sobre ello. Que reflexionen porque aquello da pie a ello, ya que buena parte del teatro de Brecht, el que escribe con posterioridad a su primera etapa vanguardista, es una demostración de cómo se comportan los hombres con los otros hombres, y su objetivo consiste, principalmente, en descubrir en el proceso «determinados modos de comportamiento que hagan más sabios a los hombres [...] y su tejido de relaciones»²⁸.

Se trata, en definitiva, del arte de mostrar el mundo de modo que se pueda dominar. Y por ello Brecht, a este nuevo teatro lo denomina “épico” (después lo llamará “dialéctico”), porque Aristóteles consideraba radicalmente diferentes las formas de presentación épica y dramática de una fábula.

²⁶ Id., p. 24.

²⁷ Id., p. 25.

²⁸ Id., pp. 35-37.

La diferencia entre ambas formas, señala Brecht, no consistía sólo en que la primera era presentada por personas vivas y que la segunda se servía del libro: la diferencia entre la forma dramática y la forma épica se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética. La función del teatro, según Brecht, no podía ser la de una válvula de escape. Lejos de hipnotizar a su auditorio, el teatro épico debía despertarlo, marcar la distancia entre la ficción y la realidad, evitando convertirse en una ilusión balsámica, purificadora.

Esta línea será retomada por Adorno²⁹, al asociar *catarsis* con la alienación que produce la industria cultural. En efecto, para Adorno, la *catarsis* es una descarga emocional, alivia el dolor pero no denuncia su origen. Y hasta puede unir la palabra arte con la injusticia. Y el arte, según Adorno, el verdadero arte, es ante todo aquello que la sociedad no puede utilizar para sus fines opresivos. El arte es lo contrario de la sociedad, una promesa de liberación. El placer aristotélico, subraya Adorno, supone el desvío de las energías transformadoras hacia el territorio inofensivo de la sublimación. En la *catarsis* de la tragedia se prefigura ya la alienación de toda la industria cultural. Adorno, pues, repudia la *catarsis* como dañina para la experiencia estética, dado que en ella se promueve una ciudad domesticada. El arte sería, pues, un termómetro social, un modo de comprender dicha sociedad. Esta idea ya la plantea Brecht si tenemos en cuenta las siguientes palabras:

«El hombre actual, que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito. Sus ideas de la convivencia con los hombres son confusas, inexactas y contradictorias, su percepción es lo que podríamos llamar impracticable, es decir, con esta percepción del mundo y de los hombres el hombre no puede dominar el mundo. No sabe de qué depende, no conoce la manera precisa de abordar la maquinaria social, la que produce el efecto deseado»³⁰.

El arte, para Brecht, es fundamental para la sociedad, porque mediante él se puede complementar a las ciencias:

«El conocimiento de la naturaleza de las cosas, por muy profundo e ingeniosamente ampliado que sea, no es capaz, sin el conocimiento de la naturaleza del hombre y de la sociedad humana en su totalidad, de convertir el dominio de la naturaleza en fuente de felicidad para la humanidad. Más bien se convierte en una fuente de desdicha [...] Einstein explica el hecho de que el dominio de la naturaleza, en el que hemos avanzado tanto, contribuya tan escasamente a una vida feliz de los hombres, porque a éstos les falta, en general, información sobre cómo utilizar provechosamente los descubrimientos y los inventos»³¹.

²⁹ Theodor Wiesengrund ADORNO, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

³⁰ Bertolt, BRECHT, o.c, p. 77.

³¹ Ib.

Nos encontramos aquí con una crítica del punto de vista tecnocrático del gran científico, pero también con una llamada de atención: «que los hombres sepan tan poco de sí mismos hace que sus conocimientos sobre la naturaleza les sirvan tan poco»³².

En esta relación entre arte y ciencia, Brecht se pregunta si la actitud crítica es una actitud antiartística. No en balde, según él, para muchos, la actitud crítica constituye precisamente la diferencia entre la actitud científica y la actitud artística, por ello estos muchos son incapaces de imaginar la argumentación y el distanciamiento como parte del placer artístico. Naturalmente, dice Brecht, existe también en el placer del arte habitual un nivel superior de personas que disfruta críticamente, pero la crítica se refiere en ese caso exclusivamente a lo artístico; algo completamente distinto es mirar el mundo mismo de manera crítica, argumentativa, distanciadora, y no sólo la representación artística del mundo. Por ello, para introducir la actitud crítica en el arte, hay que mostrar, según Brecht, su indudable elemento negativo en su aspecto positivo: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva. Una actitud crítica profundamente placentera, una actitud que llama la atención sobre el lenguaje corriente que denomina artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres. Entonces se pregunta Brecht: ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes?

No hay que olvidar que Brecht parte del principio de que el mundo es transformable porque es contradictorio y por ello quiere hacer del teatro un arte que muestre su transformabilidad y genere en el espectador un impulso de transformación. El arte no puede dejar en el espectador una imagen del mundo distorsionada, imprecisa, contradictoria, impracticable; por ello Brecht se propone un teatro que esté en condiciones de ofrecer, con medios artísticos, una imagen practicable del mundo y de los modelos de convivencia entre los hombres. Un teatro que facilite al espectador la comprensión de su medio social y le permita dominarlo por medio de la razón y el sentimiento. El logro de tal comprensión y dominio requiere la adopción de una actitud ante la humanidad idéntica a la que se ha venido adoptando desde hace siglos frente a la naturaleza: una actitud crítica, interesada en los cambios, que no considera al hombre y a las instituciones como algo inamovible, inmutable. Tal actitud crítica es incompatible con la identificación. De ahí que el efecto de identificación deba ser sustituido por el efecto de distanciamiento.

El teatro, en sentido brechtiano, ya no intenta hacer olvidar al espectador su mundo, reconciliarlo con su destino, sino que le presenta ahora el mundo para que él intervenga. El público deja de ser una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo para convertirse en una reunión de interesados cuyas exigencias el teatro épico debe satisfacer. Y es en este sentido por el que Brecht prefiere el término “narrar” unido a escenario. Porque cuando se

³² Id., p. 79.

narra en un escenario, cuando se muestra, ello permite que el espectador distancie los sucesos y pueda tener una actitud crítica, al no poder identificarse con lo que acontece. El escenario, más que encarnar un suceso, lo cuenta, y más que implicar al espectador en una acción, lo convierten en observador. Y le pide que se implique en la acción, que se confronte con ésta. Sólo es así cuando el escenario, para Brecht, pasa a tomar un papel didáctico. Lo cual no significa que el espectáculo no entretenga, ya que Brecht defiende un “aprender divertido”, porque sin diversión nunca es posible el aprendizaje. Por ello dice el propio Brecht:

«Esta actitud crítica del espectador (respecto del tema y no de la representación como tal) no ha de ser una actitud puramente racional, matemática, neutral y científica. Tiene que ser una actitud artística, productiva, divertida»³³.

Y es ahí donde Brecht también disiente de Schiller cuando éste habla de que el teatro ha de ser una “institución moral”. No, Brecht ve las cuestiones morales en un segundo plano, ya que, según él, el teatro debe memorizar menos y estudiar más. A partir de ahí es de donde llegarán las conclusiones: comprender la moral de la historia. Por eso el objetivo de su teatro no es simplemente despertar escrúpulos morales³⁴ contra determinados abusos, sino encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables. «Para esos moralistas, los seres humanos están para la moral, y no la moral para los seres humanos»³⁵, puntualiza, finalmente, Brecht.

Antes de pasar a nuestra conclusión, hacemos caso a P. Pavis cuando, siguiendo a Jauss, nos dice que Brecht sólo vio un modo de identificación del espectador, el catártico, pero que existen otros niveles con significados distintos, por lo que se hace difícil proponer una tipología sólida de los modos de interacción entre espectador y personaje. Otras formas de identificación son la *asociativa*, en la que el espectador se pone en el lugar de los papeles de todos los participantes; la *admirativa*, en la que el espectador tiene hacia el héroe una actitud de admiración; la *compasiva*, en la que el espectador adopta hacia el personaje una actitud de piedad y donde surge un interés moral, y la *irónica*, en la que el espectador siente sorpresa y se siente provocado por la suerte del anti-héroe³⁶.

³³ Id., p. 56.

³⁴ Es evidente que Brecht tiene una opinión negativa de la moral, porque la confunde con “moralina”, con ese camello cargado con pesados deberes que decía Nietzsche. Sin embargo estaría a favor si la definimos, como hace Adela Cortina, como un “tipo de saber que pretende orientar la acción humana en un sentido racional”. Para mayor profundidad en el tema veáse su libro *El quehacer ético*, Madrid, Santillana, 1996.

³⁵ Bertolt BRECHT, o.c, p. 53.

³⁶ Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 264.

Brecht reclama en el espectador una actitud productiva, crítica, creadora. No se trata de que asista a un ejercicio escolar, sino de asumir el arte como configurador de la realidad. Por ello se posiciona en contra de la visión tradicional de la *catarsis* aristotélica. Claro que para cambiar esa posición del espectador (del ciudadano) tuvo que crear un teatro nuevo, un teatro que partiera del concepto de “distanciamiento”, que no significa abandono de la identificación como tal con los personajes, sino que dicha identificación se distancia, porque vemos en escena personajes contradictorios y no héroes a piñón fijo. Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno a él el asombro y la curiosidad. Una de las constantes de las obras de Brecht estriba en el mensaje de no tomar como natural nada de lo que ocurre cada día. Y es así cómo se puede potenciar su valor didáctico. Pero dicho valor didáctico también puede producirse con la estructura de la tragedia que nada tiene que ver con un teatro épico, porque Brecht no sólo propone un concepto de teatro, sino que, al mismo tiempo, ha creado ese teatro, y la cuestión, para nuestro trabajo, estriba en ver si su teoría de recepción no catártica sirve para la tragedia. No obstante, es importante percatarse de que el teatro épico no combate las emociones, sino que las analiza y no se limita a crearlas. Es el modo habitual de entender la perspectiva aristotélica, el que ha querido, para Brecht, separar la razón y el sentimiento al eliminar prácticamente la razón.

Si, por nuestra parte, estamos de acuerdo con Brecht en la preponderancia de la recepción racional, no debemos olvidar las emociones, como tampoco lo hace el dramaturgo alemán, como hemos visto. Pero es el propio Aristóteles quien nos da más luz en el asunto. Incluso a la hora de vivir las tragedias que, evidentemente, no son teatro épico, y, en cierta medida, piden identificación (en todos los sentidos que expone Pavis), ello no quita para que dicha identificación tenga un componente a la vez emocional y racional, emocional en el sentido que propone M. Nussbaum, cuando percibe que Aristóteles no piensa que las emociones sean fuerzas ciegas, sino partes inteligentes y perceptivas de la personalidad, estrechamente relacionadas con creencias y capaces, por tanto, de reaccionar ante nuevos estados cognoscitivos: «está claro que las emociones no son oleadas irreflexivas de afectos, sino maneras de ver objetos con discernimiento, y sus condiciones necesarias son creencias de diversos tipos»³⁷. Por ello las creencias han de tomarse como partes constitutivas de lo que la emoción es.

En este sentido, Nussbaum defiende, siguiendo a Aristóteles, que las emociones, además de no ser “irracionales” en el sentido de no cognoscitivas, se basan en toda una familia de creencias sobre el valor de las cosas externas. De ese modo, se opone a un amplio segmento de la tradición filosófica que consi-

³⁷ Martha NUSSBAUM, *La terapia del deseo, Teoría y práctica de la ética helenística*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 122.

dera a dichas emociones falsas e irracionales (en sentido normativo), porque, como nos sigue señalando Nussbaum, las emociones, para Aristóteles, no son siempre correctas, de la misma manera que tampoco lo son siempre las creencias o las acciones: «han de ser educadas y armonizadas con una visión correcta de la vida humana»³⁸.

Así, pues, Aristóteles ya estaba planteando, en cierta manera, el distanciamiento, aunque, eso sí, la identificación tenía lugar porque los personajes son, en última instancia, imitaciones de las acciones humanas. Y esto no lo negaría Brecht, como se ha visto, ya que según él sería completamente errado pretender negar las emociones en el teatro (y más en la tragedia, añadiríamos), pero habría que insistir en que dicha emoción conlleve una reflexión. Algo parecido hemos extraído de la teoría aristotélica.

En efecto, Aristóteles, según nuestro punto de vista, no sólo nos habla, como vimos, del placer de conocer, sino que subraya que la percepción de la forma está unida a un proceso intelectual, en ese «ver reconociendo y reconocer viendo». En este sentido, habría que defender a Aristóteles de las críticas de Brecht, y no sólo por la evidencia aristotélica de que sólo una historia bien articulada tiene efectos en su auditorio, sino porque el pensador griego también plantea una teoría del ser y del actuar humano, que pone de manifiesto la dependencia de lo formal respecto de la estructura económica, social e ideológica de una sociedad concreta.

Aristóteles, pues, no estaría pensando, como cree Brecht, en un espectador pasivo y contemplativo, y no trataría sólo de derivar a partir del conflicto trágico una purificación catártica, sino también de generar conocimientos en el sujeto de la recepción. Está claro, como hemos visto más arriba, que Aristóteles destaca de entre los efectos en la audiencia de la tragedia, la *catarsis* y la *anagnórisis*, o identificación con los personajes. Esto lo interpreta Jauss al señalar que la experiencia estética provoca una serie de manifestaciones en la conducta, que se concretan a través de la emoción, la sorpresa, la admiración o la consternación. A nuestro modo de ver, no es cierto, ya que, como hemos visto, si el tema de la emoción es fundamental para comprender a Aristóteles, en todo momento se abre a la educación de la emoción (contra el analfabetismo emocional) por un lado, y a la capacidad cognoscitiva de la experiencia estética, por el otro. Aristóteles propone, según nuestra interpretación, la doble raíz intelectual y perceptiva del arte.

Para Aristóteles, si quien imita disfruta al aprender nuevos conocimientos, el que observa la obra de imitación ya realizada también experimenta el placer cognoscitivo cuando de la copia deduce el modelo original. Algo parecido a esto percibe W. Benjamin en sus *Tentativas sobre Brecht*, al observar que ese conocimiento que provoca la tragedia desde el punto de vista didáctico, también puede ser placentero:

³⁸ Id., p. 131.

«Sin embargo, el proceso de conocimiento del que hemos hablado es placentero. Que haya que conocer al hombre de una determinada manera engendra ya una sensación de triunfo, y que no se le conozca por entero, definitivamente, porque no se agota con facilidad, porque alberga y oculta en sí muchas posibilidades (de ahí viene su capacidad de evolución) es también un conocimiento placentero. Que se deje modificar por su entorno y que pueda él a su vez modificarlo, esto es, sacar de él consecuencias, todo ello engendra sensaciones placenteras. Desde luego que no es así cuando se considera al hombre como algo mecánico, algo que puede utilizarse sin reservas, algo que no ofrece resistencia, tal y como sucede hoy a causa de determinadas situaciones sociales. El asombro, que debemos insertar aquí en la fórmula aristotélica sobre la eficacia de la tragedia, tiene que ser valorado como una capacidad y desde luego puede aprenderse»³⁹.

Es digno, pues, de atención, ahora desde la perspectiva de Gomá, que Aristóteles asimile la relación estética *modelo-copia* con la relación lógica de los términos de un silogismo, ambas igualmente placenteras y deductivas. Porque, ya en la *Retórica*, había insistido Aristóteles en el vínculo entre mimesis y aprendizaje:

«Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía y todo lo que está bien imitado, incluso en caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo» (1371b 4-10).

Ahora ya podemos hablar de la concepción substancialista de la *mimesis*, ya que las obras trágicas representan a "hombres que actúan", y, en definitiva, aspectos generales de la condición y comportamiento humanos. Es el valor sustancial de la ficción mimética de los caracteres concebidos como arquetipos simbólicos y por lo tanto, universales:

«Es preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil en los caracteres, al igual que en la disposición de los hechos, de manera que tal personaje diga o haga tales cosas necesaria o verosímilmente y que esto se produzca detrás de lo otro o necesaria o verosímilmente» (1454a).

Son interesantes, a este respecto, las siguientes afirmaciones de Gadamer:

«Si el espectador reconoce al personaje, no se refiere a que detrás del disfraz se reconozca a aquel que lleva el disfraz sino al revés, que por el disfraz se reconoce aquello que debe representar. Reconocer significa aquí *re-conocer*. Se *re-conoce* lo que se conoce, el dios o el héroe, lo que ya se sabe. Así, *mimesis* es una representación en la cual sólo está a la vista el qué, el contenido de lo

³⁹ Walter BENJAMIN, *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998.

representado, lo que tiene ante sí y se “conoce”. [...] Y reconocer algo como “algo” significa, sin duda, volver a conocerlo, *re-conocerlo*; pero re-conocer no es un mero conocer después de haber conocido por primera vez. Es algo cualitativamente diferente. Allí donde algo es re-conocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado»⁴⁰.

A partir de ahí podemos recuperar la ya mencionada distinción entre poesía e historia, según la cual, la poesía es más filosófica que la historia.

«Por lo dicho es evidente que no es ésta la tarea del poeta: decir lo que ya ha ocurrido, sino lo que podría ocurrir, o sea, lo posible respecto a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por hablar en verso o en prosa [...], sino que se diferencian en esto: en que el uno cuenta lo ocurrido y el otro, lo que podría ocurrir» (1451a).

Aristóteles ofrece, por tanto, a la tragedia, al arte, un alto *status* intelectual (es más filosófica y seria que la historia) y moral, ya que nada puede haber de inmoral en imitar las cosas.

Es incuestionable que Aristóteles formula la independencia de la poesía respecto a los cánones políticos y morales, para distanciarse de Platón, pero descubre la esencial cohesión y unidad de la obra poética y trata la raíz cognitiva del placer poético. De ahí la siguiente afirmación: «entender de las cosas es un agradable placer no sólo para los filósofos, sino para todos los hombres en general y por eso los seres humanos no se privan de regalar con los placeres cognitivos del arte» (1448b). El arte de la tragedia es *mímesis*, imitación, una representación imitativa de la vida humana, de las acciones humanas a través de las cuales se reflejan los caracteres de los personajes. No obstante, la aportación de Aristóteles a este contenido es que la tragedia no reproduce por vía de imitación la individualidad de las cosas, sino su universalidad (Brecht hablará de *gestus*), no reproduce ni imita lo que tal personaje hizo o dejó de hacer, sino lo que pudo haber hecho en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Y por eso justamente la poesía trágica es más filosófica y más seria que la historia. Como subraya López Eire,

«El poeta aristotélico contemplador de universales tiene mucho de filósofo: siente placer, como todo hombre, pero mucho más intensamente, al realizar las funciones cognitivas del reconocimiento y del aprendizaje (imitar es conatural a los hombres, y todos los hombres se complacen con las imitaciones)»⁴¹.

Así, el poeta-filósofo aristotélico tiene una mayor perspicacia que el hombre corriente para descubrir las verdaderas esencias de las cosas.

⁴⁰ Hans-Georg GADAMER, *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos / Alianza, 2006.

⁴¹ Antonio LÓPEZ EIRE, “Prólogo”, en ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, p. 134.

En estas últimas palabras se encuentra la base del concepto de arte al que queremos llegar. Un arte que puede ostentar un valor didáctico en el sentido brechtiano, y sin perder de vista la *catarsis* emocional propuesta por Aristóteles, tomando ésta como una situación que significa “ponerse en el lugar del otro”, un hecho que explica bien M. Nussbaum mediante lo que denomina “imaginación narrativa”.

En conclusión, las emociones pueden ser racionales ya que, necesariamente, están emparentadas con creencias y juicios, y por ello no son incompatibles con la imparcialidad siempre y cuando se adopte una actitud como la del “espectador juicioso”. De ese modo, por ejemplo en la tragedia griega, ponerse en el lugar del otro es una actitud necesaria para comprender a ese otro, no para meramente identificarse con él, y es un afluente indispensable del juicio racional. Sin emoción, la inteligencia es superficial, por más que desarrolle intrincados modelos y justificadas soluciones. Ponerse en el lugar del otro es emocionarse, pero también comprenderle. Identificarse (Aristóteles) pero también distanciarse (Brecht). He ahí la *paideía* que conlleva la tragedia y toda obra que se precie de ser arte.