

Los días de la Comuna (tercera parte)



105

Carlos Enríquez del Árbol

La táctica consiste en saber qué hacer cuando hay algo que hacer. La estrategia, en saber qué hacer cuando no hay nada que hacer.

X. Tartakower

El proletariado se ha colocado en una postura defensiva y considera que el arte es nocivo, porque aparta a las masas de la lucha. Pero el arte no ha apartado a la burguesía de su lucha, ni un solo minuto.

BB, Escritos sobre teatro

I. Introducción

Este tercer fragmento continúa la serie dedicada a la Comuna de París que iniciamos en el nº 24 (*La Comuna, Rimbaud y Lenin*), prolongada en el nº 25 (*La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma [Consideraciones, objeciones y respuestas]*) que forman parte del Seminario inconcluso de 2006-2007: *Los días fugitivos*. Pero no la finaliza tal y como lo habíamos previsto en principio y anotamos en las líneas explicativas del nº 24.

Uno de los ejes que articulan los fragmentos, es el papel de las diferentes formas de violencia que tejen la realidad social que brota ineludiblemente de las relaciones de explotación del sistema capitalista. Las relaciones de producción, en las sociedades de clases, implican necesariamente la violencia. Y como muestra la

experiencia de La Comuna, cuando las clases poseedoras ven amenazado su dominio, ejercen una represión sangrienta si lo ven preciso, entre las alabanzas de los escritores e intelectuales (la gran mayoría), como tratamos de mostrar en el ensayo del nº 24 de *Laberinto*. Las cartas de Marx, que incluíamos como Anexo, significaban no sólo una profunda reflexión sobre lo que estaba sucediendo en París y sobre el fin del proceso comunero que tanta impronta dejaría en Lenin sino un documento básico para la comprensión del texto de Brecht. En el nº 25 quisimos, entre las consideraciones sobre el estalinismo, introducir un pequeño análisis sobre la práctica teatral brechtiana, en una de sus piezas de aprendizaje, para observar con algún detenimiento la violencia ejercida dentro de un pequeño grupo, tal y como aparece en



la propuesta de *La medida*¹. De alguna forma pasábamos de la gran violencia de las clases dominantes contra la Comuna a la más cerrada de una sección concreta de una organización partidaria².

En esta tercera entrega vamos a intentar dar otra vuelta de tuerca tomando como objeto los planteamientos de Brecht y su obra *Los días de la Comuna*³.

II «Paren, no tan rápido».

Si dijéramos bruscamente que la cuestión central, en la obra de Brecht *Los días de la Comuna*, sería la ausencia de la fuerza popular necesaria en un proceso revolucionario ya desencadenado y sus consecuencias, no faltaríamos a la verdad pero sería una proposición tan general que nos serviría de poco, y por otra parte, no añadiría nada a las cartas de Marx a Kugelman ya citadas.

Si dijéramos que las prácticas teatrales de Brecht siempre tuvieron problemas con el partido o los representantes de los poderes establecidos en la extinta RDA, resultaría un enunciado superficialmente exacto que sería necesario completar con datos tan aparentemente sorprendentes como que en marzo de 1951, en el quinto plenario del comité central del partido dirigente (SED) en la Alemania Oriental, se discutió sobre *La Madre* juzgando que contenía escenas históricamente falsas y políticamente peligrosas y que ¡precisamente! *Los días de la Comuna* era una obra objetivista y derrotista. Terminando con los ejemplos, *El proceso de Lúculo* llegó a ser condenada por el gobierno de la RDA⁴. Y, más aún, habría que especular sobre la relación de la obra sobre la gesta parisiense con los acontecimientos de junio de 1953 y su impacto sobre un Brecht que había compuesto su texto sobre La Comuna apenas cinco años antes y todas las vicisitudes en la formación del Berliner. De hecho, en su *Diario de trabajo* encontramos esta entrada del 20.8.53 (con su característica grafía en minúscula):

buckow. TURANDOT. además, ELEGÍAS DE BUCKOW. el 17 de junio ha distanciado toda la existencia. las demostraciones obreras han evidenciado, pese a toda su desorientación y su triste desvalimiento, que la clase en ascenso está allí. no

son los pequeños burgueses los que se lanzan a la acción, sino los obreros. sus consignas son confusas y débiles, reprimidas por el enemigo de clase; no hay fuerza en la organización, no se constituyen consejos, no se trazan planes. y con todo, hemos tenido la clase ante nosotros, a la clase en su estado de máxima depravación, pero la clase. lo fundamental era valorar el primer encuentro. éste fue el contacto. no se produjo en forma de abrazo, sino de puñetazo; pero fue el contacto. el partido ha tenido motivos para alarmarse, pero no para desesperar. si se tiene en cuenta toda la evolución histórica, no se podía contar con una aprobación espontánea de la clase obrera. había tareas que, llegado el caso -en una situación como la actual-, debían cumplirse sin la aprobación de los obreros; más aún, que debían cumplirse contra su voluntad. pero ahora, en la forma más inoportuna, se ha presentado la gran oportunidad de ganarse a los obreros. por eso, para mí, el terrible 17 de junio no ha sido algo simplemente negativo. en el instante en que vi al proletariado -nada puede inducirme a suavizar los hechos con eufemismos consoladores- otra vez librado al enemigo de clase, al capitalismo de la era fascista que vuelve a cobrar fuerzas, vi también a la única fuerza que puede terminar con él.

Las pocas posteriores anotaciones finales del Diario – sólo 11- muestran la profunda huella de aquellos acontecimientos.

Volviendo atrás, en relación al Berliner, mientras escribía *Los días de la Comuna*, (con la colaboración de Ruth Berlau) el Politburó decretaba en el mes de abril de 1949 la autorización para formar una compañía teatral bajo la dirección de Helene Weigel con lugar de las representaciones y presupuesto. Incluso la compañía podría disponer más adelante del Theater am Schiffbauerdamm⁵.

Y podríamos continuar con toda una serie de afirmaciones sobre su actividad múltiple y de hecho las encontramos en la ingente cantidad de publicaciones pasadas y actuales, que sin embargo, como recordó Manfred Wekwerth, provocarían de inmediato ese brechtiano «paren, no tan rápido» que aparece como encabezamiento del primer párrafo de este fragmento⁶.

Tratemos de bajar de las nubes de las generalidades y acerquémonos a una materia más firme. En primer lugar se trata de una obra coral, que se diferencia de las demás obras de Bertolt Brecht, en que no tiene un personaje central. Hayman, dice por ejemplo, que la acción de la

obra está centrada en un grupo de héroes que se niegan a actuar violentamente. Los ecuanímenes dirigentes impiden que el pueblo avance sobre Versalles para derrocar al gobierno de Thiers y que se utilice la fuerza para sacar el dinero del banco de Francia. A diferencia de Johanna Dark y de la señora Carrar convertidas a la violencia, los comuneros no la utilizan, y en consecuencia mueren en las barricadas o son fusilados, mientras Thiers y un grupo de ciudadanos burgueses contemplan la escena desde una prudente distancia, mirando a través de prismáticos.

El propio Hayman dice que Brecht utilizó la obra de Grieg *La derrota* y que mientras en ella se había culpado del fracaso de la Comuna a la falta de un liderazgo eficaz, el escritor de Augsburgo admiraba, sin embargo, la espontaneidad de un alzamiento colectivo. Otro de sus biógrafos, Ewen, se extiende más en este asunto y aclara que durante su exilio escandinavo, Margarete Steffin había traducido para él *La derrota: drama sobre la Comuna de París*, del dramaturgo noruego Nordahl Grieg que era un resistente antinazi fallecido en 1943. La obra del autor noruego fue motivada por el desenlace desgarrador de la Guerra Civil española y trató de yuxtaponer los acontecimientos de 1936-1939 con los amargos y sangrientos días del París de 1871. No hemos podido consultar la obra de Grieg, por lo que asumiremos el resumen que Ewen hace de ella. Al concluir la guerra entre Francia y Prusia, las humillantes condiciones son aceptadas por Thiers, quien con ayuda de Bismarck procede a aplastar la proletaria Comuna de París y la Guardia Nacional, que se han opuesto a la rendición. Los trabajadores de París rehusaron entregar las armas compradas con sus propios ahorros para ser utilizadas contra los prusianos. Thiers pide a Bismarck la liberación de unos cuarenta mil soldados franceses capturados por los alemanes para apoderarse de París. Grieg describe con intensidad conmovedora esos dos meses de esperanza agonizante y amarga lucha. Los conflictos dentro de la misma Comuna giran en torno al terror, la traición interna y el colaboracionismo, la pregunta acerca de si la bondad no sería en última instancia una traición a la causa, y la incapacidad de resolver las diferencias. Todo esto

lleva a la derrota total de la Comuna. La obra de Grieg es una tragedia de preguntas y respuestas. En la escena final, los últimos partidarios de la Comuna, incluyendo los niños, se retiran a un cementerio para esperar a las fuerzas contrarrevolucionarias. Delescluze pronuncia una amarga confesión: la bondad sólo puede triunfar por la fuerza. Y si es esta la conclusión de *La derrota*, hay que recordar el final de *Santa Juana de los mataderos*:

Pues no se considere nada bueno, tenga/la apariencia que tenga, a no ser aquello/que ayuda realmente, y no se considera ya nada honorable,/a no ser aquello/que transforma este mundo de una vez por todas: lo/necesita./¡A los represores les viene como anillo al dedo!/¡Oh bondad sin consecuencias! ¡Talante desapercibido!

O en el poema *Refugio nocturno*:

No pongas a un lado el libro, tú que lees ahí, hombre./Algunas personas tienen un lecho para la noche/durante una noche están a salvo del viento/la nieve que debía caer sobre ellos cae sobre la calle./ Pero el mundo no cambia por esto/ no mejoran por ello las relaciones entre los seres humanos/no se acorta con ello la época de la explotación.

Brecht consideró su propia obra más como un contraargumento que como una adaptación de la del escritor noruego. Y aunque utiliza situaciones y personajes del drama de Grieg, la atmósfera general queda suavizada de las escenas y situaciones patéticas para subrayar los elementos políticos y sociales; los sufrimientos horripilantes del pueblo de París bajo el asedio son atenuados; el problema del terrorismo bakuniniano y anarcosindicalista quedó desplazado hacia un intento de esclarecimiento de los trágicos errores cometidos por la Comuna.

De nuestra lectura, en primera instancia, vamos a proponer cuatro hipótesis que no hemos visto sugeridas hasta ahora. La primera supone tener presente el Anexo del nº 24 (ya citado en alguna ocasión) que recuperaba correspondencia de Marx a Kugelmann sobre los acontecimientos de París. Porque lo que plantea la primera hipótesis es que las cartas de Marx anexadas son el *guión* en la sombra de *Los días de la Comuna*. Sabemos que Brecht no se limitó a *La derrota*; se documentó en las bibliotecas de Zurich y estudió los materiales de la propia Comuna. Pero si leemos con atención la obra



descubriremos que se articula sobre las consideraciones de Marx.

La segunda hipótesis pone de relieve la importancia de la escena, para mí sorprendente, en que el Abuelo y Jean representan, simulan, un diálogo entre Thiers y Bismarck. La puesta en escena de esa representación dentro de la representación, el uso de los efectos de distanciamiento, etc. son esenciales para entonar su significación⁷.

La tercera supone la puesta en relación de *La medida* con *Los días de la Comuna*. La presencia de la violencia en la obra de aprendizaje y la ausencia de la fuerza legítima por parte del pueblo. Esta tercera hipótesis está acompañada de un corolario oculto: el eco de la obra *La muerte de Dantón* de Büchner que Bertolt Brecht pensaba montar por el Berliner.

¿Podemos justificar fácilmente el corolario? Creemos que sí. Conectando la escena 4, cuando el Abuelo exhorta a marchar sobre Versalles, con la escena 7, cuando Beslay recuerda la audacia de la República del 92. Audacia que no tendrá la Comuna. Audacia que tuvo la burguesía y el pueblo parisino del 92 y de la que careció el proletariado y el pueblo parisino del 71. ¿No es algo a investigar?

La cuarta tiene que ver con el leninismo del gran escritor dialéctico, que consigue en *Los días de la Comuna* uno de los ejemplos más claros de la negación de la tesis de Zizek.

Y brotan de inmediato más preguntas. ¿Qué es lo que hay? ¿Admiración por el levantamiento popular y enseñanzas sobre la falta de la actuación adecuada, de golpes tácticos precisos, en un momento determinado de ese mismo movimiento popular? ¿Se vuelve Brecht indulgente con la falta de actuación del pueblo de París mientras en *La medida* habría sido indulgente con el exceso justiciero dentro de un grupo?

Lo veremos unos párrafos más adelante.

Pero antes, es preciso aclarar suficientemente uno de los motivos centrales de toda la práctica teatral brechtiana, lo que nos facilitará además un mínimo recordatorio de los principales elementos del otro planteamiento sobre el-complejo-escena que propuso Brecht y que comprende tres postulados inevitables: una nueva dramaturgia; un nuevo arte de actuar; un nuevo arte de ser espectador.

El motivo es el problema de la *identificación* tanto si se refiere a la actuación de un personaje (sea Juana Dark, la Carrar, Coraje, Azdak, etc.) o a una acción colectiva como es el caso de *Los días de la Comuna*, (insistimos: única obra coral de su producción) que es el que nos interesa ahora⁸.

III. «Hablaba con malicia del viejo sombrero que tan gustosamente se usa para tapar la viviente diversidad, los innumerables matices, el movimiento de las contradicciones».

Es en las notas sobre *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* donde Brecht esquematiza por primera vez mediante oposiciones lo que él llama «desplazamientos de valores del teatro dramático al teatro épico»⁹. De toda la variedad de contraposiciones (el pensamiento determina el ser/el ser social determina el pensamiento, el escenario corporiza un hecho/lo narra, compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual/lo transforma en observador pero despierta su actividad intelectual, le posibilita sentimientos/lo obliga a tomar decisiones, le proporciona diferencias/le proporciona conocimientos, el hombre se presenta como algo conocido de antemano/el hombre es objeto de investigación, el hombre es inmutable/el hombre se transforma y transforma, sus instintos/sus motivos, el suspense se crea en torno al desenlace/el suspense se crea en torno al desarrollo, una escena existe en función de la siguiente/cada escena existe por sí sola, se trabaja con la sugestión/se trabaja con argumentos¹⁰, etc.) nos vamos a detener en la cuestión de la identificación. Brecht detestaba la magia teatral, que en lugar de invitar a los espectadores, por ejemplo, a mirar fríamente la estafalaria conducta de Ricardo III, les incitaba a identificarse con él.

La misteriosa transformación/que supuestamente se opera/en vuestros teatros entre camerino y escenario:/un actor abandona el camerino;/un rey aparece en escena.

Ahora bien, es en un texto de 1939 titulado *Sobre el teatro experimental* donde se encuentran a nuestro entender las formulaciones más

precisas sobre la lógica de la identificación, tanto en lo referente a su definición, su justificación, su forma, sus implicaciones, etc. Así:

la identificación es uno de los pilares de la estética que hoy impera. Ya Aristóteles señalaba, en su grandiosa *Poética*, como puede producirse la catarsis -es decir la depuración espiritual del espectador- a través de la mimesis, etc.

En cuanto a la justificación histórica:

si se renuncia a considerar la humanidad con todas sus circunstancias, procedimientos, normas de conducta e instituciones como algo inamovible, inmutable, y se adopta frente a ella la actitud que con tanto éxito se viene dando desde hace algunos siglos frente a la naturaleza -esa actitud crítica, interesada en los cambios, que quiere lograr el dominio de la naturaleza- entonces no podrá emplearse la identificación... Toda discusión acerca de su comportamiento (se refiere a el Rey Lear) es tan imposible como hubiera sido imposible para el hombre del siglo X una discusión sobre la fisión del átomo».

Y siguiendo con el ejemplo de Lear, argumentaba que por ejemplo, la furia contra sus hijas contagiaba al espectador; es decir que el espectador, como tal, no podía menos que experimentar también ira, pero de ningún modo asombro o incomodidad, es decir otros estados de ánimo. Era imposible establecer si la idea de pelear era justificada; era imposible aquilatarla a la luz de sus posibles consecuencias. No estaba para ser discutida, sino para ser compartida. Cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que pedía el héroe con el cual se identificaba. Para Brecht la identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio la constante. Y añade: «sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros».

La gente va al teatro para ser arrastrada por el espectáculo, envuelta en su hechizo, impresionada, elevada, horrorizada, conmovida, subyugada, liberada, distraída, redimida, arrebatada fuera del tiempo, alimentada de ilusiones. Está a punto de aparecer por consiguiente el efecto de distanciamiento. Y éste viene preparado por una proposición previa: «no es difícil entender que el abandono del principio de identificación

significaría para el teatro una decisión colosal, quizá el más grande de todos los experimentos imaginables». De hecho es refiriéndose a su parábola de 1934 *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (que transcurre en el reino imaginario de Yahoo) cuando parece que Brecht utiliza por primera vez el término «efecto de distanciamiento» o «efecto de distancia». Se trata de una obra inspirada en *Medida por medida* de Shakespeare.

Es necesario distinguir, sin embargo, entre la identificación analítica y los procesos de identificación ideológicos en la historia. Ni que decir tiene que nuestro objeto tiene que ver con lo segundo pero es muy conveniente tener una mínima idea del concepto analítico de identificación.

IV. «Brecht había cultivado el arte de olvidar...»

En la teoría analítica, en primer lugar, la identificación es un mecanismo que tiende a volver al propio yo parecido a otro que se ha tomado como modelo. La identificación es la forma más originaria de la relación con el otro. El carácter prematuro del niño plantea el problema de cómo llega el niño a dominar la relación con su cuerpo. Es durante el estadio del espejo cuando el niño se identifica con una imagen que está fuera de él y que puede ser una imagen real en el espejo o simplemente la imagen de otro niño. No se trata de un momento aislado de la niñez, sino de un principio rector de desarrollo. Si me identifico con una imagen externa a mí, puedo hacer cosas que antes no podía. Lacan llama *lo imaginario* al registro en el que tiene lugar esta identificación y muestra de qué manera esta alienación en la imagen guarda correspondencia con el yo (moi). El niño pequeño anticipa imaginariamente la forma total de su cuerpo por medio de una identificación, estableciendo así el primer esbozo del yo, tronco de las identificaciones secundarias. El yo está formado por la serie de las identificaciones que han representado para el sujeto una referencia esencial en cada momento histórico de su vida. El yo se constituye por una identificación alienante, basada en que inicialmente el cuerpo y el sistema nervioso son incompletos; el yo es siempre una instancia inauténtica que opera a fin de



ocultar una perturbadora desunión. Como en el estadio del espejo, la tarea del yo consiste en mantener una falsa apariencia de coherencia y completamiento. De ahí que cualquier pacto entre el analista y el yo del analizante sólo puede terminar en un engaño mutuo. Por tanto el sujeto humano oscila entre la imagen enajenante y el cuerpo real fragmentado. En la paranoia podemos asistir a una especie de descomposición, que ilustra con claridad las etapas de la constitución normal de la imagen y de la realidad. La verdad del yo surge precisamente en la locura, donde el mundo parece disolverse y es puesta en tela de juicio la diferencia entre uno mismo y el otro. Es curioso constatar que en su estancia en Gran Bretaña, a Lacan le impresionó, tras finalizar la guerra, el trabajo de Bion y Rickman en la rehabilitación de los inadaptados a la vida militar, a los que se organizaba en grupos no en torno a una figura autoritaria con la que debían identificarse sino sobre una serie de tareas lo que implicaba otro tipo de proceso identificatorio.

Ahora bien, más allá de la identificación con la imagen existe una identificación que en cierto sentido es incluso anterior pues el niño es hablado antes que hablante: se trata de la identificación simbólica con un elemento significativo. (Definiremos significativo como todo lo que signifique algo que yo no entiendo). Porque en vez de suponer que entre significativo y significado hay transparencia lo que Lacan afirma es que hay una barrera real, una resistencia. En vez de la suposición simple de que significativo es una imagen acústica, una palabra, y el significado un concepto, siendo sencillo el pasaje de la palabra al sentido, lo que Lacan subrayó fue la autonomía del significativo: el juego con los fonemas, que tiene un valor absolutamente esencial en los niños, muestra la importancia que tiene lenguaje para el ser humano más allá de toda intención de significar. Por otra parte las palabras generan significados que trascienden la comprensión de quienes las usan. Las palabras que se utilizan quieren decir más de lo que quienes las dicen quieren decir al utilizarlas. El significativo no tiene solamente un efecto de sentido: comanda o pacifica, adormece o despierta. Un ademán puede ser un significativo. El significativo es elemento del discurso, re-

gistrado en los niveles consciente e inconsciente, que representan al sujeto y lo determina. Quedaron así establecidas esas peculiares e inconfundibles definiciones. Un significativo (S1) es lo que representa a un sujeto (\$) para otro significativo (S2). O bien, un sujeto es lo que un significativo representa para otro significativo. Y ahora viene lo más importante para nuestro objeto: los significantes forman redes (Mahagonny dice Brecht que significa «Ciudad de las Redes») a las que tenemos escaso acceso consciente pero afectan nuestra vida en su totalidad, organizan nuestro mundo, cuya trama misma es simbólica. Fijémonos en este dato que luego trataremos de relacionar con el gestus de Bertolt Brecht y con los marcos de referencia de Goffman.

Pero prosigamos. Los pronunciamientos simbólicos de los padres sitúan al niño en un universo, en un linaje. La identidad del niño depende de como asuma las palabras de los padres. Lo simbólico opera fuera del control y comprensión consciente de los partícipes. La clave de la teoría de la identificación es que la identificación simbólica con un elemento ideal indica que el sujeto quede totalmente a merced de las imágenes imaginarias que lo han capturado. Las imágenes quedan atrapadas en una compleja red simbólica que maniobra con ellas, las combina y organiza sus relaciones. Hay que distinguir entre el yo ideal que es la imagen que se asume y el ideal del yo que es el elemento simbólico que otorga a cada cual su sitio y le indica el punto desde el cual es mirado por los demás. Por otra parte a través del mecanismo de la identificación es como la amenaza exterior paterna se interioriza. El temor de perder su amor, la amenaza de castigo se transforma en superyó por medio del proceso de identificación en la prolongada dependencia en la que se encuentra el niño con respecto a sus padres. Esta instancia que se hace oír en el interior se ha manifestado primero en el exterior. Ligado a la palabra, el superyó es una instancia simbólica. Para Freud el superyó no puede renegar de sus orígenes acústicos que comporta representaciones verbales y que sus contenidos provienen de las percepciones auditivas, de la enseñanza y de la lectura¹¹.

V. «Para él, la dialéctica era una posibilidad de representar un acontecimiento en forma más viva». Prolegómenos a una dialéctica de raíz científica.

La escritura y práctica teatral brechtianas se sustentan en una axiomática, la mayoría de las veces implícita y en algunas ocasiones explícita, que supone un trastoque fundamental en el lugar de la dialéctica dentro del campo del materialismo histórico, incluida la teoría de la producción ideológica. Es llamativa la ausencia del pensamiento de Brecht en las exposiciones filosóficas que se han hecho sobre el materialismo dialéctico o la dialéctica –que en modo alguno son lo mismo-. Porque claro, Brecht era un autor de teatro y...;entonces *no* hay que tomárselo muy en serio!, mientras que pongamos por caso heteróclitamente, Lefebvre, los manuales soviéticos, Althusser o Badiou, *sí*, ¡porque son filósofos, y ya se sabe, los filósofos son siempre más repetibles!¹².

¿Cómo estaría organizada esa axiomática?

Creemos que la forma podría ser así:

1) Se dan por supuestas las generalidades sobre la lucha de clases, el modo de producción, las formaciones sociales y todos los conceptos básicos del materialismo histórico.

2) El hombre es un conjunto de relaciones sociales (Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, tesis sexta).

3) «Toda la historia consiste en acciones de individuos, y la tarea de las ciencias sociales consiste en explicar dichas acciones».(Lenin, *El contenido económico del populismo*).

4) «Un individuo reacciona en función de su clase y de su época». Ahora bien, «la unidad social mínima no es el ser humano, sino dos seres humanos». (Brecht, *Pequeño organon para el teatro*).

5) Discurso del amo. Lacan S1/\$ - S2/a.

Detengámonos un momento. La ocupación básica de la dialéctica no es convertirse en una metafísica de Estado (y ¡ay del que la discute!)¹³, sino como escribe Brecht:

Hay una ciencia que se ocupa de la vida social del hombre ... Esa doctrina se ocupa, fundamentalmente, del comportamiento de los grandes grupos

humanos. Las leyes establecidas por esa ciencia son válidas para el movimiento de complejos humanos muy vastos y, aunque se trata también la posición del individuo dentro de esos grandes complejos, lo que se dice sólo enfoca al individuo en función de la masa. En nuestras demostraciones, en cambio, nos ocuparíamos más del comportamiento de los individuos entre sí. De cualquier manera, los axiomas de esa doctrina serían muy valiosos para juzgar al individuo; por ejemplo, el principio según el cual la conciencia del hombre depende de su ser social; etc.¹⁴

La dialéctica no puede versar sobre el puro establecimiento de principios o supuestas leyes universales sino que debe interesarse según Brecht en:

la forma en que los hombres se tratan entre sí; me interesan sus enemistades y amistades, la forma en que se venden cebollas, en que planean sus campañas bélicas, en que deciden sus matrimonios. Y, me interesa como confeccionan sus trajes de lana, como ponen en circulación billetes falsificados, como cosecha papas, como observan el firmamento. Y, me interesa cómo se engañan unos a otros, como se escogen, como transmiten sus enseñanzas, como se explotan, como se juzgan, como se mutilan, como se apoyan, como se reúnen, como se asocian, como intrigan. Quiero saber cómo llegan a consumir todas esas empresas y quiero conocer el resultado de todas ellas... y mi intención es descubrir las leyes que rigen todos esos procesos; leyes que me permiten formular predicciones¹⁵

Se puede pensar que esto se encuentra lejos de las preocupaciones de los clásicos. Eso es olvidar obras como *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Engels, *El Capital* de Marx, o el propio Lenin. Bastará una cita muy olvidada del *¿Qué hacer?*, de este último:

La conciencia de la clase obrera no puede ser una verdadera conciencia política, si los obreros no están acostumbrados a hacerse eco de *todos* los casos de arbitrariedad y opresión, de violencia y abusos de *toda especie, cualesquiera que sean las clases* afectadas; a hacerse eco, además, desde el punto de vista socialdemócrata, y no desde ningún otro. La conciencia de la clase obrera no puede ser una verdadera conciencia de clase si los obreros no aprenden, a base de hechos y acontecimientos políticos concretos y, además, necesariamente de actualidad, a observar *a cada una* de las otras clases sociales, *en todas* las manifestaciones de la vida intelectual, moral y



política de esas clases; si no aprenden a aplicar en la práctica el análisis materialista y la apreciación materialista de *todos* los aspectos de la actividad y de la vida de *todas* las clases, capas y grupos de la población. Quien oriente la atención, la capacidad de observación y la conciencia de la clase obrera exclusivamente, o aunque sólo sea con preferencia, hacia ella misma, no es un socialdemócrata, pues el conocimiento de sí misma, por parte de la clase obrera, está inseparablemente ligado a la completa nitidez no sólo de los conceptos teóricos... o mejor dicho: no tanto de los conceptos teóricos, como de las ideas elaboradas sobre la base de la experiencia de la vida política, acerca de las relaciones entre *todas* las clases de la sociedad actual. Esta es la razón de que sea tan profundamente nociva y tan profundamente reaccionaria, por su significación práctica, la prédica de nuestros «economistas» de que la lucha económica es el medio más ampliamente aplicable para incorporar a las masas al movimiento político. A fin de llegar a ser un socialdemócrata, el trabajador debe formarse una idea de la naturaleza económica y de la fisonomía social y política del terrateniente y del cura, del dignatario y del campesino, del estudiante y del vagabundo, conocer sus lados fuertes y sus puntos flacos, saber orientarse en las frases y sofismas de toda índole más corrientes, con los que cada clase y cada capa *encubre* sus apetitos egoístas y su verdadera «entraña», sabe distinguir qué instituciones y leyes reflejan estos u otros intereses y como los reflejan. Y no es en los libros donde puede encontrarse ésta «idea clara»: sólo la pueden proporcionar cuadros vivos, así como denuncias, formuladas sobre huellas frescas, de todo cuanto suceda en un momento determinado entorno nuestro, de lo que todos y cada uno hablan a su manera o sobre lo que cuando menos cuchichean, de lo que se manifiesta en determinados acontecimientos, cifras, sentencias judiciales, etcétera etcétera etcétera. (Las cursivas son de Lenin).

Y así cuando Gramsci se interesa por ejemplo, por las iniciativas puritanas o los altos salarios dentro del americanismo y fordismo, en las *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el estado moderno*

el puritanismo tiene el fin de conservar, fuera del trabajo, un cierto equilibrio psicofísico que impida el colapso fisiológico del trabajador, exprimido por el nuevo método de producción. Este equilibrio no puede dejar de ser puramente exterior y mecánico, pero podrá convertirse en interior si es propuesto por el mismo trabajador y no impuesto desde afuera, si es propuesto por una nueva forma de sociedad, con

medios apropiados y originales... el alto salario es de doble filo: es preciso que el trabajador gaste «racionalmente» los sueldos más abundantes, para mantener, renovar y posiblemente acrecentar su eficiencia muscular nerviosa, no para destruirla o cortarla. De allí, entonces, que la lucha contra el alcohol, el agente más peligroso de destrucción de las fuerzas del trabajo, se convierta en función del Estado. Es posible que otras luchas «puritanas» se conviertan también en función del Estado, si la iniciativa privada de los industriales se demuestra insuficiente,...

O cuando se interroga por el «individualismo» o el «apoliticismo» en Pasado y Presente

¿Pero este individualismo es tal? No participar activamente en la vida colectiva, esto es, en la vida estatal -y esto significa solamente no participar en dicha vida a través de la adhesión a los partidos políticos «regulares»-, ¿significa no ser «partidario», no pertenecer a ningún grupo constituido? ¿Significa el «espléndido aislamiento» del individuo singular que sólo cuenta consigo para crear su vida económica y cultural? ¡Ni pizca! Significa que, al partido político y al sindicato económico «modernos», tal como han sido elaborados por el desarrollo de las fuerzas productivas más progresivas, se «prefieren» formas organizativas de otro tipo, y precisamente del tipo de la «mala vida», como las pandillas, las camorra, las mafias, sean populares o sean ligadas a las clases altas... etc.

O resalta la importancia del tipo del predicador católico elaborado por la Contrarreforma, con sus cánones específicos -la predicación diferente según el auditorio (diferente para un público de campesinos y para uno de ciudadanos, para uno de nobles y uno de plebeyos, etc.); su no complacencia con la elocuencia exterior, tampoco con el excesivo refinamiento de la forma; no internarse en cuestiones muy sutiles y hacer excesivo gasto de doctrina; ni describir los argumentos heréticos ante multitudes inexpertas, etc.- y la relación que establece con el tipo del periodista católico de su momento. O cuando señala la relevancia de la primera comunión como una de las medidas más importantes escogidas por la Iglesia para reforzar su estructura en los tiempos modernos y la obligación establecida para las familias de hacerla a los siete años:

Se comprende el efecto psicológico que debe producir en los niños el aparato ceremonial de la primera comunión, como acontecimiento familiar

individual y como acontecimiento colectivo, y, además, en qué fuente de terror y por consiguiente de adhesión a la Iglesia se transforma. Se trata de «comprometer» el espíritu infantil apenas comienza a reflexionar, etcétera.

Todas sus preocupaciones por las especificaciones y matices de la estructura ideológica (por ejemplo, la concepción melodramática de la vida, la ideología rotaria, etc.), no hacen más que extender y afinar el análisis de las preocupaciones leninistas.

No debemos perder de vista las indagaciones de la sociología contemporánea que se ocupa de la «vida cotidiana», como ocurre por ejemplo en la de estirpe goffmaniana que se preocupa por los fenómenos de interacción. Si tomamos un caso de aparente simpleza como la contratación de los servicios en la prostitución, se observará que el lugar donde se ejerce la «libertad sexual», (siguiendo a Pryen) implica una actividad sumamente reglamentada. El cuerpo de la vendedora se presenta fragmentado y el cliente sólo tiene acceso a él de un modo codificado, tarifado. El desarrollo del encuentro sigue un itinerario más o menos estable y ritualizado: acercamiento, negociación del servicio esperado, pago, prestación del servicio pactado.

Esta actividad regulada se muestra también como el resultado de una puesta en escena de varios roles relativamente estables por parte de las profesionales. El primero y el más evidente es el de compañera sexual. Se identifica fácilmente por el tipo de atuendo, por su manera de mostrarse en la calle o de abordar al cliente en un registro de clara connotación sexual. Este rol es también central, obviamente, en el servicio sexual que ofrece. El segundo rol es el de confidente. Se presenta al cliente como una persona que se presta a la escucha, que está siempre

lista para oírle contar su historia personal, sus problemas afectivos, sus conflictos conyugales. Este rol la transforma en una suerte de consejera sentimental y le permite, por otra parte, dar a su profesión un cariz de misión de interés público. Es capaz, sin embargo, de guardar cierta distancia en relación con estos roles. Si bien no deja de manifestar al cliente que se compromete realmente en la relación afectiva y sexual con él, al mismo tiempo logra establecer un corte entre sus roles profesionales y los que desempeña en otra escena, la de la vida privada. En efecto, evita hablar de temas más personales, se atribuye un nombre distinto al de su vida privada, adopta otra manera de vestirse, de comportarse.

Además de las reglas que rigen aquí, además de los roles que se desempeñan, hay que identificar estrategias de poder. Éstas se fundan esencialmente en las informaciones comprometedoras de que disponen las profesionales con respecto a quienes las frecuentan. La simple visita de los clientes, así como sus confidencias, le dan un margen de maniobra que les permite protegerse o, de un modo más concreto, disuadir a sus clientes de atentar contra su integridad física o su reputación.

También hay otras observaciones posibles: la imagen que las profesionales tratan de dar de sí mismas, la identidad positiva que intentan construir, en primer lugar ante sus clientes, pero también ante la sociedad en su conjunto. Esta imagen está centrada en el respeto: respeto por ellas mismas -puesto que no ofrecen más que un acceso parcial y reglamentado a su cuerpo- y respeto hacia el cliente -marcado por la discreción, la lealtad ante él, su rol de confidente-, lo cual les permite reivindicar el reconocimiento debido al ejercicio de un oficio que cumple una misión social.



Notas

1. El intercambio sobre La medida continuará en un próximo número con nuevas colaboraciones.

2. Recomendamos y remitimos a los lectores al magnífico artículo de Encarna Ruiz Galacho, *La Comuna de París y la doctrina marxista del Estado*, Rev. *Laberinto* nº 6 (junio de 2001), para una síntesis de los acontecimientos y consideraciones políticas que implican el breve pero fundamental hecho histórico.

3. Sería aconsejable que el lector consultase los capítulos dedicados a la violencia en el Anti-Dhüring de Engels. Más adelante sistematizaremos las indagaciones de Brecht que tienen que ver con las diferentes formas de violencia; pero es pertinente recordar, que esas indagaciones están presentes en casi todas sus obras: su soldado Schweyk inspirado en la obra de Hasek, que cumple la tarea de la astucia enfrentada al poder, pero la conformidad de Schweyk con la violencia demuestra la ineficacia de su método de lucha que no tiene el suficiente discernimiento para elegir a aquellos en cuyas manos la verdad será efectiva (cfr. la cuarta dificultad para decir la verdad -*Cinco dificultades para escribir la verdad* están publicadas en el número 6 de la revista *Laberinto*-). Como muy bien vio Hans Mayer las primeras cuatro dificultades se refieren a temas de la teoría marxista general mientras que la quinta (proceder con astucia para difundirla entre muchos) es específica de Brecht ya que está en relación con la forma en que es preciso transmitir el conocimiento en circunstancias difíciles. Es un tema por otra parte leninista, porque igual que el dirigente bolchevique tras la revolución de febrero de 1917, pudo renunciar, al «maldito idioma de los esclavos», pudiendo expresar directamente, sin rodeos, lo que considerara necesario, Brecht tuvo que aprender el idioma de los esclavos en exilio y tuvo que investigar sobre un lenguaje nuevo en las condiciones del socialismo tras su instalación en la RDA. Otro caso es el de *Los horacios y los curiacios*, donde el único horacio vivo iniciará una huida que le permitirá eliminar a los dos curiacios heridos y al más fuerte sucesivamente (es curiosa la coincidencia cronológica con la *larga marcha* maoísta). Se trata de una pieza de aprendizaje de 1934 que le sirve para hacer un elogio del pensar y del aprender, donde el pensar es más importante que la superioridad material. Una victoria transitoria no debe inducir a una ce-

lebración precipitada ya que se trata de vencer. Las derrotas pueden transformarse en victorias ... pero no siempre... y esa puede ser una de las enseñanzas de *Los días de la Comuna*. Porque hay derrotas que no pueden transformarse en victorias. Otro caso más es el de *Coriolano*, prototipo del especialista que se vanagloria ante el pueblo porque se considera insustituible. Y otro más, para finalizar por ahora, es el de *Madre Coraje* ya desde su primera escena en la que se produce el diálogo de un sargento sueco y su reclutador al comienzo de la Guerra de los Treinta Años que podría pertenecer perfectamente a *Diálogo de refugiados*: «la paz es una chapuza, sólo la guerra trae el orden. Hombres y animales crecen sin control, como si tal cosa. Durante la paz la humanidad se reproduce sin orden ni concierto». Y surge la pregunta: ¿son posibles los Schweyk en los ejércitos privatizados actuales? Obviamente cuando hablamos de violencia, hablamos en Brecht, de guerra, de victoria y derrota, de relaciones de propiedad, de líder y pueblo, de heroísmo y economía, de propiedad, religión y ateísmo, de pobreza, maldad y virtudes, de muerte, de miseria, delatores, soplones y renegados, etc. Y sin perder de vista la ironía dialéctica que lo embargaba, como cuando podía decir: «el pueblo puede ser cualquier cosa, menos popular».

4. Datos, que sin entrar ahora en ellos, sirven para justificar nuestra oposición a la tesis (sorprendente) de Zizek de que Brecht es el perfecto ejemplo de autor estalinista, y se suman a lo ya expuesto en nuestro ensayo del número 25 de *Laberinto*.

5. Atrás quedaba la atribulada situación del «escritor de piezas» (como se denominaba a sí mismo Brecht) en *La compra del bronce*: «es imposible diferir la confesión, no puedo seguir ocultándoselo: no tengo medios, ni casa, ni teatro, ni una pieza de vestuario... ni siquiera un pote de cosmético. Detrás de mí sólo están los desposeídos. No tenemos dinero para pagar los esfuerzos que ustedes realicen, y esos esfuerzos serían superiores a todos los que ustedes puedan haber realizado hasta ahora. Tampoco puedo hablarles de gloria. No estamos en condiciones de proporcionársela. No hay periódicos que hagan célebres a nuestros colaboradores». Comparemos con una de sus anotaciones finales casi tres lustros más tarde: «mientras escribo estas líneas estoy a unos pocos cientos de metros de un gran teatro,

dotado de buenos actores y de toda la maquinaria necesaria. En ese teatro puedo hacer toda clase de ensayos, secundado por numerosos colaboradores -en su mayoría jóvenes-, rodeado por los modelos (libros-pilotos), que ilustran con millares de fotos nuestras puestas en escena, y por muchas descripciones, más o menos precisas, de los más diversos problemas y de las soluciones que se han hallado en cada caso. Tengo, pues, a mi alcance todas las posibilidades; sin embargo, no puedo afirmar que la dramaturgia, a la que por determinadas razones he calificado de no-aristotélica, y la correspondiente técnica interpretativa ética represente la solución. Con todo, hay algo que surge con claridad, el mundo de hoy sólo puede describirse ante el hombre de hoy si se lo describe como un mundo transformable».

6. El inserto completo que Wekwerth retuvo en su memoria aparece cuando al hablar de la obra que nos ocupa y que dirigirá ya fallecido Brecht, en un momento en que al relatarle la acción de los personajes y «como la lucha nacional se transforma en lucha social», Brecht reclamó: «Paren, no tan rápido. No comprendo. ¿Quién transforma? Los proletarios de la Guardia Nacional están armados y siguen las consignas nacionales de la burguesía. Cuando la burguesía sabotea la defensa, los proletarios hacen manifestaciones, y luego de las manifestaciones la burguesía les tira a la cara las mismas consignas, las consignas nacionales. ¿Cómo se realiza la transformación en la lucha social? Se deben haber olvidado de algo». Todas las citas que encabezan los párrafos en números romanos pertenecen a la memoria de Manfred Wekwerth, durante el debate colectivo para preparar el montaje de *Los días de la comuna*, en Bukow. Cfr. Manfred Wekwerth, *El descubrimiento de una categoría estética* en VV.AA. *Teatros y política*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969, pp. 71-80.

7. Equiparable a la representación dentro de Hamlet pongamos por caso.

8. Una referencia cinematográfica que no excluimos es *La Comuna de Watkins*.

9. Brecht, B, *Escritos sobre teatro*, tomo 1, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, páginas 89 y siguientes.

10 Cada una de estas oposiciones contiene toda una serie de determinaciones que Brecht intenta investigar tanto en el desarrollo teórico como en la puesta en escena. Si tomamos el elemento de las emociones, las entenderá poseyendo siempre como

elemento básico muy preciso la jerarquía social. La forma en que se presentan está siempre delimitada y condicionada por factores históricos específicos y nunca son comunes a todo el género humano ni permanecen invariables a través del tiempo. Pondrá de manifiesto en el fascismo, su grotesco énfasis sobre lo emocional, etc. Por ejemplo, en *La compra del bronce*, op. cit, pp. 158 y ss.

11. Hay que tener en cuenta que el soporte de la identificación del sujeto es el rasgo unario; la identificación con el rasgo unario es la identificación mayor. El sujeto se identifica con un rasgo único del objeto perdido; y si el objeto es el reducido a un rasgo, se debe a la intervención del significante. El rasgo unario designa al significante en su forma elemental y da cuenta de la identificación simbólica del sujeto. Es el significante en tanto es una unidad y en tanto su inscripción hace efectiva una huella, una marca. El rasgo unario por un lado es lo que subsiste del objeto y por otra parte es lo que lo ha borrado. La identificación con el rasgo unario, es correlativa de la castración y del establecimiento del fantasma; constituye la columna vertebral del sujeto. El sujeto es un uno pero distinguido de los otros singularmente a través de un solo rasgo. El rasgo unario, basamento simbólico, sostiene la identificación imaginaria. El niño es similar en el espejo y se vuelve hacia el adulto en busca de un signo que venga a autenticar su imagen, al obtenerlo, funcionará como un rasgo unario, a partir del cual se constituirá el ideal del yo.

12. Todas estas cuestiones las planteamos en el primer Seminario de la ADEM en 1987, en cuyo desarrollo utilicé la obra de mi amigo Badiou, *Teoría de la contradicción*, para demostrar los sinsentidos políticos a los que puede conducir una visión «doctrinaria» (materialismo dialéctico separado del materialismo histórico) heredada del estalinismo. Tuve la oportunidad de hablarlo con él cuando estuvo en Granada invitado por la ADEM en 1989. Una de sus intervenciones se publicó en el primer boletín de la ADEM (nº 0), *Las condiciones contemporáneas de la política*.

13. Su exposición canónica está en *Materialismo Dialéctico y Materialismo Histórico* de Stalin en 1938. ¡La primacía del MD sobre el MH no es ninguna tontería!

14. *La compra del bronce*, en *Escritos sobre el teatro*, 2, Ed. Nueva Visión, B.A. 1970, p. 132.

15. Id. p. 112.