

Diderot, Brecht, Eisenstein

para André Téchiné

Imaginemos por un momento que una afinidad de estatuto y de historia asocia desde los griegos antiguos la matemática con la acústica; imaginemos que este espacio, propiamente pitagórico, haya sufrido un cierto arrinconamiento durante dos o tres milenios (no en vano Pitágoras es el héroe epónimo del secreto); imaginemos que, por último, también a partir de los griegos, frente a esa asociación, se haya establecido otra, y que ésta haya triunfado, y haya permanecido siempre en vanguardia en la historia del arte: la relación entre la geometría y el teatro: en efecto, el teatro es, precisamente, la práctica que realiza cálculos sobre aquella parte de las cosas que es *objeto de la mirada*: si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión: la escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión: de este modo, contra la música (contra el texto), tendría su fundamento la *representación*.

No es la imitación lo que define más directamente la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo «real», lo «verosímil» y la «copia» seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte

la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente). El Organon de la Representación (que hoy ya es posible escribir, en cuanto que se adivina esa *otra cosa*) se basaría, a la vez, en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta. La sustancia de las artes pierde, de este modo, importancia; ciertamente teatro y cine son expresiones directas de la geometría (a no ser que, rara vez, procedan a una investigación sobre la voz, como la estereofonía), pero también el mismo discurso literario clásico (legible), que hace tiempo abandonó la prosodia, la música, es un discurso representativo, geométrico, en la medida en que recorta fragmentos para luego pintarlos: discurrir (como los clásicos habrían dicho) no es sino «pintar el cuadro que uno tiene en la mente». La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo encuadrado, es lo que constituye la *condición* que permite pensar el texto, la pintura, el cine, la literatura, o sea, todas las «artes», excepto la música, que, por esta razón, podrían ser denominadas *artes dióptricas*. (Contraprueba: no es posible localizar en el texto musical el más mínimo cuadro, excepto para ponerlo al servicio del arte dramático; no hay posibilidad de aislar en el texto musical el más mínimo fetiche, salvo para vulgarizarlo usándolo como estribillo.)

Se sabe que la estética de Diderot reposa plenamente sobre la identificación entre la escena teatral y el cuadro pictórico: la pieza perfecta es una sucesión de cuadros, es decir, una galería, un salón: la escena ofrece al espectador «tantos cuadros reales como momentos favorables para el pintor permite la acción». El cuadro (pictórico, teatral, literario) es un simple recorte, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo; esta discriminación demiúrgica implica un pensamiento elevado: el cuadro es intelectual, pretende decir algo (moral, social), pero también afirma saber cómo hay que decirlo; a la vez significativo y prope-
 déutico, impresivo y reflexivo, emocionante y consciente de las vías de la emoción. La escena épica de Brecht, el plano de Eisenstein, son cuadros; son *escenas preparadas* (en el sentido en que decimos: *la mesa está preparada*), que responden perfectamente a la unidad dramática cuya teoría estableció Diderot: muy recortadas (no hay que olvidar la tolerancia de Brecht

hacia la escena italiana y su desprecio por los teatros vacíos: al aire libre, en círculo) realzan un sentido pero, a la vez, muestran cómo se produce ese sentido, y consiguen de este modo la coincidencia entre el recorte visual y el recorte ideal. Tan sólo el proyecto (en el primero social, en el segundo moral) separa el plano eisensteiniano del cuadro de Greuze; no hay separación entre la escena épica y el plano eisensteiniano (salvo que, en Brecht, el cuadro se expone ante el espectador para suscitar su crítica, no su adhesión).

En la medida en que el cuadro surge de una operación de recorte, ¿constituye un fetiche? Sí, por cierto, a nivel de los sentidos ideales (el Bien, el Progreso, la Causa, el advenimiento de una Historia como es debido), pero no a nivel de su composición. Hablando con más exactitud, es justo la *composición* lo que permite desplazar el término fetiche y trasladar más allá el efecto amoroso de la operación de recorte. Una vez más, Diderot vuelve a ser el teórico de esta dialéctica del deseo; en su artículo «Composición», dice lo siguiente: «Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado desde un solo punto de vista, un todo cuyas partes colaboran a un mismo fin y forman, en su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el que forman los miembros de un cuerpo animal; de manera que un fragmento de pintura construido a base de una gran cantidad de figuras dispuestas al azar, sin proporción, sin inteligencia y sin unidad, no merece el nombre de *auténtica composición* más que merecería el nombre de *retrato* o *figura humana* un despliegue de diversos estudios de piernas, nariz y ojos sobre una misma tela. El cuerpo aparece introducido expresamente en la idea de cuadro, pero la totalidad del cuerpo; los órganos, agrupados y como imantados por el encuadre, funcionan en nombre de una trascendencia, la de la *figura*, que recibe toda la carga de fetiche y se convierte en el sustituto sublime del sentido: en este sentido decimos que está «fetichezado». (Por supuesto, sería fácil localizar en el teatro postbrechtiano y en el cine posteisensteiniano puestas en escena que se caractericen por la dispersión del cuadro, por el despiece de la «composición», la difusión de los «órganos parciales» de la figura, en resumen, el bloqueo del sentido metafísico de la obra, y también, además, de su sentido político, o al menos el desplazamiento de este sentido hacia *otra* política.)

Ya había señalado acertadamente Brecht que en el teatro épico (que procede a base de cuadros sucesivos), la carga de significación y placer recae sobre cada una de las escenas y no sobre el conjunto; no hay evolución, maduración, a nivel de la pieza, sólo, eso sí, un sentido ideal (incluso en cada uno de los cuadros), pero nada parecido a un sentido final, nada sino recortes que, incluso por separado, ya detentan una capacidad demostrativa suficiente. Lo mismo ocurre con Eisenstein: cada película es una contigüidad de episodios que, por separado, ya son absolutamente significativos, estéticamente perfectos; se trata de un cine con vocación antológica: él mismo entrega, a la manera puntillista, el pedazo que el fetichista separa y se lleva para su disfrute (¿acaso no hemos oído decir que falta un trozo de celuloide en *El acorazado Potemkin* de cierta cinematoteca —la escena del carro de bebé, por supuesto—, trozo que un enamorado ha recortado y robado como si se tratara de la trenza, el guante o la ropa interior de una mujer?). La fuerza primaria de Eisenstein reside precisamente en esto: *ninguna imagen aburre*, no hay que estar esperando la siguiente para entender y quedar fascinado: no hay dialéctica (ese paciente tiempo que algunos placeres necesitan), sino un continuo júbilo, que resulta de la acumulación de muchos instantes perfectos.

Desde luego que Diderot había pensado en el instante perfecto (y había incluso meditado sobre él). Para contar una historia, el pintor no dispone sino de un instante: el que inmovilizará sobre el lienzo; así que tiene que elegirlo bien, asegurándose de antemano del máximo rendimiento en sentido y placer: al ser total, necesariamente, ese instante ha de ser artificial (irreal: este arte no es realista), un jeroglífico en el que se puedan leer, de una sola ojeada (de un solo golpe de vista, si se trata de teatro o cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado. Este instante crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing (en *Laocoön*) denominará *instante preñado*. El teatro de Brecht, el cine de Eisenstein, están formados por secuencias de instantes preñados. Cuando Madre Coraje hinca los dientes en la moneda que le entrega el sargento encargado de la leva y,

a causa de este brevísimo momento de desconfianza, deja que su hijo se le escape, muestra a la vez su pasado de comerciante y el porvenir que le espera: todos sus hijos morirán víctimas de su mercantil ceguera. En *La línea general*, cuando la campesina permite que hagan tiras su refajo para reparar el tractor con la tela es un gesto que engrandece una historia: la preñez aúna la conquista pasada (el tractor conseguido con esfuerzo contra la incuria burocrática), la lucha presente y la eficacia de la solidaridad. El instante preñado constituye la presencia de todas esas ausencias (recuerdos, lecciones, promesas) a cuyo ritmo la Historia vuelve a ser de nuevo y a la vez inteligible y deseable.

En el caso de Brecht, lo que recoge la idea del instante preñado es el *gestus social*. ¿Y qué es un *gestus social* (¡bastante ha ironizado ya la crítica reaccionaria sobre esta noción brechtiana que es una de las más inteligentes y claras que jamás produjo la reflexión de un dramaturgo!)? Se trata de un gesto, o de un conjunto de gestos (nunca de una gesticulación), en el que puede leerse toda una situación social. No todos los *gestus* son sociales: no hay nada de social en los movimientos con que un hombre se quita una mosca de encima; pero, si este mismo hombre, mal vestido, se debate contra unos perros guardianes, el *gestus* se vuelve social; el gesto con el que la cantinera verifica la moneda que le dan es un *gestus social*; el excesivo grafismo con que el burócrata de *La línea general* firma sus papeluchos es un *gestus social*. ¿Hasta dónde llega el ámbito de los *gestos* sociales? Hasta muy lejos: hasta la misma lengua: una lengua puede ser gestual, según Brecht, si indica ciertas actitudes que el hablante toma respecto a los demás: «Si tu ojo te escandaliza, arráncatelo» es más gestual que «Arranca el ojo que te escandaliza», porque el orden de la frase, el asíndeton que conlleva ese orden, remite a una situación profética y vengativa. Hay frases retóricas que pueden también ser gestuales: por eso es inútil tachar de «formalizante» o «estetizante» al arte de Eisenstein (o al de Brecht): la forma, la estética y la retórica pueden ser socialmente responsables, si se emplean de un modo deliberado. La representación (pues de ella tratamos) tiene que contar inevitablemente con el *gestus social*: desde el momento en que se «representa» (se recorta, se circunda el cuadro, y se hace así discontinuo el conjunto), hay

que decidir si el gesto es social o no (si remite, no a una u otra sociedad, sino al Hombre).

En ese cuadro (escena, plano), ¿qué es lo que hace el actor? En cuanto el cuadro constituye la presentación de un sentido ideal, el actor debe, precisamente, presentar el conocimiento mismo del sentido, pues el sentido no sería ideal si no llevara consigo su propia tramoya; pero el saber que, por un insólito suplemento, el actor debe poner en escena no es ni su saber humano (su llanto no puede limitarse a remitir al estado de ánimo del Desdichado), ni su saber como actor (no se trata de demostrar que sabe actuar). Lo que tiene que hacer es probar que no es el esclavo del espectador (enfangado en la «realidad», en la «humanidad»), sino que su acción conduce al sentido hasta su idealidad. Esta soberanía del actor, dueño del sentido, resulta claramente visible en Brecht, hasta el punto de que la ha convertido en teoría y la ha llamado «distanciamiento»; no lo es en menor grado en Eisenstein (al menos en cuanto autor de *La línea general*, obra a la que me refiero aquí), y no como efecto de un arte ceremonial, ritual —como Brecht exigía—, sino gracias a la insistencia del *gestus* social, que se imprime, sin cesar, en todos los gestos del actor (puños apretados, manos asiendo una herramienta de trabajo, campesinos que se presentan ante la ventanilla del burócrata, etcétera). No obstante, la verdad es que, tanto en Eisenstein como en Greuze (pintor ejemplar para Diderot), el actor a veces asume la expresión del más elevado patetismo, y este patetismo puede aparecer como poco «distanciado»; pero el distanciamiento es un procedimiento propiamente brechtiano, que Brecht necesita emplear porque trata de representar un cuadro para que el espectador lo critique; en los otros dos, el actor no tiene por qué distanciar, forzosamente; lo que tiene que presentar es un valor ideal; basta con que «destaque» la producción de este valor, con que lo haga visible, intelectualmente visible, gracias al mismo exceso de sus versiones: así, la expresión significa una idea —por eso es excesiva—, no una naturaleza; nos hallamos muy lejos de las melindres del Actor's Studio, cuya tan alabada «contención» no tiene más sentido que la gloria personal del comediante (piénsese, por ejemplo, en los remedos de Brando en *El último tango en París*).

¿Un cuadro tiene un «tema» (*topic*, en inglés)? En absoluto; un cuadro tiene un sentido, no un tema. El sentido comienza con el *gestus* social (con el instante preñado); fuera del *gestus* no hay lugar más que para lo vago, lo insignificante. «En cierto modo —dice Brecht—, los temas siempre tienen algo de ingenios, resultan un tanto desprovistos de cualidades. Al estar vacíos, en cierto modo se bastan a sí mismos. Tan sólo el *gestus* social (la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda, etcétera) introduce el elemento humano»; y Diderot añade (si se nos permite decirlo así): la creación del pintor o del dramaturgo no consiste en la elección del tema, sino en la elección del instante preñado, del cuadro. No tiene demasiada importancia, después de todo, que Eisenstein tomara sus «temas» del pasado de Rusia y de la Revolución, y no, «como debería haber hecho» (así hablan sus censores actuales), del presente de la construcción del socialismo (excepto en *La línea general*), no importan demasiado el acorazado o el zar, no son sino «temas», vagos y vacíos, tan sólo el *gestus* cuenta, la demostración crítica del gesto, la inscripción del gesto, pertenezca a la época a que pertenezca, en un texto cuya tramoya social resulta visible; el tema ni pone ni quita nada en absoluto. ¿Cuántas películas debe haber hoy día «sobre» la droga, con la droga como «tema»? Sin embargo, se trata de un tema huero; sin *gestus* social, la droga no significa nada o, mejor dicho, su significancia es la de una naturaleza vaga y vacía, eterna: «La droga vuelve impotente» (*Trash*), «la droga lleva al suicidio» (*Absences répétés*). El tema es una delimitación falsa: ¿por qué este tema y no otro? La obra empieza con el cuadro, no antes, en el momento en que el sentido se introduce en el gesto y en la coordinación de los gestos. Pensemos en *Madre Coraje*: podemos estar seguros de caer en el absurdo si creemos que su tema es la guerra de los Treinta Años, o incluso la denuncia de la guerra en general; no es ahí donde reside su *gestus* sino en la ceguera de la comerciante que creyendo vivir de la guerra, de ella muere; es más, el *gestus* está en la *visión* que yo, en cuanto espectador, tengo de su ceguera.

Tanto en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas «desde algún punto», tal es el fun-

damento geométrico de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro. Ese punto de origen es siempre la Ley: la ley de la sociedad, la ley de la lucha, la ley del sentido. Ningún arte militante puede, por tanto, dejar de ser representativo, legal. Para que la representación se vea realmente privada de su origen y exceda su naturaleza geométrica sin cesar de ser representación, hay que pagar un precio elevadísimo: nada menos que la muerte. Un amigo me recuerda que en el *Vampiro* de Dreyer la cámara se pasea de la casa al cementerio captando *lo que el muerto alcanza a ver*: éste es el punto límite, aquel en que la representación resulta defraudada: el espectador ya no puede seguir ocupando un lugar, pues no puede identificar sus ojos con los ojos cerrados del muerto; el cuadro, sin un punto de partida, sin un apoyo, es un agujero. Todo lo que sucede más acá de este límite (y tal es el caso de Brecht, de Eisenstein) es legal, sin remedio: a fin de cuentas, es la Ley del Partido la que recorta la escena épica, el plano filmico, esta Ley es la que mira, encuadra, centra, enuncia. Y también en este aspecto coinciden Eisenstein y Brecht con Diderot (promotor de la tragedia doméstica y burguesa, del mismo modo que sus dos sucesores fueron los promotores de un arte socialista). Diderot distinguía en la pintura, en efecto, prácticas mayores de alcance catártico, enfocadas a la idealidad del sentido, y prácticas menores, puramente imitativas y anecdóticas; Greuze por una parte, Chardin por la otra; para decirlo en otras palabras, en su período ascendente, toda física del arte (Chardin) debe culminar en una metafísica (Greuze). En Brecht, en Eisenstein, coexisten Chardin y Greuze (más tortuoso, Brecht deja que sea su público quien se encargue de ser el Greuze del Chardin que somete a su mirada): en una sociedad que aún no ha hallado reposo, ¿cómo podría el arte dejar de ser metafísico, es decir: significativo, legible, representativo? ¿Fetichista? ¿Para cuándo la música, el Texto?



Parece ser que Brecht no conocía apenas a Diderot (quizás, un poco, la *Paradoxe*). No obstante es él quien autoriza, de manera totalmente contingente, la conjunción tripartita que acabamos de proponer. Hacia 1937, a Brecht se le ocurrió la idea

de fundar una Sociedad Diderot, que fuera el punto en que se reunieran experiencias y estudios teatrales, y eso, sin duda, porque en Diderot veía, además de la figura del filósofo materialista, la de un hombre de teatro cuya teoría trataba de dispensar, por igual, placer y enseñanza. Brecht llegó a establecer el programa de esa Sociedad; y ¿a quién proyectaba enviar el guión? A Piscator, a Jean Renoir, a Eisenstein.

1973, *Revue d'esthétique*.