

Uno de los principales objetivos de la dramaturgia brechtiana –un artefacto capaz de trastocar por completo los esquemas teatrales de la segunda mitad del siglo XX y, por lo que se ve, seguir dando que hablar en el XXI–, es el distanciamiento (del público respecto de lo que sucede en el escenario, del actor respecto de su personaje...). Mucho se ha escrito sobre esta cuestión, pero nadie como Terry Eagleton ha sabido sacar a la luz –y en tan pocas páginas– sus profundas implicaciones.

Brecht y la retórica

TERRY EAGLETON

TRADUCCIÓN JORGE CANO

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE DIE AKADEMIE DER KÜNSTE -
BERTOLT BRECHT ARCHIV Y EDITORIAL SUHRKAMP

En un célebre comentario, J. L. Austin escribió: «Un enunciado performativo resultaría, por ejemplo, hueco y vacío *de un modo particular* si quien lo pronunciara fuera un actor sobre un escenario»¹. Tal vez Austin sólo frecuentaba teatros no profesionales. A Bertolt Brecht le atraía la interpretación no profesional, porque la ocasional llaneza y vacuidad de sus enunciados le parecía una forma involuntaria de distanciamiento. Para Brecht, un aspecto esencial de cualquier actuación era que resultara hueca o vacía en un sentido particular. La interpretación alienada vacía las acciones cotidianas de su imaginaria plenitud, deconstruye sus determinantes sociales e inscribe en ellas las condiciones de su producción. El «vacío» que produce la actuación alienada es una especie de «espaciamento» derridiano, ya que presenta la acción escénica como exterior a sí misma, abre un hiato entre actor y acción y, así, o al menos eso se pretende, desmantela la identidad personal ideológica característica de nuestro comportamiento social cotidiano. «El actor –señala Walter Benjamin en “¿Qué es el teatro épico?”– debe ser capaz de espaciar sus gestos al igual que el cajista abre espacios entre los tipos»². El gesto dramático, al remedar el comportamiento cotidiano de un modo deliberadamente hueco, lo representa con todas sus carencias, desprovisto de las condiciones materiales y las posibilidades históricas y, de esta manera, representa una ausencia al tiempo que la produce. La acción escénica representa la acción cotidiana diferenciada a través de la no-identidad personal de la primera que, sin embargo, resulta lo suficientemente *identificable* –reconocible– como para dar lugar a todo este proceso de representación y no simplemente a un «reflejo» de una no-identidad «dada» en el mundo. En otras palabras, se debe preservar una cierta estructura de la presencia: para interrumpir la «verosimilitud» entre la escena y la sociedad, primero hay que postularla. Brecht animaba con entusiasmo a sus actores a que observaran y reprodujeran las acciones con precisión, pues sin un elemento de presencia y reconocimiento, la ausencia del efecto de distanciamiento resultaría improductivamente vacía en lugar de productivamente vacía. La estructura interna del efecto implica simultáneamente presencia y ausencia o, más bien, un problemático conflicto entre ambas que

pone en tela de juicio la propia distinción entre «representación» y «no representación». La acción escénica debe tener el suficiente grado de identidad como para representar un mundo aparentemente idéntico de un modo no idéntico, pero en ese mismo proceso cuestiona su propia identidad. Esta cancelación o trascendencia de la identidad del significante teatral se convierte en una metáfora política: si la sociedad política se reconociera a sí misma en su diferencia, no habría necesidad alguna de esta clase de teatro representacional. En la medida en que la sociedad política no se reconoce a sí misma como una producción se hace necesario *representarla* como tal, lo que (desde el momento en que el propio concepto de producción trastoca las nociones clásicas de representación) inevitablemente da lugar a una estética autocontradictoria. No nos debería sorprender que Brecht parezca incapaz de decidirse acerca del valor político de la representación. El efecto de distanciamiento, sin embargo, hace que esta contradicción resulte fructífera, se convierte en un medio para construir y derribar al mismo tiempo: en cuanto «suplemento» de la realidad social, postula su sólida existencia anterior y *al mismo tiempo* la desenmascara como tullida e incompleta.

Otra manera de expresarlo pasa por afirmar que el teatro de Brecht deconstruye los procesos sociales y los convierte en retórica, lo que significa que los hace visibles como *prácticas* sociales. «Retórica» aquí significa captar el lenguaje y la acción en el contexto de las condiciones político-discursivas inscritas en ellos, y el término que emplea Brecht para ello es *Gest*. Entender las cosas *gésticamente* significa capturar la idea central (*gist*) en términos del gesto (*gesture*) o, mejor aún, colocarse en el punto en el que la palabra alemana flota de manera indeterminada entre las dos palabras inglesas. *Gest* indica la curva de intencionalidad, esa clase de enunciados performativos socialmente típicos, a los que pueden reducirse las complejidades de la acción o del discurso en una obra de *plumpes Denken*³. Un fragmento inédito de Brecht titulado «representación de frases en una nueva enciclopedia» parece sugerir que consideraba que todas las frases, no sólo las evidentemente performativas como las del lenguaje teatral, podían y debían ser tratadas de este modo:

1 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 21 [trad. esp. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1992].

2 Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Londres, 1973, p. 19. [trad. esp. *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Madrid, Taurus, 1998].

3 *Plumpes Denken* significa «pensamiento tosco». Con esta expresión definía Brecht su forma de presentar las ideas [N. de T.].



Brecht en Lidingö, Suecia, en 1939. Fotografía Mordecai Gorelik

1. ¿A quién beneficia la frase?
2. ¿Quién la reclama para su beneficio?
3. ¿Qué pide?
4. ¿Qué acción práctica se corresponde con ella?
5. ¿Qué clase de frases resultan de ella? ¿Qué clase de frases la sustentan?
6. ¿En qué situación se pronuncia? ¿Quién la pronuncia?⁴

Todo discurso es *géstico* o retórico, pero algunos —como el discurso dramático— son más retóricos que otros. Tiene que serlo, pues su cometido es sacar a la luz la retoricidad reprimida de las expresiones no teatrales, una revelación que, en el caso de Brecht, es inevitablemente materialista, pues implica la contextualización de lo que se dice o se hace en términos de sus condiciones institucionales. La función del teatro es mostrar que el mundo es un escenario.

Pero si todo lenguaje es performativo, ¿qué ha sido de la representación? La respuesta de Brecht es, sucintamente, que las representaciones representan la performatividad. El teatro se limita a poner al descubierto el proceso mediante el que llegamos a captar las expresiones «factuales» a través de un acto de imitación «teatral». En un escrito titulado significativamente «Dos ensayos sobre la interpretación no profesional», Brecht escribe:

Uno se olvida con facilidad de que la educación humana se desarrolla por vías extremadamente teatrales. Al niño se le enseña cómo ha de comportarse de un modo muy teatral; los argumentos lógicos llegan mucho más tarde. Cuando sucede esto y esto otro, se le dice (o lo ve él mismo), uno tiene que reírse. Cuando oye risas se suma a ellas sin saber por qué; si se le pregunta de qué se ríe, se muestra completamente confuso. Del mismo modo, se suma a los llantos; no llora sólo porque lo hacen los adultos, sino que siente pena auténtica. Es lo mismo que sucede en los funerales, cuyo sentido se le escapa por completo a los niños. Son acontecimientos teatrales que dan forma al carácter. El ser humano copia gestos, imitaciones, tonos de voz. Y el llanto surge de la pena, pero la pena también surge del llanto⁵.

4 Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic, edición de John Willet. Londres, Hill and Wang, 1964, p. 106.

5 *Ib.*, p. 152.

6 Walter Benjamin admiraba el modo en que la percepción en los niños estaba vinculada con la acción y descubrió en su comportamiento «un lenguaje de gestos» más básico que el discurso conceptual. Para Benjamin, como también para Brecht, el comportamiento de los niños era esencialmente mimético, y la cuestión era forjar esas extrañas correspondencias que debía generar también el teórico revolucionario. Para este aspecto frecuentemente pasado por alto del pensamiento de Benjamin, véase Susan Buck-Morss, «Walter Benjamin: Revolutionary writer (II)», *New Left Review* 129, septiembre-octubre, 1981.

La retórica, en otras palabras, precede a la lógica: las proposiciones sólo llegan a través de la participación en formas específicas de la vida social. Cuando somos niños, damos con la idea central (*gist*) al imitar el gesto; llegamos a tener sentimientos «apropiados» al representar sus comportamientos fundamentales. Sólo después podrá la lógica enterrar a la retórica y el gesto se deslizará subrepticamente tras la idea central. Los enunciados no «representan» referentes sino prácticas, incluyendo otros enunciados: «gestos, imitaciones, tonos de voz». Como sucede con el efecto de distanciamiento, Brecht se concentra simultáneamente en lo representacional y en lo anti-representacional, en lo mimético y en lo performativo. El niño alcanza el sentido representacional mediante la reduplicación de la retórica, imitando una imitación, interpretando una interpretación; de hecho, cuando Brecht escribe (quizá por un deslizamiento del significante) que el niño copia la imitación, sugiere la posibilidad de interpretar la interpretación de una interpretación.

El niño, cabría decir, comienza como un actor no profesional o brechtiano, interpretando lo que realmente no siente aún y, a fuerza de hacerlo, termina siendo un actor profesional o aristotélico, completamente identificado con sus formas de vida. El objetivo de la teoría de Brecht es dar la vuelta a este proceso aciago y devolvernos a una condición infantil, convertirnos de nuevo en no profesionales. El niño y el marxista se mueven en direcciones opuestas pero se encuentran en el centro: el entendimiento del niño es, sobre todo, meramente práctico, es el efecto de una participación espontánea en las formas de vida y sólo más adelante cristaliza en un sistema lógico o representacional⁶. El marxista se enfrenta a ese sistema (ideo)lógico y tiene que abrirse camino de vuelta a las condiciones prácticas que el sistema oculta en su presente, reescribiéndolo como una pieza retórica o un modo de intervención social. Se nos olvida que tenemos que aprender nuestras emociones participando en formas de comportamiento social, que los sentimientos son instituciones sociales; en el teatro podemos representar de nuevo nuestra infancia en un plano consciente, observar nuevas formas de comportamiento y, así, desarrollar formas de subjetividad apropiadas. Tanto en el teatro como en la infancia, el sentido no es «representacional» sino el efecto de la representación, la consecuencia de una determinada imitación práctica. La mimesis es lo que antecede al significado y lo circunscribe, las condiciones materiales para el surgimiento del pensamiento lógico. Al final, el niño y el materialista llegarán al mismo punto: «Ahora veo que el pensamiento es un modo de comportarse» dice el actor en los *Messingkauf Dialogues*, «y de comportarse socialmente además. Es algo en lo que participa todo el cuerpo, con todos sus sentidos».

«Actuar» es atravesar los impulsos del comportamiento sin sentirlos realmente, sin disponer de las experiencias apropiadas. La actuación es una especie de fraude; y una actuación flagrantemente «fraudulenta», la no profesional o alienada, nos devuelve autoconscientemente a la formación ficticia del yo, reabre ese vano o

Brecht con su mujer, la actriz y directora del Berliner Ensemble Helene Weigel, en Suecia, verano de 1939. Fotografía Herman Greid



intervalo que separa nuestra acción de su genuina intimidad que surgió primeramente como consecuencia de nuestro deseo del deseo de Otro. Los niños son alegoristas, confusamente a la caza del evasivo sentido del comportamiento; los adultos son simbolistas, incapaces de disociar acción y significado. Los actores no profesionales, como los revolucionarios políticos, son aquellos que no se sienten a gusto con las convenciones y las interpretan mal, ya que nunca se han recuperado de la perplejidad infantil.

Tal vez esa perplejidad sea lo que denominamos «teoría». El niño es un teórico incorregible, que nos apremia siempre con preguntas desesperadamente fundamentales. La forma de una pregunta filosófica, señala Wittgenstein, es «no sé qué es lo que me rodea»; y dado que esto es literalmente verdadero en el caso del niño, surgen preguntas que no cabe responder sencillamente en términos retóricos —«el sentido de esta acción es éste»— sino que obligan constantemente a cuestionar la forma entera de la vida social que genera primeramente esos significados concretos. En este sentido, la teoría se convierte en el refugio lógico de aquellos tan perplejos o ingenuos como para no encontrar adecuadas las respuestas meramente retóricas, o de quienes aspiran a ampliar los límites de lo que las mentes adultas consideran explicaciones retóricas adecuadas. El preguntón revolucionario observa el mundo con el asombro de un niño («Mamá, ¿de dónde viene el capitalismo?») y se niega a que se le cuelen con las usuales justificaciones wittgensteinianas de los adultos: «No es nada más que lo que *hacemos*, cariño». Acepta que en este campo toda justificación es retórica, en el sentido de que apela a las prácticas y convenciones existentes, pero no entiende por qué debería uno renunciar a hacer algo para que cambien las cosas. La cuestión teórica resulta tan completamente enajenada como la tradicional admiración del metafísico acerca de por qué hay algo y no más bien nada. ¿Por qué tenemos todas *estas* prácticas, expresiones e instituciones y no más bien otras distintas?

Dado que una pregunta de ese tipo no queda satisfecha simplemente con información histórica, es a su vez retórica; tanto en el sentido de que lleva implícita su propia respuesta (no *deberíamos* quedarnos a gusto con esa clase de prácticas) como en el sentido de que, al igual que los discursos a los que se dirige, está también motivada por la malicia, el desdén, la inseguridad, la hostilidad, el impulso de rechazar. Si las preguntas del niño son ingenuas, las del revolucionario son *falsamente ingenuas*. «No sé qué es lo que me rodea» significa «¿qué demonios es todo esto?». La pregunta teórica, por tanto, es tan performativa como los lenguajes que pone en tela de juicio, aspira a examinarlos bajo otra luz, del mismo modo que Brecht decía que sólo podía entender sus propias obras leyendo a Marx. La teoría comienza a afianzarse una vez que uno se da

cuenta de que tampoco los adultos tienen idea de lo que les rodea, aunque *actúen* como si lo supieran. Actúan como si lo supieran precisamente porque ya no pueden ver, y por tanto cuestionar, las convenciones que marcan su comportamiento. La tarea de la teoría es formar malos actores, y las observaciones de Brecht sobre el efecto de distanciamiento no son sino un pequeño ejemplo.

Si cabe entender el marxismo como una moral en un sentido cabalmente clásico antes que en el estrecho sentido de moda —en la medida en que se preocupa por todos los factores posibles (y no sólo los interpersonales) que condicionan las cualidades del comportamiento humano—, del mismo modo se puede entender la «teoría» como un estudio retórico en su más amplio y rico sentido, que toma en consideración tanto los modos de producción como las convenciones legitimatorias. Donde la teoría resulta particularmente performativa, sin embargo, es en la diferencia práctica que instaura en nuestras retóricas cotidianas. «Lamentarse a través de sonidos o, mejor, palabras tranquilas», dice el Filósofo en los *Messingkauf Dialogues*, «supone una gran liberación, porque significa que el que sufre está comenzando a producir algo. Está ya mezclando su pena con un recuento de los golpes que ha sufrido; está ya extrayendo algo de lo que le devastaba por completo. Ha llegado la observación». Si el largo trayecto que recorre el niño desde la retórica a la lógica forma parte del problema, la transición del grito a la explicación por parte del que sufre es parte de la solución. Cuando el lamento se vuelve proposicional, se transforma: se convierte, como la teoría, en un modo de abarcar una situación en lugar de ser su víctima. Dar cuenta de la pena que se siente incluso mientras uno se lamenta; actuar y, de un modo alienado, observarse a uno mismo actuando: esta es la tarea que, por razones muy diferentes, no pueden llevar a cabo ni el niño ni el lógico, y que resulta central tanto en la dramaturgia de Brecht como en su pensamiento político.

LA ESTÉTICA COMO IDEOLOGÍA, Madrid, Trotta, 2006

DESPUÉS DE LA TEORÍA, Barcelona, Debate, 2005

EL PORTERO, Barcelona, Debate, 2004

LA IDEA DE CULTURA: UNA MIRADA POLÍTICA SOBRE LOS CONFLICTOS CULTURALES, Barcelona, Paidós, 2001

LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA, Barcelona, Paidós, 1999

WALTER BENJAMIN O HACIA UNA CRÍTICA REVOLUCIONARIA, Madrid, Cátedra, 1998

LAS ILUSIONES DEL POSMODERNISMO, Buenos Aires, Paidós, 1997

IDEOLOGÍA: UNA INTRODUCCIÓN, Barcelona, Paidós, 1997

UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA LITERARIA,

México, Fondo de Cultura Económica, 1993