

El problema de la catarsis en la teoría estética de Bertolt Brecht

Graciela Wamba Gaviña

Este trabajo tratará de mostrar que la catarsis es un elemento insoslayable de toda concepción de la obra estética autónoma, siguiendo para ello el lineamiento expuesto por Hans Robert Jauss, seguidor de la Hermenéutica de Gadamer y uno de los creadores de la estética de la recepción de la Escuela de Constanza.

Jauss propone una síntesis de las concepciones actuales aplicadas al arte (Gadamer, Ingarden, formalistas rusos, Adorno) anunciando la praxis estética con las tres funciones de toda acción humana, técnica, comunicación e imagen del mundo (Weltbild). El acto de comunicar en la praxis estética está subordinado a su instrumento, el discurso poético, de modo que éste supone una técnica, una comunicación y una imagen del mundo como base triádica ideal. En la actividad estética la técnica es la *Poiesis*, la comunicación es la *Katharsis*, y la imagen del mundo, *Aisthesis*.

Aristóteles en el capítulo 4 de la *Poética* tipifica la fase del placer ante la representación de objetos odiosos (1448b) como originado por dos factores: primeramente la contemplación de lo imitado produce admiración por la técnica perfecta (*Aisthesis*) y en segundo lugar se produce la alegría al reconocer la imagen original de lo imitado (*Anámnesis*). El espectador experimenta un fenómeno de gran altura espiritual pues su acto placentero supone una actividad racional: el mirar conociendo (*Aisthesis*) y el mirar recordando (*Anámnesis*). Como consecuencia de este fenómeno el espectador puede identificarse con lo representado y como resultado de sus propias pasiones despertadas lograr una descarga emotiva, una curación (*Katharsis*).

Aristóteles al definir y analizar el criterio de Katharsis intentó borrar la imagen del arte y el artista dada por Platón y no omitió indicar que la catarsis tenía como fin último la *filantropía*, la vida armónica en la comunidad griega por la educación del arte.

La tradición sofística llegada en la figura de Gorgias se ocupó del efecto del lenguaje en el discurso y en la filosofía. El que habla trata de evitar el temor y despertar la pasión, la compasión, la alegría. También en Gorgias se utilizaban *Pathos* y *Eleos* como en la *Poética* y se analizaba una analogía médica de *Katharsis*. Gorgias consideraba que se podía producir una nueva convicción que formara el alma tal como quería el orador. En suma, la retórica griega reconoció la función comunicativa de la *Katharsis*. La secuencia sería: *excitare et remittere, movere et conciliare*. Esto es, los afectos despertados en todo discurso o poesía producían un placer estético que permitía pasar del *Pathos* a la placidez. Gorgias aseguraba por medio del poder catártico del *Pathos* y el *Ethos*, hacer creíble y posible lo que antes para el que escuchaba era imposible e increíble. Con Jauss podemos señalar que el punto conflictivo de los fines de la retórica era la distinción entre *convencer e inducir*, como en términos actuales se verificaría entre *consenso y manipulación*.

San Agustín en sus *Confesiones* analizó la experiencia estética en *Utilitas* y *Fruitio*. El carácter del mundo según la concepción agustiniana se fundó en su *Utilitas* como instrumento de la salud. Y en el sentido de la existencia del mundo estaba la *Fruitio* que elevaba la comunidad hacia Dios. (*Confesiones*. Cap. 33 al 35). La *Concupiscentia oculorum* se dividía en el aprovechamiento de la *Voluptas* y de la *Curiositas*. La *Voluptas* se producía ante la contemplación de lo elevado superior y bello y la *Curiositas* surgía ante lo feo y repulsivo. Lo más destacable en la teoría estética que esbozaba San Agustín era que lo que importaba eran los sentimientos que despertaban los objetos en el individuo y no ellos mismos.

Desde Aristóteles el efecto comunicativo de la catarsis se fue olvidando y el aspecto psicagógico de la misma se convirtió en el punto de discusión de verdadera relevancia. Por ejemplo Lutero retomó el problema de *movere et conciliare* ante la palabra divina. En la ilustración alemana Lessing aplicó la teoría de los afectos para analizar la catarsis y la reflexión sobre los sentimientos despertados por ella en importantes capítulos de su *Dramaturgia Hamburguesa*. La estética romántica reforzó la experiencia placentera del arte y la función psicagógica de la catarsis. En 1793 las *Cartas para la educación estética del hombre* de Federico Schiller esbozaban la duplicidad del placer estético en los términos de que el arte producía

alegría de los sentidos y alegría del conocimiento, reuniendo así el *Pathos* y el *Ethos* en la misión formativa del arte para la Humanidad. Con Schiller la discusión entre placer y distanciamiento en el quehacer estético se inició en el campo propio de la Estética como disciplina, pero no continuaremos su curso por razones de brevedad y nos ubicaremos en el siglo XX para sintetizar que la teoría de la literatura marxista desde Plejanov hasta Luckács ha esperado un reconocimiento de la realidad objetiva del sujeto espectador y por tanto una reducción del ideal de mimesis del realismo burgués. Por primera vez con Brecht se puede hablar de una reconsideración de la catarsis como función comunicativa y no sólo psicagógica.

Jauss define la catarsis como el placer producido por discurso o poesía que despierta afectos propios, que ante el observador y el espectador puede llevarlo a un cambio de sus convicciones como a una liberación de su ánimo. Para ello explica un juego de cambio dialéctico entre el placer propio (*Selbstgenuss*) y placer ajeno (*Fremdgenuss*), en el cual el que recibe aporta un elemento activo en la conformación de lo imaginario, por lo cual, si falla la distancia estética, se queda en meramente contemplativo y sin relación con los objetos lejanos. La catarsis es una remoción de afectos en la conducta que goza estéticamente hacia o por un objeto sin distancia o por puro placer sentimental propio. En ambos casos hay tres términos que especificar: Catarsis, identificación y comunicación. "No en toda catarsis está implícita la identificación estética con lo representado y si bien éste es un fenómeno esencial de la experiencia estética primaria y prereflexiva no es la única porque puede haber *poder de identificación* convincente sin logro o mediación estética."¹

La complejidad del fenómeno de identificación en la experiencia estética fue punto de crítica para liberar la reflexión moral y estética de la fascinación de lo imaginario. Recuperar la función comunicativa de la catarsis supuso deslindar con claridad los niveles inferiores de participación ritual hasta los superiores de recusación de la identificación comunicativa, tal como se practica con respecto a la reflexividad de la experiencia estética actual.

En el antiguo concepto de catarsis se suponía en el contemplador una toma de distancia que se podía describir como una doble liberación externa e interna. En la liberación de la experiencia estética el estado imaginario de su objeto desempeñaba un rol destacable, pues el individuo no salía hacia el objeto sino que la imagen del objeto en su imaginación era el verdadero motor de la catarsis.

Brecht rescató el arte dramático alemán por un lado, de su decadencia novecentista y por otro, de los desafueros expresionistas. Para ello comenzó sus reflexiones sobre el teatro a partir de 1930. Su objetivo innovador lo llevó a utilizar un término drástico "teatro no aristotélico" o "teatro épico" por analogía con la nueva manera de concebir la geometría y la física (física no clásica, geometría no euclídea). De modo que el modelo elegido como opuesto diametralmente era la *Poética* de Aristóteles.

La esencia de lo trágico en Aristóteles era el efecto catártico porque producía el placer estético más elevado para el hombre y a su vez se combinaba con el fin social de la tragedia, la filantropía. La tragedia enseñaba a controlar las pasiones y producía la eliminación del exceso de ellas mediante el efecto purgativo. En Aristóteles no se proponía exaltar emocionalmente al ciudadano griego hasta la inconciencia por medio de la tragedia y con un único fin placentero, sino que quería hacerlo *conciente* de las consecuencias que traía el desajuste entre razón y pasión.

Cuando Brecht describió el estado de *rapto* del espectador teatral en el cual era incapaz de oír cualquier mensaje o enseñanza apuntaba a criticar con hipérbole la fuerte ilusión de realidad del teatro burgués o el enajenamiento del teatro expresionista, para esa época desvirtuado y desfigurado. Brecht apuntaló la definición de su teatro épico exagerando el efectismo simplista e incongruente de una escena epigonal; de allí contra un teatro donde dominaba el sentimiento Brecht propuso uno no aristotélico en el cual regía la razón para un público de la era científica. Sus primeras obras eran un vivo esfuerzo por llevar a la práctica el aislamiento de todas las emociones trágicas. Todo intento de ilusión teatral se eliminó de base como el peligro potencial para el público que buscaba la identificación.

El ascetismo de la escena pretendía realizar una crítica a los sentimientos que no nos permitían ver la realidad con nitidez. En suma, ver el mundo que nos rodeaba (*Aisthesis*) con ojos nuevos desde una perspectiva diferente (*Poiesis*). La catarsis aristotélica, por vía de las emociones más elevadas que la tragedia suscitaba, perseguía la reflexión del espectador sobre ciertos actos humanos. Brecht negó el camino de las emociones pero la meta era la misma, es decir, que con una nueva técnica (*Poiesis*) ante una determinada imagen del mundo (*Aisthesis*) intentó una función comunicativa (*Katharsis*), pero sin efecto psicagógico. En su

escrito "Über eine nichtaristotelische Dramatik" (1933), luego de intentar reducir la aceptación irreflexiva de normas de conducta propuso que en vez de una conducta placentera de tales emociones los hechos debían ser mostrados para que el espectador contemplase el mundo de modo de dominarlo. El problema era cómo lograr que la obra entretuviese y fuese didáctica evitando la identificación emotiva. Como pregunta abierta a su primera teoría queda la cuestión: "Ist Kunstgenuss überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer anderen Basis als der Einfühlung?"²

En su *Kleinen Organon für das Theater* (1948) y en su *Arbeitsjournal* Brecht se convirtió en un rehabilitador de algunos conceptos estilísticos del pensamiento aristotélico. Tal como afirmó Luckács a propósito "Brecht es un verdadero dramaturgo. Su más profundo designio es transformar a las masas, a los espectadores y oyentes de sus piezas. Cuando estos abandonan el teatro no sólo deben estar perturbados sino también transformados, orientados prácticamente hacia el bien (...) El efecto estético tiene la función de producir una conversión moral social. Pues bien, éste era la significación última de la catarsis aristotélica. Como con razón la interpretaba Lenin, ella debía elevar la emoción hasta facilitar la acción moral."³ El espectador de Brecht que ha sido llevado por el *Verfremdungseffekt* del teatro épico a una distinción crítica de la realidad se ha purificado de toda identificación emocional pero ha cumplido con un proceso comunicativo catártico. Dice Brecht: "Espectadores y lectores no deberían aproximarse entre sí, sino más bien distanciarse unos de otros. Es más, cada uno debería distanciarse (*entfernen*) de sí mismo. Sino faltaría el *temor* que es necesario para el conocimiento (*erkennen*)."⁴

En Brecht el temor como emoción que se producía cuando un individuo se alejaba de sí mismo y se observaba como ajeno a uno mismo acompañaba al conocimiento "objetivo y científico" de una situación dada. En la *Poética* el temor trágico producía que el espectador, habiéndose compadecido del personaje, reconociese (*anamnesis*) como posibles tales hechos en su vida. En el primer caso el espectador se alejaba de sí mismo y razonaba el mensaje dramático, el temor aparecía al conocer la situación descrita en escena. Pareciera que Brecht rechazó el aspecto psicagógico de la catarsis y lo suplantó por un proceso mental equivalente en el cual las emociones estaban en un aparente segundo plano. "Lo esencial --enunció Brecht-- en el teatro épico es que no se apele tanto al sentimiento sino más a la razón del

espectador. Este no debe identificarse (*miterleben*) sino distanciarse (*auseinandersetzen*). Pero sería absolutamente incorrecto querer negarle a este teatro el sentimiento. Esto resultaría algo así como afirmar que la ciencia hoy en día quiere negar el sentimiento."⁵

Brecht no negó en forma rotunda el factor emocional como fuente de placer sino que lo ubicó en un lugar de subordinación. La emoción se subordinaba a la razón ya que ésta la controlaba y analizaba procurando un equilibrio armónico en la conciencia del individuo ante el hecho estético que producía placer bajo el control atento de su razón. Aristóteles no hubiera pretendido más con su efecto catártico, pero los dramaturgos y guionistas de cine presentaban masivamente obras al público de la era científica pretendiendo ser herederos de la tradición aristotélica. Se había llegado a una creación dramática elemental y burda, casi diríamos visceral, por eso Brecht acusó al teatro convencional de negar la posibilidad de una temática más elevada y valiosa y, fundamentalmente, de resistirse a la razón.

El gobierno de la razón sobre la escena se impuso en sus escritos teóricos hasta la década del 40. En *Arbeitsjournal* se cumplió la rehabilitación de nociones aristotélicas como las que nos interesan: la catarsis y la identificación para el actor. Si los actos de identificación de una persona tienen móviles emocionales como cognitivos era lógico que en el proceso de reconstrucción de un hecho se debían recuperar los dos aspectos de la motivación. Si Brecht quiso controlar el aspecto emotivo ilusionista no era más que porque veía en las condiciones y vanidad del actor un terreno fértil para vicios y deformaciones del trabajo escénico, de allí que aceptara la identificación en los ensayos.

El efecto de distanciamiento en la teoría de Brecht no apuntaría tanto a evitar la identificación del espectador sino a controlar los recursos actorales en el manejo del personaje. Brecht intentó concretizar dialécticamente la catarsis aristotélica pero superpuso la identificación emocional con el fenómeno catártico, igualación que no era propia de la tragedia antigua, sino del drama burgués realista. La rehabilitación de educar en el teatro y de la necesidad de utilizar para ello la función comunicativa de la catarsis confirman una vez más que la obra de arte no puede omitir su estructura triádica *Poiesis + Katharsis + Aisthesis*.

NOTAS

1. Jauss, Hans Robert. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, München, Finck, 1977, p. 151.
2. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1967, p. 305 del tomo 15.
3. Artículo de Georg Luckács publicado en castellano en: Varios. *Bertolt Brecht*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 125.
4. Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a/M., Suhrkamp, 1963. Tomo I, p. 212
5. *Ibid.*, p. 186.