

Análisis comparativo de *El consentidor y el disentidor*, de Bertolt Brecht, y *Dogville*, de Lars von Trier. Ruptura de los preceptos aristotélicos e influencia del teatro oriental

Comparative Analysis of *He Said Yes/ He Said No*, by Bertolt Brecht and *Dogville*, by Lars Von Trier. Breaking of the Aristotelian Precepts and Eastern Theatre Influence

MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid

maria.hernandezr@uva.es

ORCID ID: 0000-0001-8188-6584

Resumen: En el presente artículo se pretenden analizar los elementos literarios comunes que presentan las obras teatrales *El consentidor y El disentidor*, de Bertolt Brecht y la película *Dogville*, del director Lars von Trier con el teatro oriental. Para ello, se realiza un estudio comparativo de ambas obras atendiendo a conceptos como la *mimesis* aristotélica, la ruptura de las unidades (prestando especial atención a la ruptura de la unidad de espacio), la hibridación genérica y la posible *metalepsis* o ruptura de la lógica ficcional en estas creaciones artísticas. Así mismo, siempre teniendo en cuenta estos elementos, se analizan los rasgos comunes con el teatro oriental.

Palabras clave: *Dogville*, Brecht, teatro oriental, mundos imposibles, *metalepsis*, espacio de los personajes, espacio de los actores.

Abstract: In this article, we have studied the common literary elements that *He said yes/ He said no*, play written by Bertolt Brecht and the film *Dogville*, by the director Lars von Trier have with the Eastern theatre. Baring that purpose in mind, we have done a comparative study of these two works considering aspects such as *mimesis*, the breaking of classical unities (unity of place, above all), generic hybridism and the possible *metalepsis* in these artistic creations. Moreover, considering this elements, we have analyzed the common features with Eastern theatre.

Key words: *Dogville*, Brecht, Eastern theatre, impossible worlds, *metalepsis*, characters place, actors place.

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es estudiar las especiales características de la película *Dogville*, del director danés Lars von Trier, y hacer un análisis comparativo con la obra dramática de Bertolt Brecht *El consentidor* y *El disentidor*. Para ello, se prestará atención a los elementos que rompen con los preceptos de la *Poética* aristotélica y se hablará de la posible influencia que haya tenido sobre estas obras el teatro oriental. Además, se hipotetizará la dirección en la que los artistas podrían seguir creando en el futuro, utilizando esta forma dramática tan especial y la posible *metalepsis* o ruptura de la lógica ficcional (Genette, 2006; Martín Jiménez, 2015) que podría producir en las obras.

En primer lugar, realizaremos una revisión teórica del concepto aristotélico de *mimesis* y del acercamiento mimético para comprender la Literatura sobre el que muchos teóricos literarios y filósofos estéticos han reflexionado. También será necesario hablar de otros conceptos aristotélicos, como la empatía o la catarsis, ya que los productos artísticos que se analizarán posteriormente evitan, precisamente, que el espectador experimente dicha catarsis. Por otra parte, tendremos en cuenta el concepto de literariedad en relación con la desautomatización que supone para los formalistas la lengua literaria, relacionándolo con la intención de la producción brechtiana de generar un extrañamiento en el público que le permita adoptar una actitud crítica.

Además, comentaremos las unidades aristotélicas de espacio y tiempo (con especial relevancia de la unidad espacio) ya que las obras seleccionadas rompen con dicha unidad; y de la influencia del teatro oriental, tanto por la importancia que tienen en este el canto, la danza y el resto de elementos que conforman el espectáculo teatral y que no se valen de la palabra, como por la utilización (sobre todo en el teatro chino) de espacios simbólicos (cosa que vemos en el teatro brechtiano y también en la película de *Dogville*).

Por otra parte, nos referiremos a los géneros literarios y a la hibridación genérica. Esto se debe a que ambos productos artísticos estudiados en este trabajo se caracterizan por ser de tipo dramático, pero con la presencia de una voz narradora. La importancia de la utilización de la narración en este teatro reside en el distanciamiento que produce en los espectadores respecto de lo que se está contando.

Por último, se tendrá en cuenta la Teoría de los mundos posibles, de Tomás Albaladejo, así como los mecanismos de ruptura de la lógica ficcional.

Una vez establecido el marco teórico, el trabajo se centrará en el análisis de las dos obras seleccionadas. La selección de ambas obras, aparentemente tan dispares, separadas en el tiempo y en soportes distintos se debe al similar tratamiento del espacio y de la narración incluida en el teatro que comparten. En el segundo bloque se analizarán conjuntamente *El consentidor y el disidentor*, de Bertolt Brecht y *Dogville*, de Lars von Trier, prestando atención a los elementos compartidos, así como a las disonancias que podemos observar.

Para finalizar el ensayo, se intentará resumir todo lo dicho, procurando, al mismo tiempo, discernir si son o no efectivas las técnicas empleadas por sus creadores a la hora de generar en el espectador ese distanciamiento y pensamiento crítico que ambos persiguen. También, hablando desde un punto de vista prospectivo, se reiterará la posibilidad de una posible ruptura de la lógica ficcional en obras que utilicen técnicas similares.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El concepto de *mimesis* aristotélico

Para poder entender la construcción de las obras de las que vamos a hablar como producto artístico, parece primero necesario hablar de estética y, sobre todo, atender a la interpretación mimética del arte. Una de las aproximaciones estéticas que ha tratado de definir el arte ha sido la aproximación mimética, contemplada por el profesor Sixto Castro en su obra *En teoría, es arte. Una introducción a la estética* (Castro, 2005). Esta aproximación de la que hablamos está estrechamente relacionada con la literatura, puesto que se remonta a las obras de Platón y, especialmente, a Aristóteles y su *Poética*, aunque no se reduce exclusivamente a esta. Aristóteles define el concepto de *mimesis* o de imitación, aplicable a todas las artes, y que ha tenido una enorme importancia en el desarrollo del arte en general (y de la literatura en particular) en Occidente. Sobre esto hablaremos en profundidad más adelante, cuando comentemos la posible in-fluencia que ha tenido el teatro oriental en las obras que proce-deremos a analizar.

La *mimesis* se establece como uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la literatura (y del resto de artes, como hemos dicho) a lo largo de la historia. Tiene una enorme importancia en la Antigüedad, donde la tragedia es concebida como la imitación de hombres que actúan (Aristóteles, 2003: 1447a), pero también a lo largo de los siglos posteriores. Desde la Época Clásica, se entiende, además, que el arte imita a la naturaleza, ideas que perduran durante

el Clasicismo y son recogidas y potenciadas en la corriente romántica. Si bien el Realismo y el Naturalismo de la segunda mitad del siglo XIX aún funcionan en torno a esta idea de imitación, la llegada de movimientos rupturistas y antimiméticos en el siglo XX acaba de alguna forma con esta manera de crear arte. En contraste con el arte desarrollado con anterioridad, los autores de vanguardia apuestan por la idea de que las obras de arte tienen valor en sí mismas y son obras de arte en su propia existencia, y no porque digan, expresen o imiten algún elemento de la realidad (Castro, 2005: 71-73).

Sin embargo, ya en el siglo XX, aún existen autores que le dan importancia al concepto de mimesis, aunque de una manera bastante anti-aristotélica, como se explicará a continuación. Uno de esos autores es Bertolt Brecht, autor de una de las obras que analizaremos en este trabajo, inserta en lo que se ha llamado teatro épico y que pertenece a la corriente de pensamiento del marxismo. Esta obra en concreto, que se desliga de alguna manera de lo que se venía haciendo en el teatro occidental hasta el momento, tiene enormes similitudes con el segundo producto artístico que vamos a analizar: el film *Dogville*, del director danés Lars von Trier.

En resumen, resulta necesario hablar del concepto de mimesis para entender las obras de Brecht por dos motivos: en primer lugar, porque deberemos recurrir continuamente a los conceptos desarrollados por Aristóteles en su *Poética* a lo largo de este trabajo para intentar hacer un análisis lo más completo posible de las obras contempladas; en segundo lugar, porque las obras del alemán se escriben y representan en una época en la que las corrientes más destacadas rechazan la imitación aristotélica. Frente a esto, Brecht utiliza la mimesis (de una manera algo especial, como veremos más adelante) para señalar algunos de los aspectos preocupantes de la sociedad del momento.

1. 2. La mimesis en las obras de Brecht. El distanciamiento del espectador en el teatro épico

A continuación, resulta indispensable hablar del concepto de literariedad, de lo que significa que un texto sea literario. Sklovskij entiende que, mientras que la lengua estándar está caracterizada por la automatización, la lengua literaria se caracteriza por una desautomatización. En otras palabras, los textos literarios generan un distanciamiento en el lector (receptor o espectador en el caso de nuestras obras), que necesita prestarle atención a la lengua, al propio texto, para comprenderlo.

Y ¿por qué es esto importante para comprender las obras de Brecht? Pues bien, este autor desarrolla un teatro, conocido como *teatro épico*, que pretende producir en los espectadores ese distanciamiento del que venimos hablando. No podemos olvidar que el teatro brechtiano es de corte político y social y que, desde el marxismo, pretende poner sus obras al servicio de la sociedad, intentando desalienar al pueblo, sometido al sistema de producción capitalista. En palabras del alemán, «nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no solo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo» (Brecht, 2004: 180).

Frente a los movimientos artísticos triunfantes en el momento en el que vive Brecht, la corriente marxista y, en concreto, el alemán, intenta utilizar el teatro como mecanismo de cambio social. Para ello, como explica Dulcinea Rodrigo Burón en su artículo sobre el origen del teatro épico, Brecht se sirve del distanciamiento que se consigue a través de rechazar el mimetismo como se había entendido hasta el momento. Así, Rodrigo Burón (2013: 151) recoge que «el pueblo es incapaz de tomar una actitud de distanciamiento respecto a lo que ve» (Brecht, 2004: 154), puesto que todo lo que se había creado hasta el momento reflejaba el mundo real de forma mimética. Así, el arte creaba una «nueva realidad» que debía ser evitada por el autor a toda costa, ya que se debe conseguir un distanciamiento de lo representado por parte de los espectadores. Según Brecht, «Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa repre-sentar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras» (2004: 84).

En segundo lugar, Brecht aboga por la narratividad y la inclusión de las palabras en lo que llama *gesto escénico*, es decir, la inclusión de palabras en un hecho concreto. No podemos olvidar en ningún momento que el teatro de Brecht es de corte político; él concibe ese *gesto escénico* o *gestus* como «el reino de las actitudes adoptadas por los personajes entre sí. [...] Toda la actitud física, tono de la voz y expresión facial, son determinadas por una acción social: Los personajes están maldiciendo, adulando, instruyéndose entre sí y así sucesivamente» (Brecht, 1983: 61). Por lo tanto, todos los personajes de las obras del autor alemán tienen entidad en cuanto a su interacción con otros personajes. A través de este *gestus*, Brecht pretende «quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad» (Brecht, 2004: 83). Así, el alemán concebiría a ese teatro épico como el gesto escénico a través del que se debe representar lo

conocido como desconocido, el mundo del que forma parte el espectador a través de la ficción, de manera que este adopte una actitud crítica y de reflexión. Y, para conseguir el distanciamiento perseguido se introduce la figura de un narrador. Así lo explica en su artículo Dulcinea Rodrigo Burón:

El narrador –o los elementos artísticos que realizan esta función– intervienen como efecto de distanciamiento dentro de la trama, esta irrupción rompe la secuencia lineal de la historia. La palabra es una parte de la obra que adquiere sentido cuando los demás elementos teatrales entran en acción y esta adquiere un sentido u otro, dependiendo del timbre, la intensidad, la forma, y el gesto del actor mientras la expresa (2013: 154).

Al usar estos elementos, Brecht no permite que los espectadores sientan empatía por los personajes y, por tanto, no sufren una alienación, que es precisamente lo que el autor pretende evitar. Como dice Andrés Graumann Sölter en su artículo, en el teatro brechtiano

[e]l efecto de empatía debe ser sustituido por el efecto de extrañamiento: el hombre ya no debe ser arrancado de su mundo por medio de procedimientos hipnóticos para ser transportado al mundo de la ficción del arte; por el contrario, tiene que ser introducido en su propio mundo real (Graumann Sölter, 2011: 13).

Lo mismo ocurre en la película de Von Trier, donde una voz en *off* se encarga de narrarnos todo lo que va ocurriendo en escena.

Enorme importancia cobra también en el distanciamiento del espectador la puesta en escena de la obra. Brecht considera que sus obras son parábolas, obras metafóricas (aunque sin el elemento simbólico), ya que muestran una historia ficticia pero que, sin embargo, permite al espectador verse reflejado (siempre desde una perspectiva completamente crítica y racional). El creador de estas parábolas o, lo que es lo mismo, el dramaturgo, para conseguir el extrañamiento del espectador, debe

mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola, esos elementos cuya ayuda pretende mostrar el curso ineluctable de su acción. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y las puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola (Brecht, 2004: 204).

En resumen, para Brecht entender ese gesto escénico consiste en ser plenamente consciente de lo que sucede en escena, tanto desde un punto de vista artístico como desde una perspectiva social y, así, adoptar una actitud crítica. Si bien no tenemos acceso a representaciones de época de las obras de Brecht, prestando atención a la película *Dogville* es eso exactamente lo que vemos: los intestinos artísticos de la obra. Esto nos permite, ahora, entroncar con otro aspecto que comentaremos a continuación: la ruptura en las obras que se van a analizar de las unidades aristotélicas, especialmente de la unidad de espacio.

1.3. El teatro oriental

En este apartado del artículo se intentará hacer un recorrido panorámico sobre las principales características del teatro oriental, en relación con la doctrina aristotélica, centrandó nuestra atención en el Nô japonés y en el teatro chino. Para ello recurriremos esencialmente a los trabajos de Estébanez Calderón (1996) y a la tesis doctoral de Suping Pan (2004). El objetivo de esto es observar cuáles son aquellas vías creativas o aquellos usos que, bien no han sido empleados, bien han sido poco explotados por el teatro occidental, pero que sí han tenido relevancia en el drama asiático.

1.3.1. Ruptura de las unidades aristotélicas

Aristóteles, en su *Poética*, establece determinadas normas que deben cumplir las tragedias: las tres unidades de tiempo, espacio y acción. La enorme influencia que ha tenido Aristóteles en la historia de Occidente en el plano artístico (especialmente literario) ha propiciado el mantenimiento de estas reglas. Si bien es cierto que la unidad de tiempo fue de las primeras en dejar de respetarse, la unidad de espacio sigue vigente en la mayor parte de obras dramáticas incluso de nuestros días. Frente a esto, el teatro oriental actúa de manera completamente diferente.

Como indica Suping Pan en su tesis, el teatro chino, por ejemplo «era extraordinariamente libre en el sentido espacial y temporal. No conoce las severas restricciones de las tres unidades de la clásica tradición occidental» (Pan, 2004: 132-133). Es precisamente esta enorme libertad, tan antiaristotélica, la que hace que la trama de los dramas chinos se vea enormemente influida por la narrativa. La historia puede durar decenas de años o suceder en distintos lugares separados por miles de kilómetros. El simbolismo del espacio lúdico, unido a la no observancia de las tres unidades aristotélicas, lleva a la creación de obras con enormes diferencias respecto a las que el

público occidental está acostumbrado a ver. Esta idea queda perfectamente resumida por Pan al decir que «el escenario del teatro chino puede ser poliescénico por medio del diálogo, de estilizados signos semióticos: proxémicos, quinésicos y externos del actor, que provocan una interpretación inmediata por parte del espectador según las normas establecidas» (2004: 80). Así, frente a las puestas en escena del teatro occidental, quizá más elaboradas, más «realistas», el teatro oriental opta por lo simbólico. En el teatro chino, los escenarios eran limitados y estaban abiertos al público por tres de sus lados, lo que hacía que las posibilidades de incluir decorados fueran mínimas. La decoración, en consecuencia «era algo muy elemental, y eso favoreció que el espacio adquiriera un tratamiento simbólico» (Pan, 2004: 145). El escenario es extremadamente sencillo, en muchos casos limitado a unas sillas, unas mesas y, también, un biombo. Esta sencillez se traduce necesariamente en una convencionalización de los signos proxémicos y quinésicos, así como en una simbolización de, por ejemplo, los colores, o del escenario, o espacio lúdico. En el caso concreto del teatro chino, podemos decir que el escenario es impresionista. «Los distintos espacios, junto con los movimientos de los actores, evocan al público distintos lugares dramáticos, como un palacio majestuoso, un estudio modesto [...]. Siendo un escenario vacío, lo abarca todo. [...] Los actores pasan de unos espacios simbólicos a otros» (Pan, 2004: 69-70). Además, ese escenario con tan poco *atrezzo* permite representar diferentes lugares sin necesidad de que se señalen. Así, el espectador podrá ver, por ejemplo, a un actor que está esperando y a otro que se apresura hacia su cita, ambos en el escenario a pesar de que ellos no puedan verse entre sí porque están, dentro de la lógica de su mundo ficcional, muy alejados.

En general, ocurre lo mismo con el *Nô* japonés, donde el escenario está abierto también por tres de sus lados, y en todos ellos se dispone el público. Esto hace que los decorados no puedan ser excesivos, porque restarían visibilidad a los espectadores, convirtiendo los espacios disponibles en espacios simbólicos.

Creo que esto posee gran importancia, puesto que es exactamente lo que ocurre en la obra de Bertolt Brecht analizada, así como en *Dogville*. Si bien en la película, al contar con los recursos propios del cine, los espacios simbólicos no representan lugares lejanos, sí que vemos actores en distintas estancias: el espectador es capaz de ver a ambos, pero ellos no pueden verse entre sí porque están separados por una pared, por ejemplo, que en verdad no existe.

1.3.2. *Importancia de la parte espectacular: la danza y el canto oriental frente a la palabra occidental*

Aristóteles le da una gran importancia a la palabra que, frente a la representación, debe ser lo más relevante: «el espectáculo seduce el alma, mas [está] muy alejado del arte y [es] lo menos propicio a la poética, pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores» (Aristóteles, 2003: 1450b). Debido a ese tipo de afirmaciones, el teatro occidental «acaba suprimiendo o minimizando el canto y otorgando una importancia relativa (según épocas) al espectáculo» (Estébanez Calderón, 1999: 735). Si bien el canto y la danza eran elementos importantes de la tragedia griega, con el paso del tiempo acaban eliminándose.

Frete a esto, en el *Nô* japonés, hasta las obras con mejores valoraciones recurrieron a elementos de tipo espectacular, a todo aquello que Aristóteles entendió como «canto» o «espectáculo», que son, en definitiva, las partes que más definen el teatro en relación con otros géneros literarios (Estébanez Calderón, 1999). El *Nô* deriva de antiguas danzas de los pueblos que estaban asociadas a festividades populares, como la recogida del arroz, así como algunas características de celebraciones budistas: en el siglo VII, un emperador japonés introduce estas corrientes musicales, procedentes en muchos casos de China o de la India a través del budismo (Lebrón, 1981: 10). De esta forma, se observa que, desde su aparición, tanto la música como el elemento quínésico son fundamentales. En un primer momento, se trata de un teatro para las élites que retrata el sistema de valores de la sociedad aristocrática de la época, alabando la casara de los samuráis y sus ideales, apoyados en la doctrina de la religión budista. No llegará hasta Occidente hasta los siglos XIX y XX, cuando algunos dramaturgos, como Brecht, lo emplean como inspiración para sus propias obras. De hecho, *El consentidor y El disentidor*, está basada en una obra de *Nô* japonés llamada *Taniko*. En la edición manejada en este trabajo, dicho drama se introduce de la siguiente manera: «Según la obra de no japonesa “Taniko”, en versión inglesa de Arthur Waley» (Brecht, 1989: 222).

En la ópera de Beijing, por otro lado, coexisten la palabra hablada y la música, aunque el diálogo tiene más importancia que el canto, que se introducido exclusivamente en aquellos pasajes de mayor emoción o tensión dramática, como bien explica Suping Pan (2004: 71). Puesto que esta parte del trabajo es solo un marco teórico para desarrollar la posterior crítica comparativa de las obras seleccionadas, no ahondaré en este momento en la presencia de dichos elementos en el teatro brechtiano. Sin embargo, sí que cabe mencionar la

existencia del coro en *El consentidor y el disentidor* para comprender la importancia de este apartado en el análisis de la obra.

1.3.3. Géneros literarios: hibridación genérica

Desde el siglo IV a.C., Platón ya propone una división tripartita de las obras literarias según tres modos de enunciación, es decir, según quién habla (Platón, 1988) y constituye la primera clasificación genérica de la que tenemos constancia. Esta división servirá como base a la teoría de los géneros posterior, que en la actualidad sigue considerando a veces tres, a veces cuatro géneros principales. Platón diferencia el modo narrativo simple, en el que habla el propio poeta; el modo mixto, en el que hablan tanto el poeta como los personajes; y el modo imitativo en el que solamente hablan los personajes. Un poco más adelante, Aristóteles amplía esta división según los medios, los objetos y los modos de imitación (2003). Aristóteles, además, defiende la preminencia de la tragedia frente al resto de obras, así como del texto frente a los elementos escénicos. Esto, desde luego, ha tenido consecuencias en la construcción de la literatura en Occidente, especialmente en el ámbito teatral, donde acaban desapareciendo elementos como el coro que sí que estaba presente en las tragedias griegas, que se conserva en las obras teatrales orientales y que se recupera, por ejemplo, en las obras de Brecht como *El consentidor y el disentidor*, que se analiza en el presente artículo.

En la actualidad, y dejando de lado a teóricos como Benedetto Croce (1979), que aboga por la individualidad de las producciones literarias, la división genérica oscila entre clasificaciones que consideran tres géneros, y clasificaciones que consideran cuatro, incluyendo el género didáctico-ensayístico, como es el caso de Genette. El teórico «contempla dos modos de literariedad: la ficción (en el que se inscriben los textos narrativos y dramáticos) y la dición (responsables de los textos líricos y de la prosa no ficcional)» (Genette, 1993: 7). Por otro lado, otros teóricos como Aguiar e Silva (Aguiar e Silva, 1990) consideran solo tres grandes géneros literarios o, en el caso de este teórico de la literatura, tres *modos literarios*, los tres modos clásicos: el modo narrativo, el modo lírico y el modo dramático.

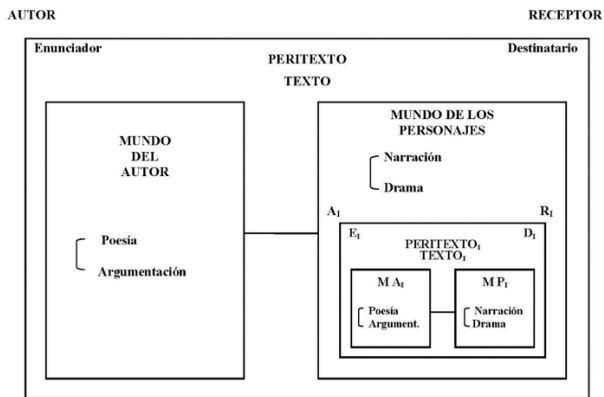
No obstante, hay una gran cantidad de obras que escapan a esta clasificación pues, en ocasiones, encontramos en la misma obra una mezcla de varios modos literarios. Estaríamos ante formas genéricas híbridas o mixtas. Siguiendo, entonces, la clasificación realizada por algunos autores como Eduard von Hartmann y Albert Guérard, y recogida por García Berrio y Huerta Calvo (García Berrio & Huerta

Calvo, 1992) podríamos decir que el teatro de Brecht pertenece a un género híbrido dramático-épico.

No es de extrañar, por tanto, que las obras de Bertolt Brecht se engloben dentro del subgénero conocido como *teatro épico*. Como se ha dicho anteriormente, el teatro de Brecht pretende crear un distanciamiento del espectador de la escena. Por eso, la voz del narrador se escucha durante la representación, para evitar la alienación que el arte puede producir a los consumidores de obras de teatro, quienes no deben sentir empatía por sus personajes, sino adoptar una posición externa a la obra que les permita tener una actitud crítica con la sociedad que queda representada en su dramaturgia. De la misma manera, las intenciones de Lars von Trier de seguir las formas teatrales de Brecht se hacen patentes con la presencia constante de una voz en *off* que nos va narrando la historia.

1.3.4. Ruptura de la lógica ficcional

Como se ha visto en el apartado anterior, las obras dramáticas se incluyen en el apartado de la ficción, según la clasificación de Genette. Las obras de ficción pueden encuadrarse en el *mundo de los personajes* del modelo textual que se muestra en el esquema siguiente, extraído del libro del profesor Alfonso Martín Jiménez *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional* (Martín Jiménez, 2015: 56).



Fuera del texto encontramos las figuras del autor y el receptor. Dentro del texto, encontramos el *mundo del autor*, que es el que

caracteriza a los géneros lírico y argumentativo y el mundo de los personajes, característico de la narración y del drama, que es en el que nos centraremos. El texto puede «ser emitido por un *enunciador* intratextual que puede dirigirse a un *destinatario* intratextual, instancias reclamadas por la crítica contemporánea» (Martín Jiménez, 2004: 63). Además, en el interior del mundo de los personajes encontramos a esos personajes que, a su vez, podrían crear nuevos textos, los cuales tendrían, igual que la obra literaria, un mundo del autor y un mundo de los personajes.

Es también importante hablar de la *teoría de los mundos posibles*, de Albaladejo. Según él, la parte intensional del texto se corresponde con el texto en sí mismo, mientras que la parte extensional, el referente, es «la parte integrante de la realidad exterior al texto» (Albaladejo, 1986: 45). Ese referente es el mundo que se textualiza en la obra literaria. Así, Albaladejo diferencia tres tipos de mundo: el *tipo I* es el modelo de mundo de lo verdadero. Su componente semántico extensional es el mundo objetivo. En cuanto al modelo de mundo *tipo II*, Albaladejo lo define como el mundo de lo ficcional verosímil; es decir, es el mundo cuyas reglas no coinciden con las del mundo real, pues es ficción, pero se construye en consonancia con sus reglas. De esta manera, el referente textual no es el mundo, pero podría serlo, pues «cumplen las leyes de constitución semántica de este» (Albaladejo, 1986: 59). Este tipo de mundo es el de los productos literarios (o cinematográficos) de corte realista, o sea, en aquellas obras donde el mundo representado y los acontecimientos que se producen en él podrían ocurrir en el mundo objetivo (aunque no lo hagan). Las dos obras que se analizarán pertenecen a este tipo de mundo. Por último, el *tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil, es decir, al que corresponden aquellos modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real, ni tampoco son similares. A este modelo de mundo pertenecen obras de tipo fantástico, o de ciencia ficción.

Hablar de los modelos de mundo de Albaladejo resulta necesario para poder entender lo que se comentará a continuación sobre la metalepsis ficcional, también llamada teoría de los mundos imposibles, y evitar posibles confusiones posteriores. Genette, en su obra *Figuras III* (1989) ya propone este término, que desarrollaría posteriormente. La metalepsis ficcional se produce cuando hay una ruptura de la lógica ficcional, por ejemplo, cuando un autor se introduce en la acción ficticia de su relato, o cuando un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegético del autor o del lector, como menciona Martín Jiménez (2015).

Para comprender esto es necesario no asimilarlo con un modelo de mundo de tipo III, según las teorías de Albaladejo. Las novelas fantásticas, por ejemplo, se rigen por ese modelo de mundo de tipo III que no es verosímil, pero sí es lógico. Por el contrario, las obras que subvierten la lógica ficcional son incoherentes. «Los mundos imposibles se producen cuando se ponen en contacto elementos del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, no podrían conectarse, o cuando se identifican de forma imposible el texto primario y el texto inserto» (Martín Jiménez, 2015: 244). Además, los mundos imposibles pueden darse tanto en obras cuyo universo se rige por un modelo de mundo de tipo II como de tipo III. En este trabajo se analizará la posibilidad ruptura de la lógica ficcional en obras con modelo de mundo de tipo II; por lo tanto, es claro que no debe confundirse el modelo de mundo con su coherencia.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

A continuación, se procederá al análisis de las obras seleccionadas: *El consentidor* y *El disentidor*, de Bertolt Brecht; y la película *Dogville*, del director danés Lars von Trier. Se pretende hacer un estudio comparativo de ambos productos artísticos, de forma que se vea la relación entre Brecht y von Trier y, además, postular una posible influencia del teatro oriental en ellos. Siguiendo el orden en el que se ha expuesto el marco teórico, primero se hablará del concepto de *mimesis* aristotélico aplicado a estas obras, del concepto de literariedad, seguido de un estudio de la ruptura de la unidad de espacio que se produce tanto en una como en otra obra. Además, se hablará del carácter híbrido del teatro de Brecht y del producto cinematográfico de von Trier. Por último, y sin olvidar que la teoría de la literatura tiene también una función prospectiva, se procederá a hablar de la posible ruptura que se puede llegar a dar de la lógica ficcional si los artistas continúan sus creaciones por estas vías.

2.1. La ruptura de la *mimesis* aristotélica

Tanto Brecht como, posteriormente, Lars von Trier rompen con el concepto de la *mimesis* aristotélica tal y como se ha venido entendiendo en el teatro (y en el cine) occidental a lo largo de la historia. La *mimesis* para Aristóteles es «la imitación de hombres que actúan» (Aristóteles, 2003: 1447a). De alguna forma, esta imitación en la literatura europea se ha llevado a cabo de tal manera que los personajes, escenarios y acciones resulten creíbles a los espectadores. Así, estos serán capaces de sentir empatía con lo que está ocurriendo

en escena y la obra generará una catarsis en ellos, algo recogido también por Aristóteles en su *Poética*.

Sin embargo, la intención de Bertolt Brecht con sus obras se aleja bastante de ser catártica. Brecht pretende generar un distanciamiento entre los espectadores y la obra, entre los espectadores y los personajes que participan en la obra, de forma tal que les permita racionalizar lo que están observando y generar un pensamiento crítico y político. Retomando algo que ya se dijo en la primera parte del trabajo, el escritor alemán considera que no podemos imaginar un distanciamiento como un elemento constituyente del placer estético porque existe la idea errónea de identificarse uno mismo con aquello que se observa o, en el caso del teatro, de lo que se ve representado en escena. Por ese motivo, se aleja del concepto de *mimesis* aristotélica, dejando de lado también la catarsis, para centrarse en lo político. Así, Brecht crea un nuevo tipo de teatro, del que ya hemos hablado, conocido como *Teatro épico* en el que pretende ese distanciamiento.

Como se explicará en los próximos apartados, Brecht consigue este distanciamiento a través de distintas técnicas, que vemos de igual manera aplicadas en la película de von Trier, como la ruptura de las unidades de tiempo, pero, sobre todo, de espacio aristotélicas; o la inclusión de fragmentos narrados en el teatro, que normalmente está construido solamente a través del diálogo entre los personajes. Así, en el teatro, la lengua se convierte en el motor que genera la acción. Pero Brecht busca ese *gesto escénico* del que ya se habló, las palabras insertas en un momento determinado. Y es este uno de los elementos más claros y visibles que nos permiten conectar a Lars von Trier con la obra de Brecht. Este titula un apartado de sus *Escritos sobre el teatro* «Non verbis, sed gestibus!», frase que conecta de manera innegable con lo escrito en la entrada de las minas de la ciudad de Dogville: «DICTUM AC FACTUM». No hay atisbo de duda de que Lars von Trier está haciendo una declaración: conoce el teatro de Brecht, su película está parcialmente influida por ella, pero le da, quizá, más importancia a la palabra de lo que le daba Brecht.

2.2. La ruptura de las unidades aristotélicas

Uno de los elementos más claros de interconexión entre las obras analizadas es que, en ambas, se produce una clara ruptura de las unidades aristotélicas de tiempo y espacio. Como ya se mencionó en la primera parte de este trabajo, en las obras occidentales viene siendo habitual la ruptura de la unidad de tiempo: las obras no suceden en un solo día. De hecho, en el cine, el tiempo se convierte

en algo muy flexible. En muchas películas encontramos saltos en el tiempo, por ejemplo. Este, sin embargo, no es el caso de *Dogville*, donde el relato y la historia, siguiendo la terminología de Genette (Genette, 1989: 83) coinciden.

Lo que llama la atención de los espectadores es la ruptura que se produce en ambas obras de la unidad de espacio. Como ya se ha mencionado, una de las medidas que adopta Brecht para conseguir el distanciamiento deseado es la de mostrar al público las entrañas de su obra (Brecht, 2004: 204). El autor quiere mostrar todo aquello que necesita para su parábola, como los focos, los instrumentos, las paredes. Por lo tanto, en el teatro brechtiano se nos muestran los intestinos de la obra. No existen estancias como tal y en la obra analizada no hay instrucciones para el *attrezzo*. Las habitaciones, llamadas *HABITACIÓN 1* y *HABITACIÓN 2* no son más que espacios puramente simbólicos. Al principio, representarán el interior y el exterior de la casa del estudiante. Posteriormente, serán dos habitaciones diferentes de su casa. Hay un momento en la obra en que se dice lo siguiente: «*la madre escucha detrás de la puerta*» (Brecht, 1989: 225), aunque, como ya sabemos, no existe tal puerta. La actriz que representa a la madre tendrá que gestualizar, realizar acciones con su cuerpo que demuestren que es eso lo que está ocurriendo y son los espectadores los que tendrán que crear la imagen en sus mentes. Pero más adelante, la *HABITACIÓN 1* y la *HABITACIÓN 2* representarán lo alto de una montaña y un valle. Y todo esto puede hacerse sin necesidad de cambiar los elementos del escenario porque es, ante todo, un espacio simbólico.

Resulta interesante la enorme semejanza que se establece entre este tipo de representación y el teatro oriental. La influencia de Aristóteles en Occidente hace que se le dé una gran preminencia a la palabra respecto a la representación teatral. Sin embargo, al suprimir esta puesta en escena, como ocurre en *Dogville* o en *El consentidor* y *El disidentor*, la gestualidad y la espectacularidad son necesarias para entender la obra que se está representando. El teatro oriental tiene una puesta en escena con muy pocos elementos, de ahí que los espacios se conviertan en verdaderos espacios simbólicos. Como se acaba de ver, en las obras de Brecht analizadas dos habitaciones pueden representar los lugares más distantes entre sí: una montaña y una estancia interior, por ejemplo. Se puede observar esto en la imagen que aparece en el anexo de este artículo (fot.1), extraída de una representación de la obra de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Madrid donde, no solo apenas hay decoración, sino que los actores llevan vestuario de tradición oriental.

Algo muy parecido es lo que ocurre en *Dogville*. Aunque gracias a los recursos que aporta el cine tenemos más de dos habitaciones, estas están representadas solamente por líneas en el suelo (fot. 2). Si bien los espacios no son tan simbólicos como sí lo eran en las representaciones de Brecht, debido a que la porción de suelo delimitada que representa, por poner un ejemplo, la tienda del pueblo siempre representará la tienda del pueblo, no se nos puede escapar la gran influencia que tiene, en primer lugar, el teatro de Brecht en la obra de von Trier y, en segundo lugar, una posible influencia del teatro oriental al romper las normas occidentales.

Aunque los espacios no sean tan simbólicos, sí se rompe de manera radical la unidad aristotélica del espacio. Aristóteles consideraba que en escena se debe ver únicamente un espacio. Sin embargo, esta película nos permite observar lo que está ocurriendo en el interior de varias de las casas al mismo tiempo. Por ejemplo, en el minuto 1:12:00 de la película podemos ver al mismo tiempo cómo Grace está siendo violada por Chuck en la casa de este, cómo pasea Tom por la calle principal del pueblo, o cómo Bill está en su casa jugando a las damas. Observamos todas estas cosas en escena. Sin embargo, los personajes no se ven entre sí porque, en el imaginario de la obra, las casas tienen, obviamente, paredes. Exactamente lo mismo ocurre al principio de la película que, nada más comenzar, nos muestra un plano cenital de la ciudad. Así, vemos a todos los habitantes del pueblo, cada uno en sus casas, dedicándose a sus tareas.

Gran importancia tiene también los sonidos en *Dogville*. Por ejemplo, en el minuto 00:05:28, la voz *en off* narradora nos dice que está lloviendo («había empezado a llover y el viento se había convertido en un vendaval»), y se escucha el sonido de la lluvia (Trier, 2003). Sin embargo, en el set de rodaje no llueve realmente, así que no se muestra de manera visual. De nuevo, se construye una especie de espacio simbólico en el que es la voz narradora la que nos dice lo que está ocurriendo.

A pesar de ver a los personajes moverse por la escena, hay ciertas similitudes con la narración que no podemos obviar. De hecho, y como ya se comentó, Brecht, en su *teatro épico*, busca el distanciamiento del espectador a través de la narración, entre otros recursos. Trier retoma este recurso en su película.

Otro ejemplo que parece interesante es que, al iniciarse la película, en el minuto 00:02:12, esa misma voz narradora nos dice «un alma sensible de la costa este había llamado a su calle mayor [de Dogville] Calle del Olmo, y ningún olmo había proyectado nunca su sombra sobre Dogville». Esta contradicción contribuye al

extrañamiento del espectador del que venimos hablando desde hace tiempo, que Brecht llamaba *Verfremdung*. Sobre esto se profundizará más en el siguiente apartado. Lo que no se nos escapa como espectadores es que, debido a que el escenario utilizado para la película de *Dogville* es escasísimo, no podemos saber si realmente había o no había olmos en la calle del Olmo a no ser que nos lo relate el narrador de la historia.

2.3. Teoría de los géneros literarios. Hibridación genérica

Como se ha venido adelantando en los anteriores apartados, *El consentidor* y *El disentidor* responde al modelo de lo que Bertolt Brecht llamó *teatro épico*. A pesar de que *Dogville* no es una obra de teatro, sí que debemos considerar la enorme cantidad de elementos que comparte con él.

Platón (1988) y Aristóteles (2003) conciben una división tripartita de los géneros y relacionan el género dramático con el *modo imitativo*: son los personajes los que hablan entre ellos y los que permiten que se desarrolle la trama a través de sus palabras y sus actos. Teóricamente, en estas obras no existe una instancia narrativa que vaya contando lo que sucede. Sin embargo, Brecht y, posteriormente, von Trier pretenden generar un distanciamiento, una sensación de extrañamiento en el espectador, un *Verfremdung*. Y una de las estrategias que emplean es la inserción de esa instancia narrativa que impide que el receptor termine de identificarse de manera completa con los personajes.

Algo que también es importante mencionar es que el narrador, que nos cuenta lo que ocurre y convierte ambas obras en productos híbridos desde el punto de vista genérico, es en todos los casos heterodiegético. Algo distinto habría ocurrido si el narrador presente en *El consentidor* y *El disentidor*, representado por el CORO, o la voz en *off* que nos cuenta la historia del pueblo en *Dogville* fueran narradores homodiegéticos, es decir, personajes de la propia historia. La irrupción de esta voz narrativa en un tipo de obra en el que no se espera, ya que habitualmente la trama se desarrolla gracias a las voces de los personajes, genera una sensación de extrañamiento en los espectadores, que se distancian del relato y pueden adoptar una posición crítica frente a la obra.

Realmente, *El consentidor* y *El disentidor* no se trata de una sola obra, sino que son dos obras espejo. El principio de ambas es exactamente el mismo, pero Brecht escribe dos finales diferentes. Son, en definitiva, dos piezas teatrales con una intención claramente moralizadora y es el CORO el que da información a los espectadores

sobre la moraleja de cada una de las dos obras. Así, *El consentidor* termina con el siguiente canto:

Entonces los amigos cogieron el cántaro
y, lamentándose de los tristes caminos de este mundo
y de sus duras leyes
arrojaron al muchacho.
Estaban muy juntos, pierna contra pierna
al borde del abismo
cuando lo arrojaron cerrando los ojos.
Ninguno fue más culpable que otro
y detrás arrojaron terrones de tierra
y piedras planas (Brecht, 1989: 231).

Por el contrario, *El disentidor* acaba de la siguiente manera:

Así llevaron los amigos, a su amigo
y fundaron una nueva costumbre
y una nueva ley
y llevaron de vuelta al muchacho.
Hombro con hombro marcharon muy juntos
hacia el escarnio
hacia la burla, con los ojos abiertos
ninguno fue más cobarde que otro (1989: 240).

En estos dos finales de naturaleza tan distinta, el coro no solamente nos informa de lo que ha ocurrido, sino que además permiten al espectador alejarse de la obra lo suficiente como para forjarse una opinión crítica sobre ello. Así, guiados por la presencia de ese coro, los receptores son capaces de juzgar, tal y como pretende el dramaturgo, que el final de la obra *El disentidor* es mucho más justo que el final de la obra *El consentidor*. Sin embargo, en ninguno de los dos finales el público empatiza con los personajes. Son, como bien las definía Brecht, parábolas moralizantes que adoptan una forma dramática en lugar de una forma exclusivamente narrativa.

De hecho, el inicio de ambas obras no es más que la moraleja de lo que se pretende enseñar con lo que se va a poner en escena a continuación:

EL CONSENTIDOR

EL GRAN CORO:

Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo.
Muchos dicen que sí, y sin embargo no están de acuerdo.
A muchos no les preguntan, y muchos

están de acuerdo con el error. Por eso:
Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo
(1989: 223).

...

EL DISENTIDOR

EL GRAN CORO:

Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo.
Muchos dicen que sí, y sin embargo no están de acuerdo.
A muchos no les preguntan, y muchos
están de acuerdo con el error. Por eso:
Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo
(1989: 232).

De enorme importancia es también recalcar el hecho de que sea ese coro del que hemos estado hablando el que se constituya como la instancia narrativa que convierte el teatro de Brecht en un género híbrido. De hecho, en *El consentidor* y *El disentidor* podemos ver acotaciones teatrales de tipo narrativo como «*El maestro en la habitación 1, la madre y el muchacho en la habitación 2*» (Brecht, 1989: 223) o «*Suben al tablado de la habitación 2. El muchacho retiene al maestro*» (1989: 227). Desde luego contienen información importante para la acción que se va a desarrollar, pero no es necesario que se declamen: es suficiente con que los personajes realicen lo que se describe en ellas. Las acotaciones son meras indicaciones sobre el papel, por lo que estas no contribuyen en ningún caso a la consideración que estamos haciendo de *El consentidor* y *El disentidor* como una obra genéricamente híbrida.

Volviendo a centrarnos en el tema de la instancia narrativa representada por el GRAN CORO en estas obras, las tragedias griegas también contaban con la parte coral cantada, esencial en su construcción. No obstante, Aristóteles entiende que la palabra debe tener mayor preminencia en el teatro que los demás elementos y, por consiguiente, el coro acaba desapareciendo como parte constitutiva habitual en las obras dramáticas occidentales. Esto, por contra, no sucede en las obras orientales, libres del encorsetamiento en las unidades aristotélicas. El hecho de que estas obras de Brecht tengan una parte cantada por el GRAN CORO, que ha desaparecido por completo en la tradición occidental, pero no en las obras asiáticas, puede hacer postular una posible influencia del teatro oriental. De hecho, *El consentidor* y *El disentidor* están basadas, precisamente, en

una obra de Nô japonés llamada *Taniko*¹, según se indica en la versión de Arthur Waley. Brecht, apasionado del teatro oriental, se decide a adaptar la trama de este drama japonés, reproduciendo el argumento de la misma en sus obras gemelas *El consentidor* y *El disentidor*.

Diferente es el caso de la película *Dogville*, aunque podamos encuadrarla en un género cinematográfico con numerosas características comunes con el género dramático-épico. El cine permite ciertas licencias respecto al teatro. Mientras que, en el teatro, la instancia narrativa, tiene que venir representada por un personaje (aunque sea un personaje colectivo, un personaje como el coro), en los productos audiovisuales filmados esto no resulta necesario. De hecho, a los espectadores no nos resulta descabellado escuchar una voz narradora que procede de ninguna parte pero que todos interpretamos como esa voz *en off*.

En el caso concreto de *Dogville*, contamos con un narrador omnisciente editorial, siguiendo la terminología de Friedman (1967). Esa voz *en off* que acompaña durante toda la película a los espectadores y ayuda a generar extrañamiento no se limita a describir lo que ocurre, sino que introduce juicios de valor sobre, por ejemplo, los habitantes del pueblo. En el minuto 00:02:12 describe a la persona que decidió llamar Calle del Olmo a la calle principal de *Dogville* como un alma sensible. O, en el minuto 00:00:20 nos dice que lo que va a contar es «la triste historia de la ciudad de *Dogville*». También califica a los personajes que nos presenta como buenas personas (cosa que se demostrará falsa a lo largo de la historia). No podemos saber si el narrador nos habla de la bondad de los habitantes de *Dogville* con la intención de engañarnos o de predisponernos de manera positiva a la hora de ver la película y que luego suponga un mayor impacto el comportamiento de estas gentes; si no tiene, por el contrario, la información suficiente sobre lo que ocurrirá más tarde y cómo tratarán a Grace; o si, quizá tiene una intención irónica que no seremos capaces de percibir hasta que no avancemos más en el relato. Además, este narrador tiene acceso a los sentimientos y pensamientos de la gente.

Así, es frecuente que ese narrador nos cuente qué piensa Tom, por ejemplo, que queda esbozado desde el principio de la película como un filósofo, un hombre que quiere desarrollar «el ejemplo, *the*

¹ Obra disponible en Zenchiku, *Taniko (The valley hurling)*, s. pág. [En línea: <https://www.sacred-texts.com/shi/npi/npi34.htm>. Fecha de consulta: 14/06/2022]

illustration». Por ejemplo, en el minuto seis de *Dogville* la instancia narrativa nos cuenta lo siguiente:

Tom sat down on the old lady's bench to think, to hang onto the feeling of danger for a moment. But it wasn't long before his thoughts were back on his favorite subjects again and in the midst of the storm they metamorphosed into articles and novels and great gatherings that'd listen in silence to Tom after the publication of yet another volume that scourged and purged the human soul. And he saw men —and among them even other writers— throw their arms round one another as, through his words, life had opened up for them anew. It hadn't been easy. But by his diligence and application to narrative and drama his message had gotten through. And asked about his technique he would have to say but one word: Illustration. (Tom se sentó en el banco de la vieja dama a pensar, a aferrarse a la sensación de peligro durante un momento. Pero no pasó mucho tiempo hasta que sus pensamientos volvieron a sus temas favoritos de nuevo y en el medio de la tormenta se metamorfosearon en artículos y novelas, y grandes reuniones de personas que escucharían en silencio a Tom tras la publicación de otro volumen más que azotaba y purgaba el alma humana. Y vio hombres —y, entre ellos, otros escritores incluso— que se arrojaban en brazos unos de otros como si la vida hubiera empezado de nuevo, según sus propias palabras. No había sido fácil. Pero gracias a su diligencia y a su entrega a la narrativa y al teatro su mensaje había conseguido difundirse. Y cuando le preguntaran por su técnica, él solamente tendría que decir una palabra: ejemplo).

Este parlamento resulta de especial relevancia, no solo porque demuestra que el narrador heterodiegético conoce todos los pensamientos que se cruzan por la mente de Tom, en este caso, sino que hace una declaración importantísima sobre el tipo de obra que está creando Lars von Trier y que, sin atisbo de duda, nos lleva directamente al teatro brechtiano. La intención de Tom es «azotar y purgar el alma humana» y para ello se sirve de todo lo que ha aprendido sobre «la novela y el teatro» utilizando la técnica del «ejemplo». Los paralelismos son claros con lo que se ha estado analizando a lo largo del trabajo sobre las intenciones políticas del teatro de Brecht. De hecho, en ese parlamento, la voz en *off* nos dice que Tom se servirá de «la novela y el teatro», es decir, de un género híbrido: eso es exactamente lo que está haciendo el director danés en su producción audiovisual.

Aunque en las obras de Brecht (con las que *Dogville* comparte numerosas características) la intención es propiciar un distanciamiento entre el espectador que le impida la empatía y la catarsis

(y utiliza el narrador como una técnica para conseguirlo), no parece que Trier busque lo mismo en esta película. En este caso, parece que el director danés utiliza este tipo de recursos, frecuentes en el teatro oriental, para construir una fábula de carácter universal, pues el pueblo de Dogville se convierte en un elemento tremendamente esquemático que casi podría hacer referencia a cualquier pueblo. Pero, al final de la obra de Trier, en contraste con lo que ocurre en las obras de Brecht, el desenlace que nos presenta no resulta demasiado moralizante. En los dos casos, los autores parecen querer crear un mensaje universal, que sirva para el conjunto de los seres humanos. Así lo vemos en las «parábolas» de Brecht o en ese pueblo esquemático que presenta *Dogville*. Sin embargo, Brecht es optimista sobre la capacidad humana para mejorar el mundo, y crea un teatro político que desea que influya en el mundo. Por su parte, Trier parece más pesimista y, si bien retrata ese «pueblo universal», no podemos decir que busque modificar la conducta de los espectadores, ni llamarlos a un cambio.

En conclusión, podemos afirmar que, de alguna manera, el GRAN CORO de *El consentidor y El disentidor* se ve aquí sustituido por la voz en *off*, y la misión que este coro tenía en las obras de Brecht son heredadas por el narrador heterodiegético que escuchamos en *Dogville*. Al desaparecer el coro, desaparece también el canto. No obstante, Lars von Trier introduce algún elemento que me parece interesante comentar y a través del cual indica que no se desliga de la tragedia griega, es decir, de ese teatro con presencia y relevancia del canto. Por un lado, los niños a los que cuida y enseña Grace, la protagonista, tienen nombres griegos, como Jasón, Olimpia, Atenea, Pandora... Por otro lado, creo que la figura del coro, de ese personaje colectivo que se reúne para contar (y cantar) lo que les ocurre a los personajes de la tragedia, es retomada por los habitantes del pueblo que se reúnen periódicamente en La Misión. De hecho, es en la Misión donde Marta toca el órgano, único elemento de carácter musical que aparece en todo el film.

2.4. Mundos imposibles: ruptura de la lógica ficcional. Aproximación prospectiva

En este apartado se intentará realizar una hipótesis de carácter prospectivo sobre lo que puede llegar a ocurrir en el teatro o en el cine si se siguen creando este tipo de productos artísticos. Existen distintas posibilidades, hacia las que parece que acabará derivando este tipo de teatro, que supondrían una ruptura de la lógica ficcional.

En primer lugar, es necesario decir que las dos obras analizadas, *El consentidor* y *El disentidor* de Brecht, y *Dogville* de Lars von Trier pertenecen, en conformidad con la teoría de los mundos posibles, a un modelo de mundo de tipo II de lo ficcional verosímil. Es verdad que ocurren algunas cosas que cuesta creer, en el caso del teatro brechtiano porque no se trata de un drama que pretenda ser verosímil, sino de meras parábolas que permitan identificar «lo desconocido con lo conocido» (Brecht, 2004). Por ese motivo, porque es una historia de tipo moralizante, casi «mítica», ni siquiera lo sometemos al juicio de la verosimilitud.

La historia de *Dogville*, por el contrario, no se trata de una parábola. Sea por su mayor extensión o porque llegamos a conocer mejor los pensamientos de los personajes (aunque son realmente arquetípicos), esta obra no habita en ese espacio del cuento en que sí habitan las obras de Brecht. Sin embargo, aunque en ningún momento hay metalepsis, existen algunos elementos, como que a Grace le pongan una cadena para que no pueda huir, que resultan difíciles de creer. No obstante, no llegan a ser inverosímiles y, desde luego, tampoco existe nada que podamos considerar perteneciente a un modelo de mundo de tipo III. Esta sensación de inverosimilitud de la que estamos hablando se ve acrecentada por el parco escenario seleccionado para desarrollar y filmar la película. Hasta hay un perro en el film, al que se oye ladrar, pero que es solamente la palabra *DOG* 'perro' escrita con pintura blanca sobre el suelo negro.

Parece necesario hablar ahora de las posibles rupturas de la lógica ficcional, del pacto con el espectador, que podrían suceder en un futuro.

La primera de ellas tiene que ver con la ruptura de las unidades aristotélicas. Como ya hemos dicho, en las dos obras que hemos analizado, se produce una ruptura destacable de la unidad aristotélica de espacio. De hecho, la ya mencionada influencia que pudiera tener el teatro oriental lleva a simbolizar los espacios escénicos, que pueden ser distintos lugares dependiendo de lo que precise la obra. Estos dos espacios pueden estar muy alejados entre sí, o sencillamente estar separados por una pared. En cualquier caso, son lugares distintos y, por lo tanto, no están conectados entre sí. No parece descabellado pensar que, en un futuro, las obras teatrales o audiovisuales pudieran romper la lógica ficcional haciendo que personajes que están en dos estancias distintas o, incluso en lugares muy alejados (pero que en el escenario quedan representados por dos habitaciones contiguas) mantuvieran una conversación sin ningún tipo de explicación. Si se dijera, por poner un ejemplo, que, hace miles de

años, en el lugar del mundo donde se encuentra un Personaje 1 existe un aparato mágico que permite hablar con un Personaje 2 que se encuentra a muchos kilómetros (aunque en la escena estén en dos espacios adyacentes, como se ha dicho), entonces no estaríamos ante una ruptura de la lógica ficcional. En este caso no se crearía un mundo imposible, sino que tendríamos sencillamente la inclusión de un elemento perteneciente a un modelo de mundo de tipo III, que no se rige por las mismas leyes que el mundo real. No obstante, si esta comunicación se realiza sin previo aviso, la lógica ficcional se rompe: en el escenario tenemos dos planos superpuestos, dos niveles: el *mundo de los actores* y el *mundo de los personajes*. En el momento en el que estos actores mantienen entre sí una conversación, todavía encarnando a los personajes, existe un salto del nivel de los personajes al *mundo de los actores*. Los actores se encuentran muy cerca, colocados ambos en el escenario, por lo que en el *mundo de los actores* un diálogo es coherente. Sin embargo, los personajes se encontrarían en estancias o en lugares distintos y la comunicación no es posible entre ellos.

De hecho, en *Dogville* ocurre algo que no llega a suponer una ruptura total de esta lógica ficcional, y que el espectador puede aceptar, pero que sí choca con el pacto ficcional que el público ha establecido con el director acerca de que las casas de Dogville, aunque solo aparezcan representadas como líneas en el suelo, tengan paredes. A partir del minuto 00:07:55, Tom enseña a Grace el pueblo y le indica quién está dentro de cada casa y a qué se dedica. Da por hecho que Grace puede ver a estas personas, pero, si están dentro de los edificios ¿cómo es posible que esto sea así? De alguna manera esto supondría también un paso del *mundo de los personajes*, que entendemos que se encuentran en un pueblo con edificios con paredes, al *mundo de los actores*, que se mueven en un set de rodaje que carece de muros.

Pero aparte de lo que se acaba de mencionar sobre *Dogville*, este tipo de ruptura de la lógica ficcional, planteado prospectivamente, es mucho más plausible para obras dramáticas, donde los actores tienen que realizar su representación necesariamente en un espacio limitado, como es un escenario. En conclusión, son múltiples las posibilidades que se nos presentan y, desde mi punto de vista, resulta coherente pensar que los artistas tenderán a experimentar y explorar estas técnicas.

3. CONCLUSIÓN

Una vez terminado el análisis comparativo de ambas obras, se puede concluir que son claras las similitudes entre el teatro épico de Bertolt Brecht y la película *Dogville*. Obviando las diferencias que existen entre *El consentidor* y *El disentidor* y el film de von Trier, debido en muchos casos al diferente soporte en el que se nos presentan ambos productos artísticos, existen numerosos elementos comunes que están centrados en generar una ruptura de la mimesis aristotélica, la cual resulta en un distanciamiento de los espectadores con respecto a la obra.

Tanto una como otra utilizan la ruptura de la unidad de espacio aristotélica y presentan una peculiar configuración de la escena. En el caso de las obras dramáticas analizadas, el espacio escénico se simboliza, de manera que cada «habitación», indicadas en el texto teatral como *HABITACIÓN 1* y *HABITACIÓN 2*, puede representar los espacios más dispares, como una estancia interior o una montaña. En el caso de *Dogville* los espacios no son, como tal, simbólicos, ya que siempre representan los mismos lugares. Sin embargo, en el pueblo no existen edificios, sino que todo viene representado por líneas blancas en el suelo. Se muestran así todos los aspectos que permiten desarrollar esa grabación, los intestinos de la producción, que es una de las normas que estableció Brecht para su teatro.

Por otro lado, en ambos productos artísticos se introduce una voz narradora. Se convierten así en obras difíciles de clasificar desde el punto de vista de los géneros literarios. En este trabajo se las ha considerado como obras híbridas. La presencia de esa instancia narradora es fundamental para conseguir el efecto de extrañamiento del espectador y romper la mimesis. Frente a lo que Aristóteles y Platón llamaron *modo imitativo*, que es el modo de enunciación del teatro, en el que solo hablan los personajes, Brecht y von Trier introducen un elemento narrativo, extraño para el público.

En el caso de *El consentidor* y *El disentidor* esta instancia narrativa se corresponde con el coro. Esto no se aleja demasiado de la tragedia clásica, donde también existía ese coro. Sin embargo, y teniendo en cuenta la presencia de espacios simbólicos, en este trabajo se ha postulado que esto se pueda deber a la influencia del teatro oriental, donde el canto y la danza son elementos intrínsecos del espectáculo teatral (no podemos olvidar que la obra de Brecht está basada en una obra de *Nô japonés*). Por otro lado, en el caso de *Dogville*, la instancia narrativa se manifiesta a través de una voz en *off*, que narra lo que les sucede a los personajes del pueblo/ciudad de *Dogville*. Se trata de un

narrador heterodiegético, omnisciente, capaz de conocer todos los pensamientos de los habitantes de Dogville.

Por último, podemos decir que ambas obras pertenecen a un modelo de mundo de tipo II, y que ninguna de ellas rompe (o al menos, no lo parece) la lógica ficcional. Sin embargo, es posible que, en un futuro, utilizando estas técnicas mencionadas, como una voz en *off*, o un espacio escénico cargado de simbolismo, se puedan realizar transgresiones en la lógica ficcional que conecten el *mundo del autor* con el *mundo de los personajes* o bien el *mundo de los actores* con el *mundo de los personajes*.

IMÁGENES



Fot. 1. Imagen tomada de la representación teatral de *El consentidor y El disentidor* realizada por la Escuela Municipal de Arte Dramático de Madrid (extraída del video con la siguiente URL

<https://www.youtube.com/watch?v=s9GYr3B2bsk>. Fecha de consulta: 12/04/2021).



Fot. 2. Fotograma de la película *Dogville*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- ALBALADEJO, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (2003), «Arte Poética», en *Aristóteles y Horacio, Artes poéticas*, trad. de A. González, Madrid: Visor, págs. 44-147.
- BRECHT, Bertolt (2004), *Escritos sobre el teatro*, Madrid, Alba.
- BRECHT, Bertolt (1983), *Pequeño organon para el teatro*, Granada, Editorial don Quijote.
- BRECHT, Bertolt (1989), «El consentidor y El disentidor», en *Teatro completo*, III, Madrid, Alianza Editorial.
- CASTRO, Sixto (2005), *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca-Madrid, San Esteban-EDIBESA.
- CROCE, Benedetto (1979), *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FRIEDMAN, Norman (1967), «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en P. Stevick (ed.), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, págs 108-138 [En línea: https://www.jstor.org/stable/459894?seq=1#metadata_info_tab_contents. Fecha de consulta: 15/03/2021]
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GENETTE, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GRAUMANN SÖLTER, Andrés (2011), «Efectos estéticos y el gesto teatral en Bertolt Brecht y las huellas posdramáticas en Heine Müller», *Repertório, Salvador*, 2, págs. 11-22 [En línea: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwifmoXCv_jvAhXBy4UKHYp1A9MQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufba.br%2Findex.php%2Frevteatro%2Farticle%2Fdownload%2F5722%2F4130&usq=AOvVaw28BWbYBFCvnylr1PsKwi. Fecha de consulta: 08/04/2021].
- LEBRÓN SAVINÓN, Mariano (1981), «El teatro en el Japón», *Revista Aula*, 37, págs. 9-21.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2004), «Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes», en C. Mendes de Sousa y R. Patricio (eds.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de estudos humanísticos Universidad do Minho [En línea: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3203>. Fecha de consulta: 05/04/2021]
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional*, Berna, Peter Lang [En línea: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/22944/A.%20Mart%C3%ADn%20Jim%C3%A9nez%20Literatura%20y%20ficcio%C3%A9n.%20La%20ruptura%20de%20la%20l%C3%B3gica%20ficcional.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de consulta: 02/02/2021]
- PAN, Suping (2004), *Estudio comparado del teatro chino y el teatro del Siglo de Oro español*, Valladolid, Universidad de Valladolid [tesis doctoral].
- PLATÓN (1988), *Diálogos IV. República*, ed. de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- RODRIGO BURÓN, Dulcinea (2013), «El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria», *SCIENTIA HELMANTICA. Revista Internacional de Filosofía*, 1, págs 137-163. [En línea: <http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-Épico.pdf>. Fecha de consulta: 12/04/2021]
- VON TRIER, Lars (Dirección) (2003), *Dogville* [Película].

Fecha de recepción: 11/05/22.

Fecha de aceptación: 23/07/22.