

Aristóteles y Brecht: escena y artificio¹

Sergio Rojas

“El espectáculo es cosa seductora pero muy ajena al arte y la menos propicia a la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representaciones y sin actores.”

Aristóteles, *Poética*.

“La obra de arte del realismo socialista muestra los personajes y sucesos como históricos y transformables y como contradictorios. Esto significa un gran cambio; se requieren serios esfuerzos y nuevos medios de representación.”

B. Brecht, *La dialéctica en el teatro*.

En lo que sigue se trata del ejercicio de contraponer dos “poéticas” del teatro considerando especialmente como “motivo dramático” la *fatalidad* de la existencia humana. Fatalidad que, paradójicamente, como ciega y anónima necesidad parece articular internamente un curso de las cosas que de otra manera sería mera contingencia y acumulación. Ciertamente, en estas páginas no hacemos más que sugerir la posibilidad de dicho contraste.

¿Cómo fue que el altar sacrificial se transformó en el espacio escénico de la ficción? Consideremos por un momento la hipótesis de que en la historia de occidente el drama que acontece sobre un escenario haya sido siempre un *sacrificio*, y que tal vez no ha existido otro espectáculo más intenso a ofrecer que no sea el del suplicio moral, psicológico o físico de un hombre por efecto del cumplimiento de una ley superior. Destinada la representación a intensificar la sensibilidad de los espectadores, lo que se “pone en escena” es precisamente el proceso por el cual un individuo es arrastrado hacia la sensibilidad. En la representación se asiste a la pasión por la que la conciencia es arrastrada hacia la fatalidad del cuerpo. La intensidad de la sensibilidad que altera el juicio de un Dios hasta hace poco indiferente, que enajena la identidad del héroe, que desbarata la autarquía del sujeto es lo último que habrá de suceder como desenlace, y en eso se habrá cumplido estéticamente esa ley que parece indicar que más allá de lo comprensible hay el ser y no la nada. Porque en esa especie de *carnación de la conciencia* (en el hambre, el dolor, el deseo, y todo aquello

¹ Revista Nombrada número 2 (107-126), Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 2005

que nos representa una existencia que sufre), lo que está en juego no es simplemente la anónima y absurda materialidad de la existencia, sino el cumplimiento de un sentido en curso. Y entonces, con respecto a lo que aquí nos ocupa, habría que pensar que el verdadero motivo del drama no es lo que el hombre hace, sino lo que al hombre *le pasa*. En cierto modo, cabe establecer una contraposición entre Aristóteles y Brecht respecto al sentido medular de la trama dramática (de hecho, Brecht denomina a su teatro precisamente como “antiaristotélico”), sin embargo, podemos señalar también un elemento común (en la medida en que ello sea posible entre dos poéticas separadas por veinticuatro siglos de distancia entre sí): la crítica del uso “ilusionista” de los recursos representacionales.

1. Aristóteles: la “interioridad” de lo trágico.

Aristóteles define la tragedia diciendo que es “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.”² Ahora bien, según Aristóteles la *imitación* es por sí misma placentera y consiste en algo que es natural a los seres humanos y privativo de éstos, al punto de marcar una diferencia esencial con el resto de los animales.³ Sin embargo, podría pensarse que la tendencia a la imitación es precisamente lo que saca al hombre de la naturaleza en cuanto que hace emerger una especie de *mediación* en su relación con la burda materia de la existencia. Al respecto la ilustración que nos da el mismo Aristóteles es significativa: “(...) hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres.”⁴ La imitación no embellece lo feo ni aminora lo repugnante, sino que, por el contrario, lo representa con la *mayor fidelidad posible*, por lo que podemos inferir que el placer proviene del hecho de poder reconocer que *esto es aquello*. Por cierto, no podemos abordar el tema de la imitación

² Aristóteles: *Poética*, Gredos, edición trilingüe por Valentín García Yebra, tercera reimpression, Madrid, 1999, p. 1449 b.

³ “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación, y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfrutan con las obras de imitación”, *Ibid.*, 1448 b.

⁴ *Ibid.*, p. 1448 b.

en Aristóteles como si estuviésemos tratando de la representación moderna, esto es, el problema de la mediación en la filosofía del sujeto, sin embargo, cuando Aristóteles circunscribe el “realismo” de la imitación al interior de la mayor fidelidad posible, no podemos dejar de preguntar por la condición de esa posibilidad. Pues, en efecto, ésta no queda en la condición de un mero recurso externo, a la manera de un medio necesario para lograr un determinado resultado o efecto, sino es un elemento esencial al efecto placentero desde la propia imitación. Dicho de otra manera, la imitación será placentera en la medida en que representa con fidelidad su objeto para que sea reconocible en ella (por ejemplo, animales repugnantes o cadáveres), pero además es necesario que la imitación misma sea *reconocible como imitación*, de aquí que la fidelidad sea la mayor posible.

Entonces, en la imitación ella misma, en lo podríamos denominar como su condición de *recurso* es objeto de complacencia. Como se verá, esto resulta decisivo para la constitución del espacio de la ficción y de la eficacia de su verosímil, porque si lo imitado exhibe de alguna manera su condición de tal, entonces los sentimientos o afectos que la imitación pueda provocar en el espectador pueden ser resueltos por éste.

Aristóteles insiste en varios lugares del texto en que lo esencial de la tragedia es la narración misma, que articula los distintos acontecimientos e incluso a los personajes: “El más importante de estos elementos [esenciales a la imitación] es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción, y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.”⁵ ¿Cómo entender el que sea la acción misma lo imitado? ¿En qué sentido es posible distinguir a las personas de sus acciones y subordinar aquellas a éstas?⁶ La acción (que constituye la unidad de los acontecimientos) posee una relación interna, de allí que Aristóteles diga que *la acción es una sola* en la obra trágica, cruzada por una necesidad que le concede esa unidad interna: “(...) la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud (...). Es entero lo que tiene principio, medio y fin.”⁷ Esta necesidad interna, pareciendo en principio un criterio y una exigencia de índole más bien

⁵ Ibid., p. 1450 a.

⁶ “La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan.”, Ibid., p. 1450 b.

⁷ Ibid., p. 1450 b. “Es preciso que (...) la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo”, Ibid., 1451 a.

“formal”, tiene sin embargo no sólo una incidencia decisiva en el contenido general de la tragedia, sino que se juega precisamente en ese contenido. En efecto, la relación interna de la tragedia, es decir, la necesidad dramática de la narración -la que es interna incluso con respecto a los personajes (los caracteres)-, implica que esa necesidad se traduzca en la fatalidad del contenido, la fatalidad *como* contenido. En sentido estricto, la historia es algo que *les pasa* a los personajes; dicho de otra manera, el drama consiste en el *advenimiento de la necesidad a la existencia* de los hombres y no es verosímil que esa pasión de la necesidad sea la felicidad. Tampoco se trata de la pura infelicidad, sino de cómo *la felicidad deviene infelicidad*: “(...) una buena fábula será simple antes que doble [en el sentido de que ha de tener un solo desenlace], como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho [“de los que gozaban de gran prestigio y felicidad”], o de uno mejor antes que peor.”⁸ ¿Por qué la excelencia de la fábula (precisamente esa que la tragedia cumple de mejor manera) exige el paso de la dicha a desdicha? ¿No podría acaso pensarse que un destino infeliz es en principio tan arbitrario y azaroso en su ocurrencia como un destino feliz?

Debemos pensar que en el paso de la infelicidad a la dicha la ocurrencia es manifiestamente contingente, posible pero siempre portadora de un cierto grado de inverosimilitud, pues exige la presentación de una contingencia “favorable” al *individuo*. En este sentido, la felicidad sería un efecto del todo subjetivo y aleatorio, atribuible completamente a los acontecimientos en su eventualidad y a las consecuencias afectivas que han tenido sobre el personaje sin que se muestre en ello una fuerza en los acontecimientos mismos. Por el contrario, el paso de la dicha a la desdicha consiste en una fatalidad que se torna manifiesta en el transcurrir de la acción dramática, pero que no se reduce a los acontecimientos particulares en los que se ha hecho explícita e inequívocamente reconocible. La fatalidad cruza *toda* la acción y le confiere *unidad*, precisamente porque la necesidad no puede ser experimentada por el individuo si no es con asombro y pesar, al constatar que los hechos se orientan en una dirección distinta a la que se creía hasta ese momento: “(...) la imitación tiene por objeto no sólo una acción

⁸ Ibid., p. 1453 a. García Yebra subraya: “Una buena fábula debe tener, según esto, un desenlace simple, no doble, y el cambio de fortuna debe ser de la dicha a desdicha, no al revés”, en nota número 185 a la traducción.

completa, sino también situaciones que inspiren temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras.”⁹ La fatalidad que adviene inesperadamente es portadora, por decirlo de alguna manera, de un cierto saber acerca de lo que se ocultaba en la superficie de los acontecimientos, hasta ese instante aparentemente gobernados por la pura contingencia, pero además –y esto es lo fundamental- la contingencia misma resulta penetrada por la necesidad, constituyéndose la fábula en un todo, cosa que no ocurre en la comedia.

La acción en la fábula consiste esencialmente en el “cambio de fortuna”.¹⁰ Ahora bien, “(...) compleja es aquella fábula en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.”¹¹ Aristóteles define la agnición como: “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio.”¹² El espectador asiste, pues, a este reconocimiento en virtud del cual el personaje queda sometido al verosímil de una historia en la que sólo es una especie de instrumento del sentido en curso. La unidad de la fábula exige un desenlace por el cual el asunto mismo llegue a su fin, y cabe pensar entonces que la felicidad no puede ser un desenlace de esta naturaleza, porque su ocurrencia en un individuo es siempre contingente y por lo tanto es externa al verosímil de la fábula.¹³ Lo verosímil no está dictado por la fidelidad de los acontecimientos fabulados con la realidad, sino en función de una especie de causalidad poética: “Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.”¹⁴ Esto no significa que la fábula siga un curso simplemente lineal, sino que el verosímil ha de operar sobre la *peripecia* (“cambio de acción en sentido contrario”) sin la cual no se da la agnición. El verosímil como causalidad articuladora de los acontecimientos es, pues, un patrón de sentido, no se

⁹ Ibid., p. 1452 a.

¹⁰ “(...) sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí” (1450 a), pues de aquella depende ser feliz o infeliz; de éstos, ser tales o cuales.

¹¹ Ibid., p. 1452 a.

¹² Ibid., p. 1452 a. “Peripecia es el cambio de acción en sentido contrario”, loc. cit.

¹³ “(...) el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma”, p. 1454 a.

¹⁴ Ibid., p. 1454 a.

funda en el simple reflejo de la existencia empírica de los hombres,¹⁵ pues en ello tendería a la diseminación en la representación de esa contingencia.

La insistencia de Aristóteles en el valor del verosímil y en la unidad de la acción en la tragedia, subraya el hecho de que el lugar en donde la acción comparece es en el lenguaje. De aquí se sigue una de las notas características de la poética aristotélica del drama, a saber, el señalamiento de la representación escénica (la actuación propiamente tal) de la tragedia como algo inesencial. En efecto, lo que presta unidad a la tragedia es la articulación narrativa de los acontecimientos, de modo que éstos corresponden a una sola acción que transcurre a lo largo de la obra. Si este transcurrir está gobernado por una causalidad de sentido (y no por la casualidad que prima en la contingencia con respecto a la cual el espectador tiene una relación meramente externa), entonces la fábula se desenvuelve en cuanto que un espectador la sigue y su lugar de comparecencia es por lo tanto la interioridad de éste. Aristóteles es explícito en este punto: “(...) el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.”¹⁶ El temor y la compasión que la tragedia provoca en los espectadores requiere ante todo del entendimiento, y el problema con respecto a esto consiste en intentar determinar en qué sentido la debida comprensión de la fábula trágica requiere de los sentidos del cuerpo.

Cabe distinguir en este punto entre los hechos y el desarrollo de los mismos. De esta distinción se puede inferir, entonces, que quien lee o escucha el texto trágico puede *asistir al desarrollo de los hechos sin verlos*.¹⁷ La fuerza de la tragedia no consiste, pues, en la

¹⁵ Por eso dice Aristóteles que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (1460 a), en lo que debemos entender que lo “imposible verosímil” es aquel acontecimiento que se debe al sentido en curso en la fábula, mientras que lo “posible increíble” es aquel acontecimiento cuya posibilidad se confunde con la posibilidad de lo contingente en general, permaneciendo como un recurso externo al sentido. Incluso “es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil” (1456 a).

¹⁶ *Ibid.*, p. 1453 b.

¹⁷ Aristóteles nombra como “lance patético” a la acción misma de violencia en virtud de la cual se desencadena una peripecia: “el lance patético [la tercera parte de la fábula] es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (1452 b). Ahora bien, el efecto en el espectador no depende exclusivamente de este acontecimiento, sino de las relaciones (por ejemplo filiales) que existen entre los personajes involucrados: “cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa

representación escénica de los hechos de sufrimiento, sino en la fatalidad que en ellos transcurre y cuyo desenlace es la aniquilación del individuo. Sin embargo, la tragedia es relato y por lo tanto implica necesariamente acontecimientos,¹⁸ y en este sentido el lector o auditor es siempre una especie de espectador. La excelencia del poeta se mide en el hecho de que éste pueda ser el primer espectador de su propia obra: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.”¹⁹ Cabe pensar que la expresión “lo más vivamente posible” refiere tanto la condición posibilitante de la fábula como su límite. Es decir, los recursos del poeta están destinados a involucrar al espectador en la fábula²⁰, sin embargo, esto significa hacerlo participar del *sentido* que gobierna el desarrollo de los acontecimientos (el advenimiento de la fatalidad a la existencia) y no dejarlo afectar simplemente por las características empíricas del hecho mismo en tanto que hecho de sangre y destrucción. Para lograr lo primero, los recursos son estrictamente poéticos, para alcanzar lo segundo en cambio, los recursos corresponden más bien al histrionismo de los actores y a los “efectos especiales” que tienen lugar en el escenario. Del espectáculo dice Aristóteles que “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propicia a la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representaciones y sin actores.”²¹ El hecho de que la puesta en escena concreta de la tragedia quede relegada a lo absolutamente inesencial determina a la tragedia como un espectáculo destinado al *individuo*. Pues sacar a la tragedia del teatro es también sacar al espectador del público.

El tipo de seducción que el espectáculo ejerce sobre el espectador implica un exceso material con respecto al sentido, por eso sostiene Aristóteles que la tragedia “que imita

semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse” (1453 b); por lo tanto, la materialidad visible de la acción queda totalmente subordinada, en su poder de provocar el *pathos* propio de la tragedia, al conocimiento y reconocimiento que tanto el espectador como los personajes hacen de aquellas relaciones. “Mejor aún es que el personaje la ejecute [una acción atroz] sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora” (1454 a).

¹⁸ Mas aún, Aristóteles considera como una deficiencia el hecho de que en algún momento el devenir de los acontecimientos ceda su lugar a la voz del poeta que pone al espectador al tanto de algo que deba éste saber.

¹⁹ Ibid., p. 1455 a.

²⁰ Decimos aquí “espectador” en el entendido de que, como lo señalamos recién, el lector y el auditor de la fábula ha de ser un espectador.

²¹ Ibid., p. 1459 b.

todas las cosas” es vulgar –comparada con la epopeya-, pues “creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos.”²² La tragedia que “imita todas las cosas” es la que, dada la desconfianza con respecto al espectador, se esfuerza en la representación para que el espectador entienda lo que está ocurriendo *sobre el escenario*, y esta falencia de la puesta en escena sería análoga a la intervención de la voz del poeta en el texto de la fábula. Esto ocurre cuando la narración misma no es capaz de *poner ante los ojos* lo que está ocurriendo, pero “la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad.”²³ Esta especie de economía de la escena (este término refiere en el teatro griego un lugar muy concreto de representación) nos permite suponer que el destinatario del texto trágico es la interioridad del “espectador”, con lo cual se refuerza la idea de que aquella que, para Aristóteles, representa a la tragedia por excelencia constituye, al menos en germen, un drama *existencial*, que pone en obra la imposibilidad constitutiva del individuo en lo que será la historia de occidente. Se trata de un elemento que sería propio del teatro de Sófocles.

Nietzsche ha interpretado el contexto del nacimiento de la tragedia considerando precisamente lo que sería una cultura que se orienta hacia lo humano, hacia el *obrar humano* y, por lo tanto, hacia lo que nosotros reconocemos como el *drama*. Pero “la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión (...), en sus etapas evolutivas anteriores no tenían puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, el drama, sino en el padecer, el *pathos*.”²⁴ La tragedia de Sófocles sería la puesta en obra del padecimiento, pero que ahora requiere del diálogo pues se comienza a constituir la figura del “héroe”, personaje que no representa a un hombre natural, un individuo en el sentido moderno del término, sino la encarnación de un cierto saber de la cultura. Nietzsche aborda el problema de ese “saber”, que es la fatalidad que se le ha develado a la cultura, cuando se pregunta por la necesidad de los dioses homéricos. No se trata, advierte Nietzsche, de buscar en la religión olímpica griega una espiritualización incorpórea y misericordiosa de la existencia humana. Es decir, los dioses griegos no corresponden a la finalidad de la salvación de la especie humana

²² Ibid., p. 1461 b; debido a esto “dicen que ésta [la epopeya] es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos” (1462 b), pero inmediatamente Aristóteles aclara: “Ante todo, la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor (...)” (1462 a).

²³ Ibid., p. 1462 a.

²⁴ F.Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001, p. 218.

(como en el cristianismo), un sentido de la salvación que siempre se piensa en relación a la materia. “Aquí —escribe Nietzsche— nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo.”²⁵ Pareciera entonces que el sentido del olimpo homérico fuese el de la salvación de la materia misma de la existencia, como si el afán de trascendencia tuviese que conformarse con el “espacio de acá”. No se trata sólo de un cambio de objeto para esa vocación de trascendencia, sino de que la trascendencia ha de cumplirse en la inmanencia. Este momento de la cultura griega se constituye, en la interpretación de Nietzsche, desde el saber que el sabio *Sileno* ha revelado al rey Midas respondiendo a la pregunta acerca de qué es lo mejor y más preferible para el hombre: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto.”²⁶ El olimpo no es la divinización o idealización de la vida terrena, sino más bien un cielo que en lo alto reproduce lo de abajo en la tierra, y todo esto a partir de una imposibilidad, la de no poder ser *nada*. Se trataba entonces no sólo de hacer de esta vida concreta una existencia deseable, sino también y ante todo de invertir el sentido de esa imposibilidad: “lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor, en segundo lugar, el llegar a morir alguna vez.”²⁷ Pues bien, la tragedia de Edipo consiste en que los acontecimientos terribles que habrá de cometer han sido anunciados por el Oráculo, y por lo tanto la única condición empírica que ha de darse para que ese destino se cumpla es que Edipo llegue a existir. La tragedia de Edipo es haber nacido.²⁸ Consideramos que esta interpretación —denominada por algunos como “existencialista”— contribuye a entender, en parte al menos, la total subordinación de la escena al texto que podemos inferir en Aristóteles, en cuanto que de lo que se trata es de poner en obra el curso fatal de los acontecimientos.

²⁵ Ibid., p. 53-54.

²⁶ Ibid., p. 54.

²⁷ Ibid., p. 55.

²⁸ Como señala Hugo F. Bauzá: “El pesimismo de este héroe surge del hecho de que en él lo trágico no procede ni de una *hýbris* ‘soberbia’, ni de una *hamartía* ‘error’, sino simplemente de la *circunstancia involuntaria de existir*.” *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998, p. 119-120.

En fin, es clara la “crítica” que hace Aristóteles de todos los recursos poéticos y escénicos que se ordenan a la finalidad de *asegurar* el efecto en el espectador, pues, por el contrario, de lo que se trata es de la *interiorización* de la escena dramática. En este sentido, el *acontecimiento dramático* propiamente tal no tiene lugar sobre un escenario, sino en la interioridad, y corresponde precisamente a uno de los rendimientos más poderosos de la ficción en general en la historia de occidente. Y podría pensarse entonces que los límites de la ficción corresponden a los límites de aquella *escena interior*, límites que resultarían en cierto modo amenazados, conforme a las consideraciones aristotélicas, cuando tiene lugar un despliegue de recursos cuyo objetivo es concentrar la atención del espectador en un acontecimiento que tiene lugar allá sobre el escenario.

2. Brecht y el principio del “distanciamiento”.

La poética de Brecht se desarrolla claramente contra la idea de que hay una fatalidad actuando sobre la existencia humana. Esto no corresponde a una particular filosofía del dramaturgo alemán, sino al intento por proponer una teoría del teatro que esté en correspondencia con la época en la que ha surgido: “En una época cuya ciencia ha sabido transformar a la naturaleza hasta el punto de que el mundo parece casi habitable, no podemos seguir describiendo al hombre, ante los ojos del hombre, como una víctima, como un objeto pasivo de un medio desconocido pero inmutable.”²⁹

Brecht define el teatro a partir de la experiencia misma del espectador en relación a su contenido: “El teatro consiste en la reproducción en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos.”³⁰ Es decir, el elemento propiamente dramático está subordinado estéticamente a lo placentero de la puesta en escena. ¿Cómo entender el “entretenimiento” del que habla Brecht aquí? El entretenimiento está asociado, por lo

²⁹ Bertold Brecht: “¿Puede reproducirse el mundo de hoy en el teatro?” [1955], en *Escritos sobre teatro* [*Schriften zum Theater*], Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 198.

³⁰ Bertold Brecht: *Pequeño Organon para el teatro* [1948], en op.cit. , parágrafo 1, pág. 108 (en adelante las referencias a esta obra indican primero el parágrafo y luego la página).

general, con una distracción con respecto a la realidad y a los problemas urgentes. En consecuencia, entender el teatro como “entretenimiento” sería una postura conservadora, a menos que pudiéramos leer allí el *pathos* de la *distancia*, que es esencial a la actitud crítica en el contexto de Brecht.

En efecto, Brecht proyecta la función placentera del teatro incluso a la tragedia griega: “Y la catarsis de Aristóteles, esa purificación por el terror y la piedad, o del terror y la piedad, es un proceso que no sólo era fuente de placer, sino que fue instituido exclusivamente para proporcionar placer.”³¹ Esta afirmación ha de resultarnos un tanto extraña, pues no es habitual considerar la función del teatro griego en su tiempo como exclusivamente placentera, aunque, claro está, es algo que se puede pensar en la relación contemporánea con tragedia (cuyos antecedentes en el culto a Dioniso y el contexto de la decadencia de la aristocracia resultan ajenos al espectador moderno). En este sentido, la observación de Brecht subraya nuestra diferencia epocal con respecto a la tragedia. Buscamos en la tragedia algo que no nos es familiar y por eso nos resulta placentero y, en ocasiones, sólo placentero (lo de “interesante” es parte de la misma recepción). Ahora bien, lo que Brecht está diciendo es que el teatro debe deleitar, pero no sólo deleitar: “al ver que somos capaces de deleitarnos con reproducciones de períodos tan diversos, cosa que parece haberles sido posible a los hijos de esos siglos vigorosos, cabe preguntarse si no hay razón para sospechar que aún no hemos descubierto los placeres propios de nuestra época, las diversiones que llevan el sello de nuestro tiempo.”³² ¿En qué consiste la relación con esas obras? ¿Cómo se desarrolla?

El espectador moderno va al teatro porque *desea sentir*, y bien podría decirse que su interés no se refiere a un contenido en especial, sino al sentir mismo. Es como si la sensibilidad misma fuese un medio para salir de las urgencias de este mundo y olvidarlo. Pues bien, en esta perspectiva, el elemento que permitiría en la obra tal experiencia de raptó o de momentáneo extravío es *el personaje*. El espectador se *identifica* entonces con el personaje y siente con él. Pero ocurre que, por ejemplo, Edipo no es un personaje en el sentido moderno del término, no es un *individuo*. La técnica de la identificación es una técnica relativamente nueva, una técnica que está también en correspondencia con ciertos

³¹ Ibid., 4, p. 109-110.

³² Ibid., 11, p. 111.

procesos de oficio que sirven a la construcción misma del personaje en el trabajo del actor. Edipo, por ejemplo, sirve a la necesidad de “identificación” de una manera impropia, en el sentido de que es el héroe precisamente porque no puede serlo, es el héroe de una plenitud irreal³³, una identidad, como veremos, no dialéctica.

Para Brecht lo característico de la época actual es el desarrollo de la técnica y la ciencia, “somos hijos de la era científica”, escribe, con lo cual, obviamente, no refiere simplemente la abundancia de recursos técnicos, sino la manera en que la relación del hombre con la naturaleza es técnica, al punto de que hoy el mundo mismo puede ser considerado como un proyecto humano (en un sentido marxista y, obviamente, no heideggeriano pues Brecht confía en que el hombre puede ejercer una soberanía sobre la técnica y por lo tanto puede proponerse fines que subordinen a los medios). Pero implica también un tipo de conciencia propia de la época: “era como si la humanidad se hubiera decidido de pronto, en forma consciente y unánime, a emprender la tarea de hacer habitable el planeta que la cobijaba. (...) El mundo comenzó a transformarse cada vez más, de decenio en decenio, luego de año en año, por fin casi día a día.”³⁴ El desarrollo de la ciencia en su aplicación sobre la naturaleza produce una transformación que se acelera, lo cual trae consigo la *conciencia del cambio*. La conciencia puede *proponerse* el cambio, es más, puede definirse a partir de esa decisión, lo cual se contradice con el héroe “clásico”, que se define a partir de su relación con la fatalidad. Como se sabe, Edipo decide abandonar la ciudad de Corinto para evitar que se cumpla el destino vaticinado por el oráculo de Delfos, pero –podríamos decir hoy- la identidad de Edipo es lo suficientemente “real” como para que su destino lo siga adonde sea que vaya. Pero la fatalidad del héroe corresponde a la naturaleza o al destino, es decir, precisamente aquellos elementos que hoy, en la era de la ciencia-técnica, han perdido todo poder, quedando *disponibles* sólo como recursos estéticos para la construcción de la historia del personaje. Ahora bien, con respecto a las condiciones de emergencia de una nueva estética dramática, resulta interesante considerar que, en la perspectiva de Brecht, el lugar de la relación del hombre moderno con la fatalidad se ha

³³ “Ver y oír son actividades que pueden ser agradables; pero esa gente parece relevada de toda acción, como objetos que están siendo manipulados. Ese estado de ausencia en el que se han sumergido y en el que parecen estar entregados a sensaciones vagas pero profundas, se ahonda cuando mejor es el trabajo de los actores, de modo que nosotros deseáramos que éstos fueran los peores intérpretes posibles, para que no se produjera esa situación que tanto nos disgusta.” Ibid., 26, p. 118.

³⁴ Ibid., 16, p. 113.

desplazado desde la naturaleza hacia lo social, de manera que su conciencia de poderío sobre la naturaleza es inversamente proporcional a la conciencia de su poder transformador de la sociedad: “Esta tarea, de la cual dependía la suerte de todos, se llevó a cabo sin que los nuevos métodos de pensamiento que la habían hecho posible, arrojaran luz sobre las relaciones establecidas entre quienes la cumplían. Esa nueva mirada que el hombre dirigía a la naturaleza, no la posó sobre la sociedad.”³⁵ Con respecto a este problema define Brecht la tarea del teatro hoy: debe desarrollar una actitud crítica, y esto significa contribuir a desarrollar la conciencia transformadora de la realidad.

La conciencia ciudadana del individuo moderno parece anestesiada ante la prepotencia de lo real, lo cual significa que está en parte determinada por un afán de realidad, un afán de fatalidad. ¿En qué sentido? ¿No es acaso la fatalidad lo que su existencia social le impone a la masa obrera padecer a diario? Pues en el sentido de que quisiera el espectador hipnotizado ver operar ante sí, como un espectáculo placentero, la fatalidad que es propia de la *necesidad*, y suspender momentáneamente la fatalidad del caos, de lo arbitrario y de la miseria absurda. Por eso quiere identificarse con un héroe “trágico” y poder decir “sí, así es”: “Todo lo que importa al público de esos establecimientos es poder trocar un mundo pleno de contradicciones por un mundo armonioso; [trocar] un mundo que él no conoce muy bien por un mundo que él puede soñar.”³⁶ En consecuencia, la tarea de producir una actitud crítica en el espectador consiste en poner en *obra* la posibilidad siempre presente de una transformación de la realidad social, exhibir ante todo que lo social es algo a lo cual le es inherente la transformación. Ahora bien, el lugar en donde la realidad, por el contrario, se consolida como orden fatal es precisamente en la conciencia, y por lo tanto es la conciencia la que deberá ser afectada por la indeterminación en el teatro de Brecht. En torno a este motivo estético-político se organiza el desmantelamiento de la ilusión en su teatro, con la finalidad de despertar en el espectador la tarea transformadora destinada a los hijos de la era científica: “Nosotros brindamos nuestras imágenes de la vida social al que construye los diques, al que injerta los frutales, al que fabrica los vehículos, al que reforma la sociedad. Y los invitamos a nuestro teatro y les rogamos que al entrar en él no olviden sus gozosos afanes. Pues nosotros queremos entregar el mundo a su cerebro y a

³⁵ Ibid., 17, p. 114. “La actitud que asumían antaño los hombres ante las imprevisibles catástrofes de la naturaleza es la misma que los hombres de hoy adoptan ante sus propias empresas”, 19, p. 114.

³⁶ Ibid., 28, p. 119.

su corazón, para que ellos lo transformen a voluntad.”³⁷ El tratamiento del *personaje* se dispone así como el momento fundamental y, acaso, más característico de la poética dramática de Brecht, pues es al nivel del *pathos* dramático y su efecto en el espectador que la realidad debe ser dispuesta en la obra como sometida a un proceso constante de cambio; tal es el punto, el instante de su “fragilidad”, en donde el individuo puede intervenir. En este sentido, vemos que la puesta en escena, en toda su concreción, en toda la realidad física de su oficio y carpintería, es algo absolutamente necesario a la obra misma, que se escribe pensando en ese objetivo político.

La poética de Brecht pretende la demolición del héroe mítico, proyección del individuo burgués, o, mejor dicho, de la fantasía burguesa de la soberanía individual que se “realiza” no en la transformación de la sociedad, sino en el padecimiento de la fatalidad. “Edipo es condenado por haber atentado contra ciertos principios fundamentales de la sociedad de su tiempo; los dioses se encargan de castigarlo y ellos están por encima de toda crítica. Los grandes solitarios de Shakespeare, que llevan dentro de sí la estrella de su destino, se lanzan a su frenesí de muerte sin que nada ni nadie pueda detenerlos, buscan su propia perdición; la vida, no la muerte, se vuelve obscena cuando caen; la catástrofe está más allá de toda crítica. ¡Sacrificios humanos por doquier! ¡Placeres bárbaros! Y bien, sabemos que los bárbaros tienen su arte; pero ¿por qué no habríamos de crear nosotros un arte diferente?”³⁸ Si la sociedad occidental se desarrolla en lo que tiene de más propio a partir de la consolidación de la figura del individuo, entonces cabe hacerse la pregunta acerca de por qué el arte en la historia de esa misma sociedad exhibe como uno de sus “temas” predominantes la destrucción del individuo. “¿Por qué –se pregunta Duvignaud– Occidente ha buscado obstinadamente destruir en imagen la representación de la diferencia individual? Y eso, precisamente en el momento en que las sociedades que lo constituyen alcanzan, por otra parte, un dominio de la naturaleza que implica una organización más compleja y más orgánica de la vida colectiva.”³⁹ La emergencia del individuo implica un debilitamiento de los lazos que culturalmente sostenían a la sociedad sobre la base de un sentimiento comunitario. El deseo constituye al individuo precisamente allí en donde se

³⁷ Ibid., 22, pp. 115-116.

³⁸ Ibid., 33, p. 120.

³⁹ Jean Duvignaud: *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 176.

conduce a su disolución en la nada. He aquí su esencial relación con el mal.⁴⁰ De aquí se seguiría toda una estética del sacrificio, la cual consiste en el suplicio del individuo en nombre de determinadas leyes que han perdido toda relación con un orden sagrado o divino.

La tesis de Jean Duvignaud sostiene precisamente que el arte, particularmente la tragedia griega, se inicia cuando el cielo “se vacía de dioses”. El síntoma de este acontecimiento (catastrófico, por cierto) es lo que podríamos denominar la *autoconciencia*: “Los restantes grupos humanos poseían, desde luego, un ‘medio cultural’ de enorme riqueza, ninguno empero (excepto la tribu hebrea) se percibía a sí mismo como cultura [“como consecuencia del sobrevoltaje psíquico” que dará origen a la primera versión del *individuo*].”⁴¹ La autoconciencia hace de las propias formas de vida una *posibilidad*, y al mismo tiempo permite comenzar a visualizar el *libreto* de esa posibilidad, su verosímil. Es decir, con la clausura del tiempo humano sobre sí mismo, la existencia comienza a ser vivida con plena conciencia de sus formas. El arte dramático surge según Duvignaud de esa conciencia y de la necesidad de reponer las formas esenciales de esa cultura a la que se está abandonando: “La creación dramática es una fabricación de figuras sacadas de la cultura, pero que se vuelven contra ella. (...) la dramaturgia griega vacía el cielo fabricando los dioses en el teatro.”⁴² La figura que emerge en el marco de esta crisis es la del individuo, de aquí que el desarrollo de la cultura occidental, especialmente en lo que se refiere a la historia del arte, puede ser leída como un proceso al individuo.⁴³ De aquí se hace posible considerar la reedición del sacrificio, ahora como espectáculo. El individuo sufre por la aplicación de una condena que ha sido dictada en nombre de normas que ya no están escritas en el cielo para el público que presencia la puesta en escena del sufrimiento. Como señala Duvignaud muy lúcidamente: “¿Se necesitaba que la conciencia colectiva griega estuviese angustiada para brindarse el espectáculo del suplicio de un individuo castigado por una culpa cuyo sentido ha dejado de existir!”⁴⁴ Se refiere, por cierto, a la representación

⁴⁰ Véase de George Bataille: *La literatura y el mal*.

⁴¹ Jean Duvignaud: *Espectáculo y sociedad*, Tiempo Nuevo, Caracas, Venezuela, 1970, p. 37.

⁴² *Ibid.*, p. 54.

⁴³ “¿Por qué ese proceso contra el individuo, congénital a la aparición del teatro en Occidente? Ninguna otra civilización parece haber mostrado un interés intelectual y estético así en el sufrimiento”, J. Duvignaud: *El sacrificio inútil*, p. 176.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 173. “Quizás allí [como si la creación dramática fuera correlativa de una ruptura con el sistema mitológico más o menos instituido] haya que buscar el sentido de ese arte del teatro que rompe con la

de mitos en el teatro griego. El cielo se ha vaciado, pero eso no significa que los dioses han desaparecido, por el contrario, han quedado porque el cielo se ha cerrado a las espaldas de los dioses que ahora se transforman en *personajes*.⁴⁵

El arte occidental estaría esencialmente destinado, pues, a un público escéptico. Digámoslo de otra manera: si en el rito religioso sacrificial la ofrenda es consumida de manera que el acontecimiento exhibe el sello de lo definitivo e irreversible, en el arte dramático de la tragedia el público asiste a la *representación de lo irreversible*, después de lo cual nada será igual a como era antes. Este sería, pues, el origen de la ficción en occidente, hasta llegar a ser en la modernidad un objeto de consumo estético, destinada a satisfacer la avidez de una fatalidad irreversible, por lo tanto, lineal y narrativa, en oposición a la cotidiana mismidad “sin asunto”, fatalidad de la indiferencia. “La intriga llegará a turbarlo –escribe Goethe-, el desenlace a ilustrarlo, pero en nada habrá mejorado cuando vuelva a su ‘hogar’; e incluso, si es dueño de un ascetismo suficiente como para autoobservarse, se asombrará al ver que, nuevamente en su casa, ha vuelto a ser tan capaz de despreocupación como de obstinación, de violencia como de debilidad, de amor como de insensibilidad, tal como era antes de salir de ella.”⁴⁶ En los “sacrificios humanos”, esos de los que habla Brecht en relación al arte de los bárbaros”, la ofrenda es *materialmente* desfuncionalizada (realmente consumida), dado que la reducción del ritual a su dimensión espectacular en el arte dramático presenta aparentemente al individuo como el protagonista esencial del drama, digamos incluso como su “tema”. Sin embargo, lo medular es la fatalidad, *el devenir de lo irreversible* que ocurre en el tiempo dramático como tiempo narrativo. Es cierto que hablamos de la modernidad como de una época que ha visto emerger al individuo y que en cierto modo se puede definir por esta emergencia; sin duda, los individuos están en el teatro, pero constituyen precisamente *el público*. El asunto del drama que se les ofrenda como espectáculo es la fatalidad que más allá de las voluntades humanas y divinas cruza la existencia de los hombres; fatalidad cuya representación requiere en ocasiones de “individualidades” pero al modo de un recurso representacional.

ejemplificación mítica propia de todas las demás formas dramáticas fuera de la nuestra. En esa imagen individual del hombre”, Ibid., p. 172.

⁴⁵ Escribe Duvignaud: “(...) para llegar a hacer el tribunal humano capaz de rechazar a los dioses, era, sin duda, necesario que el teatro presentase en una escena contenida, encerrada en la polis, toda la compañía del Olimpo homérico: era necesario vaciar el cielo para poder fundar la tragedia”, *Espectáculo y Sociedad*, p. 55.

⁴⁶ Andre Gisselbrecht: *Introducción a la obra de Brecht*, La Pléyade, Buenos Aires, 1973, p. 110.

Dicho más precisamente: lo esencial no es la singularidad de los personajes (reales o ficticios), sino la narración que permite al espectador (aún tratándose de un lector) seguir la unidad de los acontecimientos. De aquí la producción estética del personaje clásico, que se define por *una* pasión, por *un*, certeza, por *una* duda, personaje no dialéctico, en los términos de Brecht.

El arte moderno nace, pues, con la teatralización de la existencia humana, lo cual exige presentar esa existencia *como* obedeciendo a un “plan” cuya lógica y necesidad no depende ni de la voluntad ni de la inteligencia de los personajes. No hay drama, no hay historia, no hay sentido, si los acontecimientos (que implican siempre un protagonista “paciente”, en cuyo cuerpo o memoria tales acontecimientos se inscriben como *lo que pasa*) no transcurren como gobernados por un sentido *trascendente*. El sufrimiento de los hombres es el signo de que el sentido penetra en la materialidad contingente de la existencia. He aquí la impronta cristiana del arte occidental. “Que no se diga que el sufrimiento en la tierra es el precio de la salvación en el cielo, ya que se trata del principio mismo de esa teatralización de la existencia que ha sido el cristianismo particularmente durante las épocas barrocas y clásicas.”⁴⁷ Es decir, el surgimiento del arte (dramático) en occidente consiste en la teatralización de la existencia, lo cual implica que ésta transcurre gobernada por un orden trascendente, supone, pues, el fin de ese mundo mítico que se sostenía en la creencia en la *continuidad* de todos los órdenes y dimensiones de la existencia. Por el contrario, ahora se abre un abismo entre dos órdenes cuyo *sentido* depende de la *subordinación* de uno al otro.⁴⁸ El sentido es, entonces, requerido tanto por la existencia concreta de los individuos, como por la lógica misma del arte dramático. Entonces, si el arte hace de la existencia humana su asunto, ello es posible porque ésta ya es un drama, una especie de “puesta en escena”: la existencia es dolor porque es lo que requiere el sentido para realizarse mediante la carne de los hombres, porque el sentido opera en un abismo entre la materialidad y la idealidad, y porque el individuo es el lugar (y en cierto modo el responsable) de ese abismo. Esta pasión es precisamente lo que el cristianismo imprime a la civilización occidental y se constituye en eso como la condición cultural e ideológica del desarrollo del arte.

⁴⁷ J. Duvignaud: *Espectáculo y sociedad*, p. 132.

⁴⁸ En cuanto que la materia de suyo carecería de sentido, sería más bien pura diseminación, contingencia, desvío.

Es en este sentido que, como ya lo señalábamos, la poética de Brecht se desarrolla en relación especialmente al concepto del individuo y, en forma dramática, al concepto del héroe. Como la ha subrayado Gisselbrecht, la obra teatral de Brecht es ante todo una gigantesca demolición del héroe. Escribe Brecht: “las ‘condiciones históricas’ no deben ser concebidas (ni presentadas) como fuerzas oscuras (trasfondos). Es el hombre quien las crea y las mantiene (y también quien las cambia): las propias acciones que presentamos dan origen a esas condiciones.”⁴⁹ Pero si consideramos que, en cierto modo, la fatalidad del devenir ha sido en general la condición de una férrea articulación de los acontecimientos conforme a sentido un sentido en curso, entonces ¿cómo ha de concebirse la historia en el teatro de Brecht? Un sentido en curso ya resuelto al interior de la trama (texto escrito) por el autor, reserva para el espectáculo lo verosímil de los acontecimientos, que así dependen de elementos tales como la actuación, la escenografía, incluso la música. Desde una perspectiva “aristotélica”, los recursos desplegados en la puesta en escena deben corresponder al verosímil ya dispuesto en el texto (al punto que la suficiencia de éste puede incluso dispensar al arte de la tragedia de tener que montar el espectáculo). Un elemento esencial a la ficción entendida de este modo consistirá entonces en el modo en que los acontecimientos van constituyendo los caracteres y las identidades de los personajes. Por el contrario, la relación interna que en Brecht tiene la obra con su puesta en escena (que hace de la poética de Brecht una teoría del teatro en general), no consiste simplemente en que ésta deba cumplir tal verosimilitud, sino que en el montaje escénico el sentido en curso se presenta como no resuelto de antemano, y así queda puesta en cuestión el curso fatal del sentido. La obra misma se presenta como una construcción, y Brecht –en otro gesto antiaristotélico- no duda en hacer intervenir en el curso mismo de la trama todas las explicaciones que sean necesarias para que el espectador entienda en todo momento lo que está ocurriendo.⁵⁰

Lo que está en permanente proceso de cambio y transformación es precisamente lo que no está determinado, y para el trabajo de construir una trama, esto implica un verdadero

⁴⁹ *Pequeño Organon*, 38, p. 122.

⁵⁰ Aristóteles, en cambio, señala la virtud contraria, que cree reconocer en Homero: “Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto no es imitador.” *Poética*, 1460 a. Por cierto, el espectador medio está hoy familiarizado con esta exposición de los recursos escénicos en el teatro, cuando el escenario como artificio comparece como tal. Recientemente –recurriendo precisamente al verosímil teatral de la puesta en obra- ha realizado en el cine el director Lars von Tier en el film “Dogville”.

problema teórico. Es así que Brecht desarrolla el *principio dialéctico* en el teatro, una de cuyas formulaciones es la siguiente: “sólo tiene vida aquello que está en proceso de transformación, es decir aquello que está en discrepancia consigo mismo.”⁵¹ La contradicción deberá ser incorporada a la obra y a la misma puesta en escena. Ahora bien, podría decirse que el principio teórico de la contradicción se desarrolla en correspondencia con el principio estético y político de la *distancia*. En la medida en que el teatro trabaja con la representación, es necesario que en ésta los espectadores reconozcan lo representado, pero al incorporar la distancia sin dejar de ser reconocible, el objeto se muestra como algo extraño. Este es uno de los principios que caracteriza su concepción del teatro, y que Brecht refiere con la expresión “efecto distanciamiento” [Verfremdungseffekt]. Lo extraño no es una característica propia del objeto representado, sino que acontece con la puesta en escena. Por una parte, el personaje representado duda, mas no al modo de un Hamlet, cuya duda lo constituye, sino más bien en el sentido de que nunca está “terminado”, siempre podría ser otro y esto es lo que extraña al espectador: “[El actor] debe vacilar, debe apelar a sus propias opiniones, debe interrogarse sobre otras reacciones posibles; en una palabra, debe adoptar una actitud de sorpresa.”⁵² Así impide también que el espectador caiga “en trance” identificándose con el personaje.⁵³ En *La decisión*, por ejemplo, el personaje que corresponde a “el joven camarada” es representado por cuatro actores distintos durante una misma puesta en escena.⁵⁴ De esta manera queda suficientemente explícito el carácter anti-ilusionista del teatro de Brecht, desarrollando problemáticamente la relación entre verdad y verosímil con respecto a la representación dramática. La exposición del proceso de construcción de la obra suspende el *efecto* de verdad a favor del verosímil.

Por otra parte, también se introduce en el curso mismo de los acontecimientos representados la indeterminación, en la medida en que los hechos se resuelven de un modo que no se presenta como prescrito. En ningún caso estamos hablando de “actuar” la indeterminación mediante la simple improvisación o arbitrariedad, pues la indeterminación

⁵¹ *Pequeño Organon*, 45, p. 125.

⁵² *Ibid.*, 57, p. 130.

⁵³ “En ningún instante [el actor] deberá metamorfosearse totalmente en el personaje que representa. Un juicio como: ‘No ha representado a Lear; ha sido Lear’, tiene que sonarle demoledor.” *Ibid.*, 48, p. 126.

⁵⁴ “Brecht considera beneficioso que, en los ensayos, los actores intercambien sus papeles, e incluso los vean ridiculizados por un actor cómico, a fin de desentrañar todos sus aspectos posibles, de no tomarse al personaje demasiado en serio, de poder reírse de él”, Odette Aslan: *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 164.

que retira la fatalidad del curso de los acontecimientos es algo que será representado. Esto consiste concretamente en la exposición de la construcción misma de la historia. Brecht es claro al respecto: “puesto que ya no invitamos al público a sumergirse en el relato como si se tratara de un río, y a dejarse arrastrar de aquí para allá a merced de la corriente, los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible (...).”⁵⁵ No se trata sólo del consabido “teatro en el teatro”, sino de una reflexión acerca de la realidad misma como una construcción que en su prepotencia ha borrado sus articulaciones, y que ahora el teatro viene a exhibir. Por cierto, la realidad misma adquiere en este proceso crítico un carácter de “comedia”. Eagleton lo señala con precisión: “La comedia de Brecht es algo así como la versión consciente de la comicidad involuntaria del primer borrador de un poeta, donde podemos ver por las tachaduras desesperadas y las correcciones banales lo cerca que el pulido producto final estuvo del desastre.”⁵⁶ Brecht expone, pues, el “borrador” de la realidad, no presentando a cambio una realidad imperfecta, sino un curso de acontecimientos que es fruto de múltiples “correcciones” cuya disimulación y olvido produce el efecto de una realidad verdadera, que parece reposar sobre sí misma, con una consistencia ontológica que contradice el protagonismo de los seres de carne y hueso que padecen cotidianamente esa realidad.

Es precisamente allí, en donde la ficción exhibe el nudo de su ensamblaje (rompiendo así la ilusión), que se produce el extrañamiento por el cual el asunto en curso entra en correspondencia con la realidad concreta de los espectadores, específicamente con la indeterminación que devuelve al espectador a la realidad de la cual había salido un momento para “entrar” en el teatro.

⁵⁵ *Pequeño Organon*, 67, pp. 135-136.

⁵⁶ Ferry Eagleton: “Carnaval y comedia: Bajtin y Brecht”, en *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 240.