

Una posición “poética” para el espectador

Juan José García-Noblejas (texto provisional)

Me propongo plantear la conveniencia de una “posición poética” para el espectador, en principio alejada de moralismos y esteticismos. Es decir, alejada por una parte de tomar en cuenta las películas, las series ahora en televisión o los videojuegos como instrumentos con la finalidad de infundir buenas ideas y costumbres en los espectadores y en la sociedad. Y también alejada por otra parte de considerar las historias y los dramas que ofrecen las pantallas como algo dotado de una belleza y un sentido autorreferencial interno con una coherencia estrictamente autónoma, carente de relaciones con la vida de las personas.

Para hablar de una historia como *genuinamente poética* cabe recordar que la “razón poética” planteada por Aristóteles hace veinticinco siglos no se dirige a los autores de dramas para la escena, sino en especial a los espectadores. Espectadores que ya conocen la sustancia (como nosotros cuando nos encontramos ante el cuadro de las botas de Van Gogh) de lo que sucede en escena y valoran y admiran la forma concreta de tramar y enlazar de modo causal las peripecias de una historia, de ordinario acompañadas de reconocimientos¹ de diverso tipo. Así encontramos a Ulises que al regresar a Ítaca es progresivamente reconocido por los de su casa; o a Edipo que en Colono reconoce su culpabilidad delante de su hija Antígona; o a Electra que reconoce a su hermano Orestes durante los funerales de su padre Agamenón.

Los espectadores siguen de este modo las acciones del protagonista y perciben y hacen suyos los yerros o pecados más o menos voluntarios (*amartía*) y observan con temor y con piedad o compasión los vuelcos dramáticos que se dan en el curso de los acontecimientos. Los espectadores logran finalmente una situación de *catarsis*, en la medida en que se dan cuenta de que las actitudes y acciones de sus protagonistas son efectivamente yerros y males. Con ellos aprenden a reconocer esos y otros males –que de ordinario nacen de imprudencias o temeridades- en la propia vida.

Catarsis para el espectador que también implica reconocimiento en el sentido de agradecimiento ante un don, porque recibir un regalo cognoscitivo es fuente de placer y en eso consiste toda la obra poética. Por tanto, la catarsis cognoscitiva del espectador no coincide necesariamente con la del protagonista de una tragedia. La catarsis de este último consiste de ordinario en caer en la cuenta –siempre demasiado tarde- de que ha cometido un yerro, un pecado o una imprudencia o temeridad grave de tipo ético² y que tiene que pechar con las consecuencias. Mientras que la catarsis del espectador incluye el alivio de que los yerros del protagonista y las consecuencias de sus actos no le afectan necesariamente en su vida personal.

¹ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1452 a 32-33 - b 1. Valentín García-Yebra parafrasea en su traducción (Gredos, Madrid, 1974) el texto aristotélico diciendo en el *Índice analítico* que “la agnición (reconocimiento) más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de *Edipo*. Este tipo de agniciones es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción, pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor” (p. 517).

² Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, 6, 1106 a 29 -1106 b 7. Comenta Amélie O. Rorty que “la persona virtuosa (sensata, sabia, prudente) ejerce la acción adecuada en el modo y momento adecuados acerca del asunto adecuado” (“The Place of Contemplation in Aristotle’s NE”, en Amélie O. Rorty, ed., *Essays on Aristotle’s Ethics*, Un. Of California Press, Berkeley, 1980, pp. 377-394).

Un fundamento para cuestiones poéticas

En este punto quisiera abrir un trámite filosófico para dar razón de lo que está en juego como fundamento del mito poético y la catarsis, recordando que mencionar el yerro trágico y el pecado es algo sustancial y no una ocurrencia moralizante.

En primer lugar, y desde un punto de vista filosófico fuerte, hay que decir que con Leonardo Polo que con el mito antiguo está en juego una actividad sapiencial, que dice la verdad acerca de lo que nosotros llamamos hoy pecado original o primordial. En todas las culturas aparece este “elemento radical que narra que algo decisivo pasó”. Es universal la referencia a un acontecimiento primordial que dejó al hombre sin apoyo, sin fundamento para su continuación adelante, algo que se traduce en que el pensamiento mítico – hasta Aristóteles- considera que el destino humano es muy débil, que el Hades es algo de tipo espectral, fantasmal (algo que quizá recuerda nuestras historias de “muertos vivientes”).

Aristóteles inaugura un nuevo modo de pensar: para él, el fundamento está fundando la realidad en presente, ahora mismo, y no sólo en un pasado remoto, y para él el hombre tiene –a través de la *contemplación* y del *nous*- “capacidad de hacer vigente el fundamento”. La realidad no se explica por lo que hubo en el pasado, sino que el hombre puede contemplar y desvelar la índole fundamental de la realidad en presente, porque con el pensamiento la tiene a su alcance. Ahora bien, añade Leonardo Polo, en nuestra época “los rasgos del mito han vuelto a aparecer. Basta caer en la cuenta de la gran duda que el hombre tiene acerca de la destinación en nuestra situación cultural”³. Tenemos miedo, no ya ante el futuro, sino ante nuestro destino más allá. No debería ser así en la medida en que los humanos estamos “dotados de naturaleza, no dependemos del pasado y somos capaces de ejercer actos desde nosotros mismos”. Por eso Lutero estaba muy molesto con Aristóteles, porque no le permitía plantear que la naturaleza humana estuviese corrupta por el pecado original. Además, el pensamiento cristiano recuerda que el hombre es ante todo persona, con sus implicaciones profundas de intimidad, subsistencia y destinación a la trascendencia de Dios⁴.

Es muy conveniente recordar estas cuestiones básicas acerca del origen y del destino humanos cuando la realidad del mito se entiende al modo prehistórico primitivo, es decir, sin contrastarla al menos con la perspectiva filosófica de la poética aristotélica, que en principio es coherente con el resto de su pensamiento. Solo recordaré que Aristóteles precisamente descoloca radicalmente el mito de una situación histórica concreta. Por eso se detiene en distinguirlo de la historia como disciplina que cuenta cosas singulares de gentes singulares del presente o del pasado, en vez de tratar –como hace el mito- de asuntos universales. Por eso se concentra en tratar acerca de “lo que nos podría suceder”⁵ a cada uno en nuestra *praxis*, en nuestro actuar vital, al destinarnos en nuestra búsqueda de la felicidad. Algo que –a fin de cuentas- consiste en llegar a ser quienes realmente somos, una especie de “mayéutica a lo grande”.

³ Leonardo Polo, *Presente y futuro del hombre*, Rialp, Madrid, 1993, pp.31-33.

⁴ Leonardo Polo, *Obras completas*, tomo XIII, *La persona humana y su crecimiento. La originalidad de la concepción cristiana de la existencia*, Eunsa, Pamplona, 2015. Cfr. pp. 354ss.

⁵ *Poética*, 1451 a 36-37: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”.

Podemos desde aquí dar de tres pasos adelante para dotar de más rasgos la “posición poética” del espectador, antes de abordar un pequeño pero decisivo aspecto de “*Dos días, una noche*”, la película de los hermanos Dardenne.

Tres pasos poéticos adelante

El primer paso consiste en continuar el pensamiento de Aristóteles donde él mismo tenía dificultad en expresarlo así, y decir con Jorge Peña que con las narraciones y los dramas genuinos de todos los tiempos están habitualmente en juego “momentos de libertad radical”, momentos de detención, momentos estelares en los que nos damos o hacemos nuestra una tarea radical y “ponemos en juego de modo anticipado nuestra vida entera, lo que somos y lo que queremos ser”⁶.

El segundo paso consiste en recordar que hay que tomar en consideración el “lenguaje artístico” de modo que la referencia a la realidad –como dice Paul Ricoeur- ya no es directa, sino de “segundo nivel”, dirigida a lo que Husserl llamaba *mundo vital* y Heidegger “*ser-en-el-mundo*”⁷. Y para interpretar lo que nos llega con una obra narrativa artística hemos de saber que se trata de algo que nosotros mismos desplegamos “delante del texto”, a partir de lo que nos ofrece: “lo que hay que interpretar en un texto es una proposición de mundo, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios. Es lo que llamo –dice Ricoeur- mundo del texto, el mundo propio de *este* texto único”⁸.

Ante una narración y un drama *genuinamente poéticos*, el lector o espectador tiene un gran protagonismo, lejos de un posible papel de mera aceptación pasiva de lo que le llega. Porque, “si bien es cierto que la ficción y el arte poético apuntan hacia el ser, no lo hacen según la modalidad del *ser dado*, sino según la modalidad del *poder-ser*”⁹. La realidad diaria deja paso a *variaciones imaginativas* que la ficción poética elabora sobre esa realidad y que pone *delante de sí* para que el lector se exponga al texto y *reciba de él una proposición* más rica, amplia y profunda del mundo.

¿Y qué hacer ante una narración y un drama que no sean genuinamente poéticos, y que pretenda condicionar ideológicamente la visión de la realidad de los espectadores?

A este propósito, y como tercer paso, podemos recordar con Ricoeur que la posición poética del espectador es de suyo una “estrategia de juego, incluso de combate, de sospecha y de rechazo, cosa que permite al lector practicar la distancia en la apropiación”¹⁰.

⁶ Jorge Peña Vial, *La Poética del Tiempo. Ética y estética de la narración*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002, pp. 146ss.

⁷ Paul Ricoeur, *Cinq études herméneutiques*, “La fonction herméneutique de la distanciation” (pp. 53-74), Ed. Labor, Genève, 2013, pp. 68ss.

⁸ Ibid., p. 71. Cfr. *Essais de herméneutique II*, Ed. Du Seuil, Paris, 1986, p. 115.

⁹ Ibid.

¹⁰ Paul Ricoeur, “Auto-comprensión et histoire”, en Tomás Calvo y Remedios Ávila, eds., *Paul Ricoeur. Los caminos de la interpretación*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 24-25.

Esta distancia en la apropiación, compatible con nuestro abandono inicial a ese mundo que nos llega, confirma que en las historias poéticas hay más preguntas que respuestas y que está más en juego la concordancia interna que el dedicarse a reflejar las discordancias del mundo real¹¹. En este sentido es importante destacar la relevancia de la formación y el entrenamiento¹² del espectador, de su capacidad de gozar con historias grandes que a veces no son fáciles. También es importante destacar la capacidad de razonar y actuar ante posibles equívocos en los temores y compasiones que suscitan esas emociones de los protagonistas. Porque, por ejemplo, no son los mismos motivos y situaciones los que originan temor y compasión en una película como *It's a wonderful life*, o en una película como *Brokeback Mountain* o como *Amour* de Michael Haneke. Todos los protagonistas tienen momentos estelares y buscan desde luego la felicidad, y hay reconocimientos y peripecias catárticos, pero hay que señalar enseguida que en unos casos la coherencia del mito trae consigo asumir esforzadamente los compromisos de la propia naturaleza, mientras que en otros se prescribe forzar esa misma naturaleza al pretender adecuarla a la propia voluntad.

Sentido de la resolución de “*Dos días, una noche*”

La historia de *Dos días, una noche*, –para quienes no hayan visto la película- presenta a Sandra, joven esposa y madre, con ingresos medio-bajos que, tras recuperarse de una leve depresión, descubre que sus compañeros han votado a favor de la oferta de recibir mil euros como bonus si ella no se reincorpora al trabajo. Para la empresa, sobra un empleado. Sandra –su familia necesita ese dinero-, animada por su marido y una amiga, tiene un fin de semana para convencer a sus colegas de que renuncien al bonus, de modo que ella pueda volver al trabajo.

-- (clip de “*Dos días, una noche*” últimos 3-4 minutos)

¿Qué tenemos con la resolución tras el clímax de “*Dos días, una noche*”? En síntesis, destaca esto: que “Sandra se convierte en *prójimo* de sus colegas y desde ahí encara la reorganización de su vida con esperanza”.

Es cierto que Sandra y su marido necesitan el dinero para la familia. Y que Sandra, apoyada por su marido, hace lo imposible para recuperar su puesto de trabajo. Pero en el proceso de convencer a sus colegas de que renuncien a su bonus y voten por su vuelta al trabajo, Sandra descubre y reconoce que “los otros”, cada uno de ellos, no son unos extraños a los que dominar para que ellos no la dominen.

Con Sandra descubrimos, reconocemos que cada uno de ellos es un “co-existente”, un *prójimo*¹³. Con ella y a través de ella podemos apreciar la irrupción de la persona: no es cuestión de empatía, es cuestión de descubrir que uno no es el único “yo”. Y es cuestión de descubrir que, más allá de la “necesidad” económica de ocupar un puesto de trabajo en la sociedad, está la posición en que –como prójimos- hacemos sociedad

¹¹ Cfr. Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Stock, Paris, 2004.

¹² Cfr., por ejemplo, el carácter de “entrenamiento” que presenta la lectura de algunos textos literarios “difíciles” para Joshua Landy, *How to Do Things with Fictions*, Oxford Un. Press, 2012.

¹³ Leonardo Polo, *Obras completas*, tomo XIII, *La persona humana y su crecimiento*, cit. pp. 80-81.

“aportando”, haciéndonos cargo de los demás. Es decir, esforzándonos en ayudar a esos que de “individuos” –y gracias a nuestro dar un paso al frente como prójimos- se convierten en personas, en “yoes” co-existentes conmigo, liberados de la necesidad de auto-afirmarse¹⁴.

Esto se puede reconocer en nuestra catarsis personal, en la que vemos más realidad que Sandra, quien sin duda también siente algo de este tipo en su catarsis como personaje de la historia. Nosotros somos capaces de reconocer mejor que “el prójimo no se da por supuesto, que el prójimo es materia de búsqueda. Hay que encontrarlo”¹⁵. Esto es lo que se muestra en la parábola del buen samaritano. Una respuesta netamente cristiana, a la que los hermanos Dardenne¹⁶ no son indiferentes, por mucho que su manera de ver las cosas dependa de la ética de la responsabilidad de Emmanuel Lévinas¹⁷ y por mucho que sus historias excluyan cualquier referencia explícita a un Dios personal.

[De todos modos, se trata de una referencia que no se echa en falta, porque el sentido implícito de *Deux jours, une nuit* –como sucede con las demás películas de los Dardenne- apunta en esa dirección trascendente. Y dispone también de una protagonista que no siempre es heroica, pero que siempre dispone de una segunda oportunidad para dar salida al deseo de bien que todos atesoramos en nuestra intimidad. En cualquier caso, es muy de agradecer que las reflexiones y las dudas filosóficas de Luc Dardenne no se hagan presentes en sus historias, y queden circunscritas en su libro *Sur l'affaire humaine*¹⁸. Ahí se lee en primera persona –desde un ateísmo “judío”¹⁹, traspasado de cultura cristiana- la angustia de quien se pregunta cómo salir de la soledad y cómo vivir con el miedo a morir tras haber aceptado con Nietzsche y Kafka la muerte de Dios.]

--

Juan José García-Noblejas

Il Seminario Internazionale Ripensare la fiction

“Identidad personal y reconocimiento en personajes e historias de cine y TV”

Pontificia Università della Santa Croce

Roma, 10-11 diciembre 2015

¹⁴ Cfr. *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Nathan Reneaud, “Entretien avec Luc Dardenne: «Je ne sais pas si on peut dire que je suis philosophe»”, *Slate*, (<http://www.slate.fr/story/92003/entretien-tablette-luc-dardenne-philosophie>, 06.10.2014) : “Souvent, on nous dit «Les Dardenne, vous aimez les chemins de croix. C'est chrétien». Je réponds que c'est la vie, ça n'est pas le christianisme. A chaque fois, mon frère et moi racontons une renaissance, une seconde naissance”. (...) “Nous voulions raconter comment des individus se mettent à la place d'un autre. C'est ce que l'on appelle l'imagination morale. Pour être plus exact, ce n'est pas se mettre à la place de l'autre, mais être mis à la place de l'autre, par l'autre. C'est une injonction, qu'on peut refuser. C'est le drame du film”...

¹⁷ Cfr. Emmanuel Lévinas, *El Tiempo y el Otro*, Ed. Paidós. Barcelona, 1993.

¹⁸ Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, Seuil, Paris, 2012.

¹⁹ Cfr. Jesús Ezquerro Gómez, “El ateísmo hegeliano”, en *Logos*, Vol. 44 (2011): 121-135: “Como dice George Steiner en sus conversaciones con Pierre Boutang, lo humano tiene lugar entre el viernes en que murió Cristo y el domingo en que resucitará. El sábado sería el “entre” sin Dios en el que habitamos los hombres, a la vez huérfanos de Dios y a la espera de Dios” (p. 122).