

## **Teatro y Política: Benjamin lector de Brecht.**

**Yamila Volnovich (IUNA)**

### *Introducción*

Benjamin encontró en el teatro político de Brecht la posibilidad de una respuesta a la creciente estetización de la política en el fascismo con la politización de la estética dentro del marxismo. Fue por ello que dedicó gran parte de sus reflexiones críticas a indagar la compleja y revolucionaria potencia del teatro épico.

Cierto es, entonces, que Brecht influyó significativamente en el pensamiento de Benjamin, despertando las críticas directas de Adorno y la clasificación posterior de Buck-Morss, que delimita una etapa "brechtiana" durante el periodo de 1932 a 1937. También, la teoría teatral de Brecht halló en la crítica benjaminiana una dimensión filosófica profunda y sutil.

En una época oscura en la que coexistieron terribles fenómenos políticos con un deslumbrante desarrollo de las artes y las ciencias el encuentro entre Benjamín y Brecht constituye un ámbito privilegiado para indagar las cuestiones que no cesaran de plantearse en el arte moderno y tal vez aún hoy.

¿Es posible un arte revolucionario? ¿Cómo puede la estética ser a la vez política, es decir cumplir un papel en la transformación social, sin perder sus cualidades artísticas?

Las experiencias de las vanguardias, al borrar el límite entre arte y vida, instalan el problema desde diversas perspectivas. Estas cuestiones se encuentran diseminadas en varios escritos de Benjamin y, aunque el estilo ensayístico y metafórico que desarrolló intencionalmente resiste todo intento de sistematización, creemos que el análisis sobre el teatro épico de Brecht y la fructífera polémica con Adorno ayudan a esbozar algunos problemas a tener en cuenta.

Personajes enigmáticos y polémicos: Benjamin por la utilización poética del lenguaje filosófico -se pronunció claramente contra la "jerga" de los filósofos lo que le valió críticas por sus "imprecisiones" conceptuales- y Brecht porque en su intento de establecer una doctrina estética revolucionaria habló tan crudamente que pocos comprendieron la ironía sutil que se tramaba en su discurso.

De Brecht cuenta Arendt una anécdota. Brecht se hallaba en Nueva York visitando a un amigo durante los juicios de Stalin en Moscú, un antiestalinista simpatizante de Trosky. Conversaron sobre la inocencia de los acusados en los juicios, a lo que Brecht respondió, "Cuanto mas inocentes son, más merecen morir".

Arendt se pregunta ¿Qué quiso decir en realidad? "¿Mas inocentes de qué? De aquello de lo que se les acusaba, claro. Y ¿de que se los acusaba? De conspirar contra Stalin. Por lo tanto, precisamente porque no habían conspirado contra Stalin, y eran inocentes del "crimen", había justicia en la injusticia. ¿No había sido el deber de la vieja guardia impedir que un hombre, Stalin, convirtiera la revolución en un crimen gigantesco? Inútil es decir que el anfitrión de Brecht no lo entendió".

*I. ¿Por qué el realismo de Brecht es, también, un modernismo?*

I.I Una toma panorámica.

El modernismo comprende, siguiendo a Marshall Berman<sup>1</sup>, al conjunto de manifestaciones artísticas y rasgos culturales que acompañaron el proceso de modernización de la sociedad industrial. Si bien este período se caracteriza por la heterogeneidad y diversidad de los movimientos artísticos Eugene Lunn, intenta sistematizar ciertos rasgos operativos: (a) el acento en la innovación como rechazo de un mundo tradicional; (b) una marcada autoconciencia de la forma que facilita la variabilidad en el manejo de los elementos y (c) el doble proceso de autoconstrucción del sujeto y construcción del referente.

Así, delimitar los nuevos paradigmas estéticos que las vanguardias instalaron en los comienzos del siglo permite indagar la posibilidad del arte en la sociedad capitalista y su función en las transformaciones sociales.

Estas características no sólo deben referirse a una elaboración en el campo artístico sino que también se vieron fuertemente influidas por la crisis “del pensamiento liberal de los siglos XVIII y XIX”:

El énfasis en la simultaneidad y la agudizada conciencia presente, por oposición al proceso temporal, derivada en parte de una pérdida de la creencia en el curso benéfico del desarrollo histórico lineal. La crisis de la individualidad en el arte moderno reflejaba los temores (o las esperanzas en algunos casos) de muchos intelectuales y artistas ante la llegada de una época de masas y de poderío tecnológico sin precedentes. Por último las formulaciones paradójicas y las imágenes ambiguas, así como una concentración en la habilidad formal del arte, se vieron alentadas por la pérdida general de las certezas religiosas y seculares<sup>2</sup>.

La creciente interacción entre el mundo artístico y las transformaciones en la vida social, llevaron -con el auge de las ciudades industriales- a borrar las diferencias entre el arte y la ciencia.

En este contexto, Brecht cree que el arte puede operar activando un pensamiento racional y Benjamin postula que el pensamiento crítico se realiza poniendo en funcionamiento la fuerza heurística de la metáfora. “El arte no se basa en la naturaleza sino en el pensamiento, por lo tanto es un artificio”.<sup>3</sup>

Sin embargo, estas formulaciones generales dieron lugar a una de las épocas más polifacéticas en cuanto a movimientos estéticos se refiere. Por un lado, la identificación entre constructivistas rusos y surrealistas franceses en su esfuerzo por continuar el rechazo modernista tanto a la mimesis realista como al escapismo romántico y una concentración en las funciones de objetivación y despersonalización del lenguaje<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Berman, M.(1982) *Todo lo sólido se desvanece el en aire*. Madrid: Siglo XXI

<sup>2</sup> Lunn, E. (1982) *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* México: Fondo de cultura económica. pp53.

<sup>3</sup> Op. cit. pp 57.

<sup>4</sup> Cabe señalar sin embargo, en el interior de esta identificación, las diferencias entre los surrealistas con sus ambivalencias entre optimismo y pesimismo, y la clara expresión utópica y positiva de los constructivistas rusos, vinculados también, por supuesto, a los primeros años de la revolución soviética donde se vivió un momento de gran efervescencia y libertad de experimentación en las artes.

Por otro lado, el movimiento que surgió en los países de habla alemana en el período de 1905-25, caracterizado por una desgarradora distorsión de los medios formales heredados del arte anterior, que forzaba al lenguaje a expresar la angustia irreparable del hombre ante una nueva sociedad que era a la vez ajena y opresiva. Es por ello que según Lunn “en la mejor obra expresionista -en Kafka, Schoenberg y Beckman<sup>5</sup>- el vigor reside precisamente en la negación de la resolución, la armonía, o la comodidad fácil”.<sup>6</sup>

Mientras para los surrealistas el sueño podía revelar una nueva experiencia de la realidad, los expresionistas vivían la pesadilla que soñaban. Por eso, Adorno les objeta que ante la deshumanización y la disolución del yo, los simbolistas (y sus herederos los surrealistas) respondan con una estetización redentora del lenguaje como totalidad, a diferencia de la objetivación expresionista, que se presenta como proyección diseminada de un yo disuelto que pugna por materializarse sin hallar consuelo.

“Si la contemplación del yo no provee ningún consuelo porque ya no estamos seguros siquiera de lo que sea o dónde se encuentra el yo, el culto del lenguaje, tan agradable para los simbolistas, ya no ofrece ningún placer, ni poder alguno para combatir la desolación del espíritu humano”.<sup>7</sup>

Pero también, el mismo Adorno, critica en algunos expresionistas su tendencia a integrar al individuo atomizado en un nuevo “sujeto social” de filiación religiosa o política que sería el anverso del intento del surrealismo de unificar el mundo en el lenguaje.

Este aspecto se debió, entre otros factores, a la importancia que tuvo en la década del '20 la euforia constructivista que desde la joven y convulsionada Unión Soviética influyó en algunos representantes de la escena artística alemana. Ambos países compartían el hincapié utópico en los grupos humanos colectivos, las masas heroicas concientes de su rol históricos y las máquinas industriales.

En 1919 durante la República de Weimar se crea la Bahuaus, fundada por Walter Gropius. Las bases de su manifiesto están inspiradas en las tesis constructivistas acerca del estatuto de la obra de arte como un producto no jerarquizado en la nueva sociedad industrial socialista: “Arquitectos, escultores, pintores, -todos debemos regresar a la artesanía, pues el arte no existe como “profesión”. No hay ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es una versión iluminada del artesano”<sup>8</sup>. A su vez, esta celebración de la producción maquinal con su consecuente acento en el aspecto material de la obra de arte y el carácter técnico del artista, formaban parte de la esperanza de ciertos intelectuales en la posibilidad de un camino alternativo, socialista, hacia la modernidad.

En este contexto fueron Meyerhold y Einsestein desde el teatro y el cine respectivamente quienes llevaron estos principios estéticos hacia su realización más plena y original y, también quienes más influyeron en los artistas alemanes, principalmente en Brecht.

---

<sup>5</sup> Habría que agregar a George Grosz , Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Emil Nolde, y otros.

<sup>6</sup> Op. cit. pp 78.

<sup>7</sup> Op. cit. pp. 77.

<sup>8</sup> Roters, E. (1982) *Berlín, 1910-1933*. New York, Rizzoli (la traducción me pertenece). Las similitudes con los constructivistas se expresa en la desacralización del objeto artístico a favor de la tecnología y la ruptura de las fronteras entre objetos utilitarios y objetos estéticos.

Meyerhold con su teoría de la “biomecánica” atacaba los procedimientos naturalistas del teatro de Stanislavsky, y en su lugar expuso el proceso de representación, elaboró una técnica funcional del actor desprovista de cualquier psicologismo, y eliminó la disposición espacial de la escena a la italiana. En la misma línea Einsestein, con la formulación del “montaje de atracciones” desenmascaró el proceso constructivo del relato cinematográfico, componiendo una dialéctica precisa entre elementos (atracciones) a través de la dinámica entre el choque semántico por asociación de imágenes -cambios cuantitativos- y el salto patético -en la utilización de los primeros planos- como ruptura que permite el paso a una nueva dimensión de la narración -cambio cualitativo.<sup>9</sup> Ambos apelaban a un espectador crítico y conciente, que participara activamente en el proceso de producción de la obra. Meyerhold presentando representaciones inconclusas, donde coexistían objetos mecánicos, secuencias fílmicas, música popular, y actores en continuo movimiento gimnástico que sugerían el ambiente industrial de la época dándole a la representación el carácter de taller teatral con una fuerza productiva propia. Einsestein, por su lado, dotó al cine de una gramática que obligaba al espectador a un tipo de pensamiento más cercano a la racionalidad lógica del discurso verbal que a la empatía sensible de la imagen.

Lo que influyó de los constructivistas en Brecht no fue solamente el optimismo político que veía en los nuevos espectadores proletarios un público conciente y activo, sino también la construcción de un modo de representación que pusiera en escena la disolución del individuo en favor de una unidad trascendente, oponiendo al humanismo de corte burgués y psicológico una serie de posiciones funcionales dentro de la estructura social.

Por su parte Benjamin, que era más afín que Adorno al movimiento francés, ve en la herencia modernista del surrealismo una expresión compleja y positivamente pesimista del “fin de la subjetividad” y la nueva época colectivista y tecnológica.

Es específicamente la experiencia de la ebriedad como disolución del yo lo que Benjamin rescata de los surrealistas, pero no como una exploración del éxtasis religioso sino, por el contrario, como “la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo”<sup>10</sup>

Los análisis de Benjamin se enmarcan en el proceso de politización del surrealismo, cuando la consigna: “La revolución surrealista” -que sintetizaba la propuesta fundante del movimiento de que al cambiar el arte cambiarían la vida- es remplazada por “El surrealismo al servicio de la revolución”, a partir del reconocimiento de la necesidad de intervenir en la escena política. Benjamin reconoce este cambio como el paso fundamental de una actitud contemplativa a una acción revolucionaria, sin embargo, señala que en este movimiento los surrealistas optaron por un mecanismo -la manifestación radical de la libertad de espíritu- que, si bien funcionaba en el campo artístico, en la escena política se disuelve en la figura del escándalo “contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción”<sup>11</sup>. La crítica de Benjamin es implacable:

Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas: su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Su ejecutoria colectiva se acerca, en lo que tiene de positiva, a la de los conservadores. ...Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral Idealista con praxis política.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. Cap.3.

<sup>10</sup> Benjamin, W. *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. pp. 46.

<sup>11</sup> Op. cit. pp 53.

<sup>12</sup> Op. cit. pp 55.

Sin embargo, el elemento positivo del surrealismo no se encuentra en su estrategia política sino, por el contrario, en su trabajo estético. Aquí encuentra Benjamin la fuerza crítica de los motivos que dentro del movimiento algunos autores logran expresar.<sup>13</sup> Desde Lautréamont, Rimbaud y Baudelaire, lo que los surrealistas heredan es el culto del mal como principio de una nueva idea de libertad alejada de todo ideal moralizante, humanista y liberal. Una libertad pesimista en oposición al optimismo ingenuo de los poemas de la social-democracia burguesa. "Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución". "Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano".<sup>14</sup>

Parece entonces que Benjamin no está tan lejos de Adorno cuando defiende el carácter inmanente del contenido de la obra de arte. Si el surrealismo articula una relación con la política lo hace más desde las imágenes que emergen de la *iluminación profana* en el trabajo del lenguaje que desde su acción efectiva. Acercar el arte a la vida, había sido la paradoja surrealista, ya que al delimitar los dos términos de la relación subrayaba la mutua exterioridad de ambos momentos. Por el contrario, para Benjamin el movimiento es posible si reconocemos la naturaleza material y social de la experiencia estética, "la *physis*, que se organiza en la técnica sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes del que la iluminación profana hace nuestra casa".<sup>15</sup>

### I.II. *El modernismo al servicio de la revolución.*

¿Se puede decir entonces, que Brecht es modernista? Sí, en tanto Brecht nunca perdió de vista la importancia de la experimentación artística, aspecto que lo ubicó explícitamente en oposición a la ortodoxia partidaria cuya estética conservadora encontró alrededor de 1933 su formulación más acabada en los postulados del Realismo socialista.

Podría objetarse que Brecht nunca simpatizó demasiado con gran parte del arte modernista, sobre todo con escritores como Baudelaire, Rilke, Dostoiévski y otros, y que, por el contrario, se mantuvo activamente dentro de la militancia comunista en su búsqueda de un teatro políticamente revolucionario. Sin embargo, la originalidad de la estética brechtiana reside precisamente en el cruce entre estas dos posiciones.

Por un lado, Brecht tomó de las vanguardias -específicamente del constructivismo ruso pero también del cubismo- la idea del arte como una técnica al mismo nivel que cualquier actividad útil de la sociedad, pero a diferencia de los futuristas que adoraban el progreso técnico en sí mismo, Brecht indagaba sus alcances en la sociedad moderna a través de la noción de "construcción" y "artificio".

Así, toda obra de arte -y extensivamente toda "realidad" social de la cual la obra no es más que una parte- constituye un "montaje" elaborado a partir de una pluralidad de puntos de vista, puntos de vista que en el caso de Brecht no derivan de una individualidad psicológica, sino que remiten a emplazamientos determinados por relaciones sociales clasistas. Esta naturaleza "artificial" impedía fijar la situación en una realidad naturalizada, mostrando en

<sup>13</sup> Es interesante ver que los análisis de Benjamin nunca se focalizan en las potencias estéticas de los movimientos artísticos sino en la fuerza expresiva de algunos autores en particular, que si bien deben leerse inscriptos en un contexto de búsquedas que los contiene, lo que creemos que el autor muestra es que la verdadera experiencia de creación artística es singular, entendiéndola como punto de cruce de las experiencias sociales.

<sup>14</sup> Op. cit. pp 58.

<sup>15</sup> Op. cit. pp 61.

cambio el carácter dinámico de la estructura social y la capacidad transformadora que la comprensión de los hechos podía ejercer sobre la acción concreta.

De esta manera, subrayaba la necesidad del experimento artístico en todos los movimientos socialistas y "deploraba los intentos de Lukács y otros árbitros de la forma literaria radicados en Moscú por atar las manos de los artistas y escritores".<sup>16</sup>

Por otro lado, Brecht defendía el realismo, pero aclaraba:

El realismo no es una cuestión de forma (...) las formas literarias deben cotejarse con la realidad, no con la estética, ni siquiera con una estética realista. Hay muchas maneras de reprimir la verdad y muchas maneras de enunciarla.<sup>17</sup>

El realismo tradicional del siglo XIX (que valoraba Lukács) busca en el espectador un reconocimiento inmediato: un efecto de realidad, ocultando -en beneficio del efecto- los códigos de representación que producen ese reconocimiento. El problema es que la identificación imitativa es posible porque estos códigos están tan convencionalizados que se establece una relación unívoca entre percepción y representación a favor de la equivalencia entre ambos y de la consecuente naturalización del lenguaje del arte.

Entonces, frente a los intentos de reeditar un realismo de personajes armónicos reunidos en un mundo integrado como respuesta a la deshumanización, Brecht objetaba que esta reconciliación de la vida en el arte facilitaba el efecto catártico del espectador y desactivaba la reacción política efectiva.

En su lugar realiza un teatro que deje ver el modelo a fin de reconocer en la representación el aspecto constructivo de la realidad y con ello la factibilidad de su transformación. Este mecanismo del realismo constructivista de Brecht, más cercano al modernismo que al realismo, presenta por su grado de innovación estética la misma dificultad que para la clase obrera tenían las vanguardias de corte elitista, debido a que los trabajadores habían sido "educados" bajo las convenciones burguesas.

Sin embargo, Brecht advierte que la tan buscada "popularidad" no debe limitarse a la accesibilidad y la comunicación inmediatas propias del realismo imitativo.

En opinión de Brecht, el desarrollo de las posibilidades expresivas de la cultura de la clase obrera requiere un proceso educativo en ambos sentidos, un intercambio mutuo y constante de concepciones entre los artistas y los trabajadores.<sup>18</sup>

De esta forma Brecht aportaba argumentos a favor de la experimentación artística de las vanguardias tan criticadas por los representantes de una concepción del arte forjada en el uso reduccionista y dogmático de los análisis de Marx.

Por ello, es posible vincular los elementos del teatro de Brecht con algunas de las características de los movimientos artísticos de este periodo tal como han sido sistematizadas por Lunn:

a) autoconciencia o autoreflexión estética.

Esta estrategia que pretende conjurar la concepción realista del arte como mero reflejo, o representación transparente de la realidad, se evidencia en la obra de Brecht en el intento de explicitar la construcción teatral de puesta en escena por medio de carteles y por la teoría de

<sup>16</sup> Lun, E. Op.cit. pp 103 cita de las conversaciones entre Brecht y Benjamin.

<sup>17</sup> Op. cit. pp 104.

<sup>18</sup> Op. cit. pp 106.

la interrupción de la acción y el distanciamiento, que permitiría la toma de conciencia crítica del espectador.

b) simultaneidad, yuxtaposición o montaje.

La ruptura de la temporalidad cronológica en Brecht adquiere la forma de lo episódico, rompe con la progresión causal a favor de un presente continuo o una ilación conceptual. Quizás también esta característica fundamenta el gusto del autor por las historias clásicas, como si estas por el movimiento presente de la escena se despojaran de su envoltura histórica y fueran capaces de revelar la experiencia que sedimenta en el presente social.

c) paradoja, ambigüedad e incertidumbre.

Ante la crisis de las nociones de unidad, verdad y totalidad, Brecht explora un mundo construido a partir de perspectivas relativas. El carácter fragmentario del tiempo se homologa al tratamiento del relato, el cual abandona la figura del narrador omnisciente y la reemplaza por una constelación de puntos de vista que en tanto parciales son también necesariamente falibles. Es por esta estrategia de enunciación que se rompe la identificación tranquilizadora del espectador con la figura omnipotente del enunciador y en su lugar promueve la toma de posición del espectador en relación a los personajes -elección ésta que no garantiza el dominio de la situación.

d) la deshumanización y el desvanecimiento del sujeto o la personalidad individual integrada.

La cita de Irving Howe sobre Joyce, Woolf y Faulkner parece estar en la base de la teoría de Brecht sobre la relación entre actor y personaje:

Esta tendencia a disolver al personaje en una corriente de experiencias atomizadas deja su lugar a una tendencia opuesta donde el personaje se separa de la psicología y se confina a una secuencia de eventos severamente objetivos.

Así, tanto los simbolistas - recurrentes en la obra de Benjamin- como Brecht, reivindican la objetividad del lenguaje, ya que si éste no se define en relación a una "realidad" exterior, entonces podemos, al transformar el lenguaje, transformar la forma en que percibimos el mundo, disolviendo la distancia entre ambos y proclamando la realidad del lenguaje. Ya no existiría la subjetividad intencional que pone en funcionamiento el lenguaje, sino que éste, investido de una fuerza liberadora, permite objetivar no sólo el mundo, sino también al propio individuo como un otro. "... el arte no es una ventana hacia el mundo exterior sino un aspecto de la realidad misma. En esta concepción, la realidad dentro y fuera del arte es un artificio y una construcción."<sup>19</sup> Esta concepción aparece fundamentalmente en Mallarmé y Baudelaire, tan presentes en el pensamiento de Benjamin, pero como hemos visto, también está presente en el llamado realismo brechtiano, que lejos de ser un realismo mimético es un realismo constructivo heredero de Meyerhold, Eisenstein y los constructivistas rusos.

Por lo tanto la estética brechtiana se compone de ciertas formas artísticas provenientes del modernismo: "el uso potencialmente emancipatorio del montaje, el monólogo interior joyceano, y el distanciamiento kafkiano, por ejemplo"<sup>20</sup> y, de la elaboración de un realismo objetivo que mediante estrategias de extrañamiento permita conocer la realidad compleja, polifacética y contradictoria.

## *II. Benjamin y Brecht.*

---

<sup>19</sup> Op. cit. pp 61.

<sup>20</sup> Op. cit. pp 142.

Benjamin escribe hacia 1929 una serie de reflexiones sobre el teatro y la poesía de Brecht, algunas publicadas en una fecha próxima a su composición y otras reunidas en 1972 bajo el título *Tentativas sobre Brecht*.

En la primera versión del ensayo *¿Qué es el teatro épico?* el autor parte de una tesis coyuntural que reconoce en la puesta en escena teatral un espacio de experimentación e innovación artística sin correlato en el texto dramático.

a) puesta en escena y texto dramático.

Benjamin critica el teatro político cuyo gesto revolucionario es incorporar al proletariado en un “espacio burgués”, sin tener en cuenta que la disposición espacial del escenario tradicional es determinante en la producción del contenido ideológico. El espacio escénico tradicional es parte del drama burgués, no basta con modificar los contenidos de las obras, y que los proletarios ocupen orgullosos las butacas que antaño les pertenecieron a los señores, sino que es necesario producir a la vez otro espacio, otros contenidos, en definitiva, otra estética.

Brecht opone a la escena como “mundo” un espacio para la exposición; a la representación como “interpretación virtuosa” del texto, un control estricto que permita inscribir formulaciones nuevas; al actor como “mimo que encarna”, la figura del “funcionario que inventa”; y al director como un productor de efectos, el director que ofrece tesis para la toma de posición.

Más adelante, refiriéndose a la representación en Berlín de “Un hombre es un hombre” advierte que justamente la dificultad de comprensión del nuevo teatro se debe a su “realismo”, es decir, a la cercanía de la puesta con “nuestra existencia”. Benjamin no homologa el teatro tradicional a una representación fantasmagórica, sino que le confiere también estatuto de praxis, solo que ésta -sin constituir una fantasmagoría- actualiza en su hacer un mundo fantasmático, alejado de la experiencia de la vivencia. Este aspecto alienado del drama burgués se ve acentuado también por el carácter declamado del viejo teatro que convierte a la escena en un espacio continente de un discurso que le es ajeno.

b) el teatro épico es gestual y no literario.

Benjamin distingue dos rasgos fundamentales del *gestus*:

- el *gestus* parece ser verdadero, siempre verdadero, en cuanto no es falsificable, y no es falsificable porque el *gestus* es lo más habitual, el rasgo inscripto en el cuerpo como historia o relato, por eso es a la vez lo irrelevante y lo significativo. En este sentido el *gestus* se opone “a las manifestaciones y afirmaciones por completo engañosas de las gentes”<sup>21</sup>.

- el *gestus* es también un límite, es factible de ser recorrido, se puede establecer en él un principio y un final, permite delimitar los elementos de una acción; pero como la acción humana participa del flujo vital, si queremos establecer elementos discernibles en un objeto de naturaleza indiscernible es necesario interrumpir el proceso. “Este es uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del *gestus*. De lo cual resulta una consecuencia importante: cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Benjamin, W. (1972) *Tentativas sobre Brecht. iluminaciones III*. Madrid: Taurus. pp 19.

<sup>22</sup> Op.cit. pp 119.



Así, para Benjamin, los rasgos formales del teatro brechtiano, como las canciones, los carteles y la función del texto como dislocador de la acción, no son meros acompañantes sino que, justamente, el carácter episódico derivado de esta estrategia formal constituye lo épico en el teatro. Esta construcción episódica es heredera también del montaje cinematográfico de Eisenstein, donde, como dijimos, cada parte debe tener un valor propio y otro en relación al conjunto. “Por principio no hay en él (*scilicet*, el teatro épico) nadie que llegue demasiado tarde”.<sup>23</sup>

c) el teatro épico representa situaciones en vez de desarrollar acciones.

Benjamin se pregunta por qué esto ha producido tantos malentendidos.

Porque se confunde la situación del teatro naturalista, que es completamente ilusionista. Y esto es así, porque para que la función imitativa tenga lugar, debe ocultar su función representativa, es decir, su conciencia de realidad segunda respecto del mundo que es condición de toda representación, y con ello, queda excluida la posibilidad de su productividad crítica.

Por el contrario, según Benjamin la “situación”, en términos brechtianos, se construye como mirada extrañada respecto de lo real y no como imitación.

De ello se puede inferir que si es posible la identificación, esta se dará al hallar “lo mismo” en “lo otro” -lo uno fuera de sí-, para lo cual será necesario, en un primer momento, reconocer la diferencia -desenmascarar la representación en tanto tal (con la consecuente toma de conciencia del yo en tanto sujeto que establece los parámetros de ésta)- y, en un segundo momento, también será necesaria la síntesis que vuelva a encontrar lo real en la representación -lo otro en lo uno- (con la consecuente disolución del yo que se reconoce objetivado en una realidad fragmentada y disyuntiva) -ya no la síntesis en la idea, sino la constelación.

Así, como el *gestus* hace inteligible el carácter del personaje y establece la distancia crítica con el individuo, la situación que emerge en el aspecto concluso de la representación hace inteligible la acción. Estos dos aspectos nodales del teatro brechtiano se entrelazan en la medida en que el *gestus* es la síntesis de las contradicciones dialécticas de las situaciones, en tanto un hombre puede a la vez ser esa contradicción y superarla. Cada personaje actualiza en una situación particular al hombre en general, y este es en potencia esa actualización.

Benjamin señala que tal síntesis se explica porque el *gestus* es una configuración que determina el modo en que el personaje actúa en diferentes situaciones y, siendo las situaciones diferentes, la acción será diferente; sin embargo, todas podrán deducirse del *gestus*. “Uno y el mismo gesto muestra a Galy Gay, ora en vistas de cambiar de traje, ora en vistas de fusilar contra el paredón. Uno y el mismo gesto lo hace renunciar al pescado y aceptar al elefante”.<sup>24</sup> “Un hombre es un hombre, un cargador, un mercenario. Con su naturaleza de mercenario no se comportará de otra manera que con la de cargador. Un hombre es un hombre, lo cual no significa fidelidad a la propia naturaleza, sino disposición a acoger en sí una nueva”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Op. cit. pp 22.

<sup>24</sup> Op.cit. pp 28

<sup>25</sup> Op. cit. pp 25

Es lo que Benjamin llamó la constitución del héroe no trágico, ya que si entendemos la peculiaridad del héroe trágico como aquellos personajes que no padecen ni compasión ni temor,<sup>26</sup> encontramos por el contrario que los personajes de Brecht son sobre todo nada más, y nada menos que humanos.<sup>27</sup>

d) la técnica de literarización del teatro.

Esta técnica, que incluye títulos, carteles, etc, permite, por un lado, borrar los límites entre "lo figurado", la escena propiamente dicha, y "lo formulado", la tesis o las ideas expuestas en los carteles, despojando "la escena de su sensacionalismo temático". ¿Quién me garantiza - se pregunta Benjamin- que el comilón de las tablas tiene más realidad que el dibujado? ya no hay un estatuto de realidad referido a los grados de mediación, sino que los efectos de la literarización operan como modelos que posibilitan descubrir "la situación", hacer asombroso el acontecimiento.

e) el teatro épico no es recreativo pero si placentero.

El arte recreativo es aquel fundado en el dominio del público por efecto de sensaciones y reflejos emotivos. Por el contrario, el teatro épico es una institución moral en la medida en que no solo aparece en él una información vehiculizada temáticamente, sino que produce conocimiento. Y esta producción se verifica al "expresar la acción que se representa con la que está dada en la acción de representar". Por lo tanto, no se conocen contenidos sino el modo en que la representación opera, y al hacerlo se deja ver en la escena el proceso escénico. Y, como el hecho teatral está implicado en la significación social y ésta se constituye dialécticamente, lo que el teatro épico muestra es la "relación dialéctica primigenia: la relación entre teoría y *práxis*".<sup>28</sup>

Cuando Benjamin dice que el teatro épico "resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental" está acentuando el carácter cognitivo y por lo tanto crítico de la representación. Así, el espectador establece la referencia de la situación por medio del asombro, y es este asombro (cualidad sensible, patética) lo que despierta el interés (cualidad racional). Este tipo de operatividad del conocimiento que actualiza la experiencia estética es, como señala Aristóteles en la Poética, placentero. "La razón es que aprender agrada mucho no sólo a los filósofos, sino también a los demás hombres ... en efecto si disfrutaban viendo las imágenes es porque, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, cómo cuando se dice éste es aquel" (48b, 12-17)

---

<sup>26</sup> Lacan, J. (1986) *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Cap. XIX. En su análisis sobre Antígona Lacan desarrolla la noción de catarsis, y la constitución del estatuto trágico del personaje de Antígona por oposición a Creonte, lo cual la convierte en la única heroína de la tragedia. "Este punto es extremadamente importante para fijar la estatura de Creonte -veremos a continuación cuál es, a saber, lo que son siempre los verdugos y los tiranos, a fin de cuentas, personajes humanos. Sólo los mártires pueden no tener ni compasión ni temor. Créanme, el día del triunfo de los mártires será el del incendio universal." pp 320.

<sup>27</sup> ¿no es acaso su condición humana el motivo de la abjuración en Galileo?

<sup>28</sup> Benjamin, W. Op. cit. pp 28.

Paradójicamente, Brecht se encargó explícitamente de elaborar criterios estéticos en oposición a los conceptos Aristotélicos de *mimesis* y *catharsis* -sabemos que su referencia a estas nociones estaba inspirada por la interpretación tradicional y esquemática que traduce *mimesis* como mera imitación de la realidad y *catharsis* como un efecto puramente patético. Sin embargo sus procedimientos artísticos parecen concordar con algunos aspectos señalados en estudios recientes sobre la Poética.<sup>29</sup> Estas investigaciones han subrayado el carácter operativo del concepto de *mimesis*, que no debe traducirse como imitación, sino como "proceso activo de representar", en el sentido dinámico de puesta en escena, de disponer las acciones de acuerdo a leyes formales, más cercanas a principios lógicos que a criterios basados en la percepción.

Desde esta perspectiva la noción de "realismo" en Brecht, como una cercanía con la experiencia de la cual se suscita el reconocimiento y el asombro y se produce interés, no está lejos de la lectura de Ricoeur, quien sugiere "considerar la *catharsis* como parte integrante del proceso de metaforización que une cognición, imaginación y sentimiento".<sup>30</sup>

Así, el arte en el trabajo con el material representa no el mundo sino la relación del hombre con el mundo<sup>31</sup>, haciendo inteligible los fundamentos mismos de esa relación. Es por eso que el teatro épico, al componer "situaciones" que dejan ver en lo singular las contradicciones constitutivas de la sociedad, pretende elaborar instrumentos para la acción que provean a los espectadores de una sabiduría práctica adecuada para la esfera política. Esta concepción utilitaria del arte presente tanto en Brecht como en Benjamin, es -como señalaba Adorno- el aspecto más ingenuo y menos transgresor, ya que supone una respuesta unívoca de los espectadores a partir de la traducción literal de la experiencia estética en acción política.

La crítica de Adorno a Benjamín a propósito de la "la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" se centrará en este punto. En una carta del 18 de marzo de 1936, Adorno cuestiona la función redentora otorgada al cine y argumenta que el arte de vanguardia destruye el "aura" de la obra de arte por medio de un trabajo autorreflexivo inmanente a sus propias leyes formales, disminuyendo así las características míticas y fetichistas. "Politizar este arte en un sentido brechtiano, ponerlo al servicio de valores de uso inmediato, equivale a destruir ese componente trascendente y verdaderamente progresista".

Adorno establece una distinción entre "autonomía" y "aura", vinculando ésta última con el carácter mágico del arte burgués, y otorgándole a la primera una fuerza disociadora y progresista. Es cierto que Adorno no deja de reconocer la originalidad de la reproducción técnica a la hora de intentar delimitar los alcances de la experiencia estética en la sociedad industrial, dónde las nuevas tecnologías ponen al alcance del artista nuevos materiales y con ello la posibilidad de experimentar con nuevos lenguajes. Sin embargo, vemos también que Adorno no reconoce completamente a la reproductividad técnica como un componente inmanente al aspecto objetual de la obra sino que, por el contrario, lo incorpora como un factor exterior a la cualidad formal: como el otro término de la operación.

---

<sup>29</sup> me refiero fundamentalmente a la lectura que hace Ricoeur, P. (1985) *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ed: Siglo XXI. Madrid.

<sup>30</sup> Op. cit. pp 111.

<sup>31</sup> Monjeau, F. (1989) "La prohibición de lo superfluo", en *Punto de vista*, número 35, pp. 9.

Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de Arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de Arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la *reproductividad técnica*, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia *ley formal "autónoma"*.<sup>32</sup>

Pero lo que parece incomodar más a Adorno es el valor de uso que Benjamin reclama para el nuevo producto, con la consecuente toma de conciencia del proletariado como respuesta inmediata a la función social de la experiencia estética y al rol "activista" del intelectual, ambos, según Adorno, de evidentes resonancias brechtianas.

Sin embargo, como se señaló en el apartado anterior, el mismo Brecht reconoció la dificultad de la clase proletaria para comprender los nuevos modos de representación que ensayaban las vanguardias, dentro de los que incluía su realismo constructivo, y reclamó la necesidad de una educación que permitiera develar el carácter conservador del gusto popular por el realismo ingenuo burgués.

Quizás más allá de las diferencias existentes, los tres pensaron en sus lenguajes específicos -Benjamin en la crítica, Brecht en el teatro y Adorno en la filosofía- la posibilidad, no de un arte que rebasara los límites de la estética y garantizara eficacia política -lo que significa poner de un lado la política y del otro la estética- sino elaborar una práctica estética que sabiéndose inmersa en la trama social pueda refigurar -en el trabajo específico con el material artístico- una crítica como acción revolucionaria.

Ciertos aspectos importantes de la cultura modernista podrían contener nuevas estrategias formales para la resistencia a la parálisis social y la conciencia cosificada, y para la superación de tales males, por ejemplo mediante técnicas de distanciamiento, ataques metafóricos al tiempo lineal, el combate al lenguaje rutinario, o las experiencias atomizadas.<sup>33</sup>

Y mientras Benjamin, respondía a las incisivas críticas de Adorno con frases conciliadoras, seguía preguntándose: ¿De qué modo puede el arte cumplir una función política sin perder eficacia estética? O más aún ¿Cómo se puede elaborar una estética política, es decir una obra de arte que sea estéticamente revolucionaria?

El teatro de Brecht parecía tener la respuesta.

---

<sup>32</sup> Adorno, T. (1970) *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra. pp 140. (el subrayado es nuestro) Este tema nos llevaría a la problemática complejísima en Adorno sobre los materiales en el arte elaborado en su *Teoría Estética*. lo cual excedería el marco de este trabajo.

<sup>33</sup> Lunn, E. op. cit. pp 83.

#### IV. Bibliografía.

ADORNO, T. (1970) *Teoría Estética*. Barcelona: Hispamérica.

----- (1970) *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

ARENDT, H. (1983) *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Ed. Gedisa.

BENJAMIN, W. *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1972.

----- (1972) *Tentativas sobre Brecht. iluminaciones III*. Madrid: Taurus

BERMAN, M. (1982) *Todo lo sólido se desvanece el en aire*. Madrid: Siglo XXI.

DELEUZE, G. (1983) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

LACAN, J. (1960) *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1992.

LUNN, E. (1982) *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México: Fondo de cultura económica.

MARX, C. ENGELS, F. (1847) *Manifiesto del Partido Comunista*. Moscú: Ed. Progreso.

RICOEUR, P. (1985) *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ed: Siglo XXI. Madrid.

ROTTERS, E. (1982) *Berlín, 1910-1933*. New York: Rizzoli.