

Diablotexto *Digital*



**Práctica teatral y desplazamiento ideológico:
el Brecht de Juan Carlos Rodríguez**

***Theatrical Practice and Ideological
Displacement: The Brecht of Juan Carlos
Rodríguez***

**VIOLETA GARRIDO
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

violetagarrido@ugr.es
<http://orcid.org/0000-0002-8678-8390>

**Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 19-37
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29395>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: El presente texto se propone explicar la teoría del inconsciente ideológico desarrollada por el profesor de literatura granadino Juan Carlos Rodríguez en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) y progresivamente perfilado en investigaciones posteriores que llegan hasta nuestro siglo. Para ello se utilizará, a modo de ilustración, la obra literaria y teórica o reflexiva de Bertolt Brecht que Rodríguez también estudió, dado que el enfoque con que Rodríguez se aproxima al efecto de distanciamiento revela, entre otras cosas, su apoyatura en una concepción forzosamente política (y por tanto históricamente cambiante) de la literatura. El objetivo último del artículo es profundizar en la comprensión y la originalidad del programa de trabajo de este pensador.

Palabras clave: inconsciente ideológico; efecto de distanciamiento; ideología; literatura; teatro

Abstract: The purpose of this text is to explain the theory of the ideological unconscious, as developed by the literature professor Juan Carlos Rodríguez in his book *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), and as it has been progressively elaborated in subsequent studies up to the present century. For this purpose, the literary and theoretical or reflexive work of Bertolt Brecht will be used as an illustration, since Rodríguez also studied this author, and his approach to the distancing effect reveals, among other things, its support in a necessarily political (and therefore historically changing) conception of literature. The ultimate aim of the article is to deepen the understanding and originality of this thinker's work programme.

Key words: ideological unconscious; distancing effect; ideology; literature; theatre



Introducción

En 1998, cuando aún seguían en buen estado de salud las narrativas acerca del “fin de la historia”, el teórico marxista de la literatura Juan Carlos Rodríguez publicó “Brecht y el poder de la literatura”, un texto que figuraba como el primer capítulo de un libro colectivo que él mismo había editado para Comares, y que tenía por objeto conmemorar los cien años del natalicio del dramaturgo alemán reivindicando la vigencia de su pensamiento y de su praxis artística. Más tarde, dicho texto se reeditó en el libro *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, publicado por Akal en 2013. Esta intervención resultó y resulta todavía especialmente relevante debido al hecho de que la literatura especializada en español dedicada al estudio de la teoría teatral de Bertolt Brecht no destaca por su abundancia. Siguiendo al estadounidense Fredric Jameson (1971), la práctica del “metacomentario” permite una reevaluación de los métodos interpretativos que se van acumulando como capas en los textos culturales con el paso del tiempo y el suceder de las corrientes intelectuales, lo que proporciona asimismo una comprensión enormemente sugestiva de las posiciones teóricas de aquellos comentaristas “de primer grado”, por decirlo así, de las épocas históricas en las que dichos comentaristas viven y de las discusiones que mantienen en los diferentes campos del saber. En este sentido, el examen de las consideraciones de Rodríguez a propósito del autor alemán, más que ofrecer la acostumbrada radiografía del efecto de extrañamiento o de la crítica antifascista brechtiana (o además de eso), arroja luz sobre la propuesta del inconsciente ideológico que singularizó la trayectoria de aquel como pensador de la literatura y de la filosofía desde los años 70, y ayuda a dilucidar cuáles han sido las aportaciones específicas del profesor granadino al clásico debate sobre la ideología, la práctica política revolucionaria y las formas de conciencia en relación con la cultura en general y con la literatura en particular (todo lo cual, de un modo u otro, forma parte del patrimonio habitual de lo que se dio en llamar “marxismo occidental”). Este artículo pretende explorar ese acercamiento al teatro de Brecht como una intervención por derecho propio en el campo de los estudios políticos de la literatura de nuestro país.



La posibilidad del desplazamiento ideológico

En su primera obra, que sacudió enormemente el campo intelectual francés, Roland Barthes (2011: 26-27) argumentaba que la escritura, diferente del lenguaje y del estilo, era la “moral de la forma”: en la escritura, que es una elección, se hace visible la relación de la creación con la sociedad, de la forma artística con la Historia. Aunque sometidos a las presiones de la tradición y de la historia, que actúan en cierto modo como un “espace des possibles” que determina las opciones que resultan concebibles en cada época o en cada campo (Sapiro, 2020: 364), los escritores gozan de suficiente libertad como para decidir con qué escritura específica comprometerse. Lo que Rodríguez sostendrá constantemente con respecto a la escritura brechtiana es que la forma épica y el efecto de distanciamiento operaban mostrando con fidelidad la división de la sociedad en clases: no se trataba de una distorsión satírica que acababa produciendo fortuitamente una apariencia de objetividad, sino que tales decisiones técnicas desembocaban en la exhibición literal del modo factual de conducirse del capitalismo.

Así, en *La ópera de los tres centavos* (1928), escrita cuando Brecht ya había entrado en contacto con el marxismo, aparecen representados tanto el poder impersonal del capital, encarnado en el delincuente sin mala conciencia Macheath, como la arbitrariedad característica del mercado de trabajo, personificada en el despótico Peachum (Rodríguez, 1998: 13). Lo que esto quiere decir, en concordancia con la postura de Barthes, es que ningún agente del campo literario se encuentra atrapado en las garras de un determinismo absoluto; siempre existe la posibilidad de disponerse a explorar ese “debería ser de otro modo oculto”, por tomar la expresión de Adorno (2007: 295). En efecto, Brecht —y, con él, Rodríguez— se involucra en la puesta en práctica de una matriz de reflexión *histórica e historizante*: cuando nos percatamos de que ningún fenómeno es “naturalmente” inmutable en el tiempo, cualquier objeto es susceptible de adquirir otra forma y cualquier sujeto puede tener otros propósitos.

Pero puede extraerse un segundo efecto de la reflexión barthesiana sobre la libertad. De acuerdo con el esquema de herencia althusseriana que maneja



Rodríguez en su primera obra, *Teoría e historia de la producción ideológica* (2017), cada formación social histórica configura una matriz de relaciones sociales que se reproduce a sí misma mediante la acción de un inconsciente ideológico dominante gracias al cual cada agente se consagra a una serie de prácticas discursivas (y de otro tipo) que garantizan el cumplimiento de las funciones fundamentales de producción y apropiación correspondientes a cada clase. Las formaciones sociales del feudalismo, por ejemplo, se legitimaban a través de un inconsciente ideológico denominado por el autor “organicista”, según el cual el mundo sublunar era una suerte de reproducción corrupta del mundo celestial, lo que reforzaba el sentido jerárquico de las relaciones de servidumbre que organizaban la esfera de la producción en beneficio de los señores; las formaciones sociales capitalistas, por su parte, se apoyan en un inconsciente ideológico que plantea la igualdad ontológica de los individuos en consonancia con lo que, teóricamente, se produce en la esfera del intercambio mercantil, adonde los sujetos acuden en aparente igualdad de condiciones a vender y a comprar su fuerza de trabajo y otras mercancías. Algo semejante podría decirse de las formaciones sociales antiguas, si bien esta es la opción menos explorada por el teórico español. El tipo histórico de individualidad que representa cada inconsciente ideológico se reproduce o se capta con especial rigor en las producciones culturales. Esto no implica que sea imposible la ruptura con el inconsciente ideológico del modo de producción dominante, lo que a todas luces impediría o no explicaría correctamente el desarrollo histórico.

Aunque Brecht forma parte de una sociedad capitalista y a veces sus producciones, sobre todo las tempranas, transparentan un inconsciente ideológico burgués (en su vertiente bohemia o en su vertiente folletinesca o melodramática), su actividad se revela como un exponente de la lucha que mantiene el materialismo histórico por evidenciar la especificidad y la posibilidad de transformación de cada coyuntura histórica. Rodríguez es claro al respecto: “existe la posibilidad de contradicción y existe, desde luego, la posibilidad de desplazamiento en el interior de ese mismo inconsciente ideológico” (2002: 34). Sin esas condiciones se estaría negando la agencia de los individuos (que Rodríguez reconoce en el marco de una ontología social compleja). Esto es lo



que Rodríguez denomina el “ir y venir” de Brecht, es decir, el tránsito contradictorio y enrevesado entre al menos dos inconscientes ideológicos, algo característico de su obra en sus primeras etapas. Dicha oscilación ideológica no se produce cómodamente, sino que supone el adiestramiento —incluso del autor políticamente comprometido— en una suerte de “bilingüismo” (de la “lengua” ideológica dominante y de la “lengua” ideológica de ruptura) que nunca concluye, pues el riesgo de dejarse llevar por el inconsciente ideológico dominante no desaparece.

Lo ilustraré con un ejemplo: en la pieza expresionista *Baal* (1918), un empleado de oficina es despedido y tras ello se aboca a una progresiva degradación, lo que es interpretado por Rodríguez (1998: 217-227) como la expresión de una rebelión individualista contra el positivismo burgués, que convirtió la sociedad en un objeto científico susceptible de conocerse de manera exhaustiva e impuso una reglamentación para su correcto funcionamiento. La hipótesis del teórico español es que se trata de un texto en el que aún “aúlla”, por utilizar su propia expresión, un inconsciente ideológico burgués; no precisamente en el sentido cientificista de Condorcet o de Comte, sino en la versión propia de la bohemia finisecular que rehusaba aceptar las normas sociales y el código moral dominante (Caamaño, 2004: 172). La conclusión de la obra, que trae aparejada la muerte del protagonista, es leída retrospectivamente por Brecht en sus comentarios a la edición de sus obras completas, sin embargo, como un diagnóstico de la suerte que corre, en sentido amplio, la “finalidad sin fin” que es el arte, en términos de Kant, en un mundo regido por el valor de cambio: de algún modo Baal representaba “el arte de vivir”, y el criterio de rentabilidad que predomina en el régimen capitalista impide la proliferación de expresiones desinteresadas —las propias del arte— tales como la actitud asocial y destructiva de Baal. Pero esa es, a juicio de Rodríguez (1998: 220), una interpretación correspondiente a la ideología marxista que Brecht desplegará en su siguiente etapa creativa, no una explicación de las motivaciones originales del autor a la hora de componer esa obra particular o de su significado primigenio.



En *Baal* puede percibirse, en efecto, la conciencia de que el tema del individuo “asocial”, entendido como el ser anómalo y desreglamentado que explora los límites en una sociedad pautada, y que debe ponerse en absoluta relación con trabajos que Freud escribe en esa misma época, como *Más allá del principio del placer* (1920) o *El malestar en la cultura* (1930), es un tema absolutamente histórico. El posicionamiento posterior de Brecht, que se examinará enseguida, se encuentra ahí solamente prefigurado, mientras que el peso ideológico de la obra recae sobre todo en la temática del individuo concebido todavía en términos del desencadenamiento anárquico de pulsiones primitivas en oposición a una sociedad excesivamente regulada.

Pese a todas esas contrariedades, a partir de los años treinta Brecht empezará a desarrollar una escritura política de nuevo en el sentido barthesiano: una que por elección asume y se supedita a la situación de una colectividad, en este caso la de las clases explotadas (Barthes, 2011: 28). Rodríguez (1998: 222) subraya la importancia que va adquiriendo para el dramaturgo la cuestión de la explotación, que se simboliza extraordinariamente en *Madre Coraje y sus hijos* (1939), cuyo personaje principal permanece ciego a los desequilibrios estructurales entre explotadores y explotados: la guerra de la que Madre Coraje quiere sacar provecho (y que termina con la vida de sus hijos) es para Rodríguez una representación de la explotación, que no la necesita a ella particularmente en cuanto que individuo, sino que lo que precisa es su función social como cantinera. No se trata, puntualiza Rodríguez (2011: 337-339), de plantear el compromiso socialista o anticapitalista meramente como un combate contra los condicionantes *exteriores* del sistema (los modos de producción, de distribución y de consumo) sobre los sujetos, dado que es en la inmanencia misma de cada individuo donde se establecen las bases para una reproducción social exitosa. El concepto de inconsciente ideológico acarrea la consideración de que la ideología nace no en una suerte de afuera o con posterioridad a las situaciones de explotación, sino que se produce *en el interior* de las relaciones sociales mismas a partir de las oposiciones que, en las sociedades de clase, las vertebran en su forma fundamental (amo/esclavo, señor/siervo, etc.), y desde ahí se expresa y se tematiza en discursos que se convierten, por medio de los artistas



y de los intelectuales, en mandatos culturales y conductuales. Rodríguez identifica en la obra brechtiana una profunda crítica a la dialéctica hegeliana: la unidad originaria de los contrarios es imposible, dado que eso implicaría suponer que las entidades que se oponen en la contradicción primaria son iguales; los explotadores necesitan a los explotados para subsistir, pero no sucede así a la inversa. Lo que se evidencia es una relación social desigual. El negocio de Coraje acaba mal porque los beneficiarios de la guerra nunca son las clases dominadas, sino quienes manejan ocultos sus hilos (Rubio Jiménez, 2017: 15).

En conjunto, esta es una idea muy similar a la que Althusser había expuesto, bajo otro pretexto, en la defensa de su tesis de Estado, donde contrapuso la tónica de las instancias a la circularidad de la totalidad expresiva, frente a la cual la primera se erigía como algo cualitativamente diferente. Según esta visión marxista, una formación social es una unidad compleja y desigual de modos de producción marcada por el efecto de la determinación en última instancia por la economía, que es lo que a su vez explica la posibilidad del movimiento y de la novedad en la historia (Althusser, 1976: 146). Dicha desigualdad está detrás de la sobredeterminación o de la infradeterminación de las diferentes contradicciones que aquejan a la formación social en cuestión, esto es, de la estructuración compleja del antagonismo social. Rodríguez (1998: 156-157) dice que

el capital no es —no puede ser— la negación del proletariado o de los trabajadores, del mismo modo que ni el proletariado ni los trabajadores pueden ser la negación del capital. [...] lo que los trabajadores «niegan» es la relación desequilibrada que los une con el capital

(la explotación, en sus términos). O sea, que la clase obrera no es la clase capitalista “afectada por el signo menos”, por decirlo con Althusser (1976: 148), simplemente privada de su capital, ni la clase capitalista es la clase obrera “afectada por el signo más”, el de la riqueza y el poder; estas dos clases con historias distintas y medios de realización distintos remiten por lo tanto a momentos *cualitativamente* distintos —no especulares— de las relaciones de producción. Como indica Rodríguez, esa diferenciación o desequilibrio resulta elemental para el sostenimiento del orden capitalista. En el capitalismo, en fin, no hay lugar para la bella reconciliación hegeliana, puesto que las condiciones



mismas del enfrentamiento entre clases se reproducen continuamente con cada nuevo ciclo de reproducción del capital.

Así, si la revolución teórica de Marx conllevó, según Althusser, que el materialismo histórico se convirtiera en la lucha de clases en la teoría, la práctica de Brecht continuó esa lucha de clases por otros medios, en esta ocasión los de la literatura y la dramaturgia. Lejos de refutar el programa althusseriano relativo a la formación social compuesta por instancias diferentes (económica, política, ideológica), y con ello el esquema de Rodríguez según el cual a cada modo de producción le corresponde un inconsciente ideológico distintivo, la producción de Brecht, analizada de esta forma, confirma la existencia de un modo de producción capitalista en una posición dominante (con su propio inconsciente ideológico burgués) y de un modo de producción “comunista”, por llamarlo de algún modo, en una posición subordinada (y que también posee un inconsciente ideológico particular, del que el Brecht maduro sería un representante). Lo cual concuerda especialmente con aquello que una vez más Althusser (2019: 161) había consignado en su póstumo *Les vaches noires* a propósito de las formas “virtuales” de comunismo:

El comunismo es una tendencia objetiva ya inscrita en nuestra sociedad. La colectivización creciente de la producción capitalista, las formas de organización y de lucha del movimiento obrero, las iniciativas de masas populares y, por qué no, ciertas audacias de artistas, de escritores, de investigadores, desde hoy son esbozos y promesas del comunismo.

En realidad, esta es una idea vieja que procede al menos de los *Grundrisse*, donde Marx (2007: 87) había afirmado que “si la sociedad tal cual es no contuviera, ocultas, las condiciones materiales de producción y de circulación de una sociedad sin clases, todas las tentativas de hacerla estallar serían otras tantas quijotadas”. En este sentido, Rodríguez reconoce explícitamente la existencia de la lucha ideológica bifronte que tal vez esté en el origen de esos espacios “liberados” de los postulados de la competencia y de la acumulación: “el punto de partida (para la lucha ideológica) surge de la lucha contra los dos inconscientes que nos habitan, la lucha pues contra el sentido común que nos domina” (Rodríguez, 2011: 337). Las dificultades que plantea esta lucha quizá expliquen por qué ciertos elementos de los modos de producción emergen en un



determinado momento pero no logran mantenerse en el tiempo por medio de los mecanismos de la reproducción social.

Rodríguez no esclarece cuál es la vinculación exacta entre el inconsciente ideológico “marxista” o comunista de Brecht y el supuesto modo de producción con el que estaría correlacionado, pero insiste en que el marxismo no supone una prolongación del pensamiento burgués despojado de sus insuficiencias, por lo que, en el plano económico, un modo de producción ajustado al marxismo debe implicar una ruptura con la premisa básica de la explotación y no simplemente un tratamiento paliativo de sus aspectos más brutales. Se puede pensar que por ese mismo motivo Brecht es crítico con las posiciones “formalistas” de Lukács, que no desarrollan una crítica radical y profunda de los realistas burgueses, sino solo una enmienda de sus puntos ciegos en la forma del realismo socialista. El dramaturgo escribe en su diario:

according to these marxists [sic] this is how matters stand: the bourgeois realists practised an imperfect realism, still had idols; let us forget about these, and everything will be in order. their facts are accepted, and rearranged. marx is no more equipped with the correct conclusions than ricardo. sholokhov is balzac with the blinkers removed (Brecht, 2016: 57-58).

En cualquier caso, la idea de los “islotes” dispersos de comunismo, que deja traslucir una preocupación por la manera en la que pueden emerger las formas comunistas en y desde las sociedades capitalistas, enfatiza indudablemente la primacía de las relaciones de producción sobre las fuerzas productivas y, por tanto, la centralidad de la lucha de clases (en este caso ideológica) para subvertir la relación de fuerzas establecida (Sotiris, 2020: 130-132). Sobre el particular, Rodríguez descubre en el carácter didáctico del teatro brechtiano un posicionamiento distinto, o al menos más preciso, al que Karl Korsch había expuesto en *Marxismo y filosofía* (1923), donde se afirmaba —el propio Brecht lo recogía en la misma entrada de diario ya citada— que el marxismo no era tan solo la refutación de la filosofía hegeliana y de la economía política clásica; era fundamentalmente la “expresión teórica” del proletariado (Korsch, 1971: 99). Rodríguez señala la aporía a la que conduce una declaración de ese tipo, asegurando que la práctica estética de Brecht plantea una salida: si efectivamente el marxismo es la expresión teórica del proletariado, y el



proletariado se halla en una situación de dominación ideológica por su participación de entrada “forzosa” en el inconsciente ideológico burgués y en las relaciones de explotación capitalistas, ¿cómo evitar que el marxismo se convierta a fin de cuentas en una política estéril, desposeída de su contenido revolucionario y dominada por los esquemas ideológicos que pretende destruir? (Rodríguez, 1998: 119-120). La respuesta a ese interrogante acaso se encuentre en un comentario que Brecht hizo a Benjamin en el verano de 1934 a propósito de una inminente visita del filósofo de marras: “when Korsch comes, we really ought to work out a new game with him. A game in which the moves do not always stay the same; where the function of a piece changes after it has stood on the same square for a while” (Benjamin, 2007: 132). En este “nuevo juego” enmarcaba Brecht su teatro, cuyo objetivo consistía en organizar de manera alternativa —en lo que sigue se verá cómo— las conciencias previamente organizadas “en el tablero” del inconsciente ideológico dominante.

La “conciencia de sí” ideológica y la individuación

Además de influir en los debates abordados hace un momento, la importancia que Brecht concede al público teatral nace de la consideración de que existe una suerte de atmósfera invisible que une ya de antemano a los espectadores con la escena; en palabras más afines a Rodríguez (1998: 137): que los espectadores observan lo que sucede en el escenario condicionados por un inconsciente ideológico particular. Aunque Brecht no habla estrictamente en esos términos, desarrolla en sus escritos teóricos un aparato conceptual, articulado alrededor de la crítica a la dramática aristotélica, que incide permanentemente en la idea de que el mecanismo de la identificación, abanderado en su día por la burguesía ascendente, impide ya penetrar en la naturaleza histórica de los sucesos y, en consecuencia, comprender su carácter precedero (Brecht, 2014: 24). En los textos que Althusser dedicó al dramaturgo, esta dinámica ideológica recibió el nombre de “modelo de la conciencia de sí”, y será útil acercarse a ella para profundizar en la perspectiva de Rodríguez. Como se sabe, el teatro clásico que se guiaba por los principios dramáticos aristotélicos sugestionaba a los espectadores y los compelia a empatizar emocionalmente con las realidades



encarnadas en el escenario. La manera más habitual de hacerlo exigía condensar los conflictos dramáticos en unos pocos personajes centrales cuyas conciencias habían de reflejar especularmente las de los espectadores (que, ante la ausencia de alternativas, se identificaban con ellos). En la estética dramática clásica, la conciencia del héroe era la medida de todas las cosas, incluso para los adversarios, que eran simplemente un reflejo en negativo de la conciencia heroica. Althusser (1968: 118) lo explicaba de este modo: en la conciencia del héroe, en sus disquisiciones íntimas, se transparentaba el drama entero.

La aportación de Althusser es profunda porque trasciende la comprensión del efecto de distanciamiento que propuso Brecht como un procedimiento exclusivamente formal al que se accede por medios externos al drama. En realidad, lo que lo distingue como efecto no es el hecho de poner a vista de todos la tramoya o la iluminación, ni la utilización de trajes anacrónicos o de música estridente, o al menos no solo. Más que un método de producción de la obra teatral, es una dialéctica interna: el efecto de distanciamiento se inscribe en las obras mismas, que se *descentran* (Montag, 2011: 182). Brecht plantea que no existe ningún centro desde el que reunir, observar y entender todos los elementos de la obra, lo cual se traduce, por ejemplo, en la ausencia de un héroe. En las grandes obras de Brecht, como el *Galileo*, hay un trabajo concienzudo en favor de la desmitificación de la conciencia de sí y, puesto que se trata de Brecht, el tono de la crítica es sarcástico: el personaje de Galileo es presentado inicialmente como agente y sujeto del progreso científico, aunque pronto se nos comunica que es un plagiador y que copió el diseño del telescopio del relato de un viajero que venía de Ámsterdam, donde al parecer ya estaba plenamente difundido (Brecht, 1995: 9-125). Como se puede observar, Galileo no se parece en nada a un héroe, pues es codicioso, glotón y cobarde; pero sus debilidades no importan demasiado, porque el avance del conocimiento científico, el verdadero tema de la obra, no requiere de profetas, sino que se realiza de forma anónima y colectiva. Ocurre a menudo entre bastidores, así como la Historia discurre en realidad en virtud la acción de las grandes masas anónimas.

En la dramaturgia de carácter aristotélico hay, entonces, una condición



sine qua non para que la identificación psicológica funcione, una suerte de prerequisite sin el cual no se produce el efecto deseado: el reconocimiento ideológico, que debe vincularse sin duda con la idea althusseriana de la interpelación. Parece que Rodríguez (1998: 191 y 76) comparte esta idea, que a menudo no se suele subrayar lo suficiente en los estudios dedicados a la catarsis aristotélica: señala, convenientemente, que “«eso que hay allí» [en la escena] el público lo lleva en su interior”. Y también que en Brecht “desaparece el *Hombre* para dar paso a las *Relaciones sociales* que producen la individualidad humana”. No se trata de una afirmación caprichosa. El propio Brecht (2014: 37) lo había dejado patente por escrito en varias ocasiones: “El objeto de la representación es, pues, un tejido de relaciones sociales entre los hombres”. Como bien ha visto Malcolm Read (2022: 33), Brecht rechaza la falsa distancia del teatro burgués, que existe para confirmar una identidad —la del público con lo representado— y para facilitar el reconocimiento de lo inconscientemente dado. Desde el punto de vista del teatro brechtiano, el sujeto no es anterior a nada, ni es una esencia a la que se pueda volver mediante un proceso de extrañamiento neokantiano a la manera de los formalistas rusos, que presuponían al sujeto como algo sustraído al tiempo, previo a todo conocimiento y dispuesto a conocer un objeto igualmente preexistente (el texto literario). La tarea del dramaturgo consiste, más bien, en desfamiliarizar la sujeción del sujeto a las relaciones sociales existentes y, con ello, desfamiliarizar el proceso de su construcción (o, en términos althusserianos, socavar la “conciencia de sí”, que es propiamente burguesa).

Rodríguez (1998: 192) plantea que el teatro brechtiano es un intento permanente por zanjar con el autorreconocimiento ideológico inconsciente del público, en particular con el de las clases dominadas, mediante la puesta en duda de su individuación en el escenario mismo, donde subyace siempre un interrogante: las relaciones sociales nos han constituido así, pero ¿acaso no podría haber sido de otra manera? El teórico sostiene que el método del distanciamiento está al servicio de un importante propósito que no es, simplemente, el de mostrar a los espectadores su supuesto “derecho a la individuación”, respecto del cual aquellos estarían alienados: sino más bien revelar cuál es, en términos generales, el “proceso de individuación” que



convierte a los seres humanos en individuos o sujetos particulares actuando de determinada forma en momentos históricos concretos. O dicho de otro modo: el distanciamiento pretende objetivar las relaciones causales “ocultas” que determinan el comportamiento vivido y cotidiano de los individuos, por eso cobra especial relevancia el concepto de *gestus* en su acepción específicamente brechtiana, que Rodríguez (1998: 174) define como “las maneras de hablar, de moverse o vestir, de ser cuerpo o ser persona, tal como la norma del sistema impone o configura”; o sea, el *gestus* es la acción mediante la cual el actor muestra al personaje inmerso o implicado en una praxis social (Pavis, 1998: 245). Esta observación es relevante en la medida en que el inconsciente ideológico, como dispositivo, persigue dotar a los sujetos de un sentido de la individualidad o de una razón existencial que justifique su comportamiento social, por lo que una estrategia destinada al desvelamiento de sus mecanismos de operación como lo es la brechtiana hace bien en incidir sobre la cuestión antedicha.

Brecht era muy consciente de que las relaciones sociales que se establecen en cada coyuntura histórica o en cada modo de producción configuran al individuo distintivamente: según Rodríguez, esa es la razón por la cual el dramaturgo recalca en su trabajo las diferencias entre el teatro esclavista (griego o romano), el chino, el europeo burgués, etc. Si se leen con detenimiento sus escritos sobre el teatro chino, no solo se encuentran apreciaciones coincidentes con lo que Rodríguez (2017) venía argumentando desde su primera obra bajo la premisa de la “radical historicidad” de la literatura, sino que además a partir de ellos se puede comprender mejor el objetivo último del efecto de distanciamiento:

The bourgeois theater emphasized the timelessness of its objects. Its representation of people is bound by the alleged ‘eternal human’. Its story is arranged in such a way as to create ‘universal’ situations that allow Man with a capital M to express himself: man of every period and every colour. All its incidents are just one enormous cue, and this cue is followed by the ‘eternal’ response: the inevitable, unusual, natural, purely human response. (...) A few circumstances vary, the environments are altered, but Man remains unchanged. History applies to the environment, not to Man (Brecht, 1978, p. 97).

Además de en sus dos grandes obras de madurez, *Galileo* y *Madre Coraje*, el proceso de individuación del ser humano en sujeto de su época se



percibe especialmente en los poco conocidos *Flüchtlingsgespräche* (*Diálogos de refugiados*), donde puede verse cómo los individuos se definen a sí mismos, como ya hice notar, *en el interior* de las relaciones sociales dominantes (y no previamente). Rodríguez analiza con atención esa obra y, donde Brecht sitúa a dos hombres anónimos y despojados de todas sus pertenencias conversando en una estación, a la que han llegado huyendo del nazismo, el primero reconoce la crítica marxista a la lógica heredada (burguesa) del sujeto y de su participación en el mercado. La cuestión que se dramatiza en la obra no es la de que, en sentido literal, los refugiados necesiten asegurar su tránsito de alguna manera, sino una muy distinta. Dado que estos hombres no poseen nada en términos materiales, lo único que puede proporcionarles alguna legitimidad en cuanto que tales es la identidad sancionada por el Estado que se refrenda a través del pasaporte: “The passport is the noblest part of a human being”, dice irónicamente uno de ellos (Brecht, 2019: 14). Rodríguez (1998: 145) especifica que, en el modo de producción capitalista, los seres humanos “son lo que valen”, pero para valer algo primero es necesario que sean reconocidos socialmente como valor, y ahí es donde el pasaporte (o el nombre, o la profesión) juega un papel simbólico relevante: acredita la existencia social del individuo, lo que a su vez confirma el hecho de que su figura individual es la personificación de determinadas relaciones sociales. Efectivamente, en la sociedad capitalista los individuos poseen valor social —son reconocidos— en la medida en que o bien poseen medios de producción o bien, en tanto que fuerza de trabajo, pueden producir valor en una cantidad superior al que ellos mismos tienen, y en ese sentido se convierten en una mercancía especial caracterizada por su capacidad para generar nuevo valor. El pasaporte es el objeto con que en este caso se representan simbólicamente las cualidades que singularizan al individuo en el mercado, a donde todos deben acudir ya sea como valores de cambio, como vendedores o como compradores de mercancías.

Llevar encima el pasaporte o poseerlo supone estar institucionalmente registrado en los intersticios del sistema de acuerdo con una doble determinación: como sujeto (como ciudadano miembro de una comunidad nacional) y como objeto. Sin pasaporte, sin acceso al mercado de la



individuación social, el ser humano no es nada, puesto que no existe ninguna esencia humana, e incluso los propios personajes son conscientes: “the human being is just the mechanical holder for the passport. He gets his passport stuffed into his breast pocket rather as a share certificate is stuffed in a safe. The safe itself is of no value, it’s just a container for valuables” (Brecht, 2019: 14). Como se ve, Rodríguez suscribe plenamente la concepción marxiana según la cual, aunque los trabajadores sean propietarios de mercancías (como mínimo su fuerza de trabajo), y por lo tanto “sujetos” en el ámbito de la circulación, son paralelamente “objetos”, valores de uso o elementos del proceso de producción. Sin embargo, además de eso, la obra ofrece una explicación muy ilustrativa de la naturaleza del valor y deja ver un atisbo de conciencia de clase: uno de los hombres comenta al otro que “a human being is, in certain sense, necessary for the passport. The passport is the main thing, all due respect, but without the attendant person it couldn’t really be” (Brecht, 2019: 15), de lo que se sigue que el significativo “pasaporte” codifica el significado del concepto de “valor”. En efecto, para Marx, y dado que el valor es la forma social regidora de la sociedad capitalista (“the main thing”), los individuos trabajadores son soportes materiales o “recipientes de valor”, en el sentido de que sus acciones, las disposiciones de sus cuerpos en el proceso de trabajo, están destinadas por defecto a realizar más valor, a aumentar con ello la rentabilidad de una inversión inicial, por lo que su presencia es también objetivamente indispensable para el mantenimiento del modo de producción.

Finalmente, esa dualidad consustancial al individuo (sujeto y objeto) supone, según la dialéctica marxista desplegada por Brecht, una nueva refutación de la “negación de la negación” hegeliana en favor de lo que Rodríguez (1998: 163) denomina la “negación de lo negado/afirmado por el sistema”, donde se descubre una relación nuevamente desequilibrada. Es decir, si bien el pasaporte certifica —afirma— la “existencia” del individuo en los planos de la circulación y de la producción, como he argumentado, la posesión del documento no produce ninguna diferencia en lo que respecta a “who they allow to starve to death” (Brecht, 2019: 15), no protege a nadie del hambre o de la desigualdad, y por tanto “niega” de facto la realidad de la explotación. En su



denuncia por los medios del arte, Brecht expone las contradicciones que subyacen al proceso de individuación en el capitalismo: “*ser para el pasaporte o para el sistema, no-ser para la explotación o el hambre*” (Rodríguez, 1998: 148), con lo que a su vez sugiere que el cambio no puede ser el resultado de un trabajo interno de negación, sino en todo caso una cuestión de ruptura.

Conclusiones

Todo lo anterior nos permite concluir por el momento que esta interpretación del trabajo de Brecht demuestra que lo que Rodríguez llamó “inconsciente ideológico” se expresa en una temporalidad específica y posee características distintivas en comparación con otras propuestas (como puedan ser el inconsciente libidinal freudiano o, algo más próximo, el inconsciente político de Jameson, por mencionar algunas). El inconsciente ideológico, que muta de acuerdo a los modos de producción contendientes en una formación social, enfatiza la existencia de coyunturas particulares que se codeterminan: el inconsciente ideológico “marxista” de Brecht, si convenimos en utilizar este término, solo podía surgir en contraposición al inconsciente ideológico burgués dominante de su tiempo, y a partir de prácticas comunistas o socialistas “realmente existentes” (por ejemplo puestas en práctica en la propia praxis literaria, como se ha planteado), del mismo modo que el inconsciente ideológico burgués de los inicios de la modernidad solo pudo surgir en disonancia respecto al organicismo feudal, y paralelamente a la consolidación del mercado y de la forma mercancía como instituciones rectoras de la vida social. Ahí debe reconocerse la marca antiteleológica que se asocia a la idea de los desarrollos o subdesarrollos desiguales, inherente a la propuesta althusseriana. Por otro lado, pero en conexión con lo anterior, el inconsciente ideológico, tal y como está concebido en el programa de trabajo de Rodríguez, es de carácter personal, en el sentido de que influye en las prácticas individuales que desarrollan los sujetos en el marco de unas relaciones sociales dadas (o, como demuestra el caso de Brecht, en ruptura con ellas); hace referencia al comportamiento colectivo de las clases, pero no deja de expresarse a través de prácticas únicas en cada sujeto: cada obra literaria es distinta de las demás, por mucho que pertenezcan a una



misma época y que quienes las escribieron hagan gala de un inconsciente ideológico similar. Precisamente por eso, para distinguir las formas sutiles en las que la ideología se imbrica en prácticas singulares, el análisis de los textos como procedimiento de interpretación ideológica a la manera que nos presenta Rodríguez se hace tan necesario. En este sentido, ha quedado patente, finalmente, que el inconsciente ideológico “marxista” de Brecht lo condujo a componer ciertas obras en las que se problematizaba, por medio de la desnaturalización propia del efecto de extrañamiento, el proceso de individuación de los sujetos en el orden capitalista, su empleo como fines para la creación de plusvalor. Como se afirmó al principio, el corpus brechtiano sirve de vehículo para esclarecer el sentido profundo de una visión de la teoría de la literatura con la que Rodríguez intervino también en la discusión filosófica, haciendo aportes a la crítica de la ideología no exactamente desde el campo de la filosofía, sino desde un campo vecino cuyas personalidades más relevantes en España, por cierto, habían expresado no pocas veces la ingenua o la engañosa pretensión de construir una teoría o una filología no marcadas política o ideológicamente (Hidalgo Nácher, 2022), lo que acaso se ha revelado en estas páginas como una preocupación fútil.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2007). “Commitment”. En Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, pp. 267-299.
- ALTHUSSER, Louis (1968). “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)”. En Louis Althusser *et al.*, *Para leer El capital*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ALTHUSSER, Louis (1976). *Positions*. París: Éditions sociales.
- ALTHUSSER, Louis (2019). *Las vacas negras. Entrevista imaginaria*. Madrid: Akal.
- BARTHES, Roland (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (2007). “Conversations with Brecht”. En Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, pp. 121-133.
- BRECHT, Bertolt (1978). *On Theatre*. Nueva Delhi: Radha Krishna.
- BRECHT, Bertolt (1995). *Teatro completo, 7*. Madrid: Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2014). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BRECHT, Bertolt (2016). *Journals 1934-1955*. Londres: Bloomsbury.
- BRECHT, Bertolt (2019). *Refugee Conversations*. Londres: Methuen Drama.



- CAAMAÑO, Juan Manuel (2004). *The Hieroglyph: Literature, Criticism and The Ideological Unconscious*. Tesis doctoral. Nueva York: Stony Brook University.
- HIDALGO Nácher, Max (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- JAMESON, Fredric (1971). "Metacommentary", *PMLA* (enero), 86, 1, pp. 9-18.
- JAMESON, Fredric (2002). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- KORSCH, Karl (1971). *Marxismo y filosofía*. México D. F.: Ediciones Era.
- MARX, Karl (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse), 1857-1858. Tomo I*. Madrid: Siglo XXI.
- MONTAG, Warren (2011). "Hacia una teoría de la materialidad del arte". En Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey y Warren Montag, *Escritos sobre el arte*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Tomo I*. Barcelona: Paidós.
- READ, Malcolm (2022). *Journeys Through the Ideological Unconscious*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1998). *Brecht, siglo XX*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2011). *La muerte del aura. A favor y en contra de la Ilustración*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2017). "Juan Carlos Rodríguez y el drama burgués", *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 17, pp. 11-21.
- SAPIRO, Gisèle (2020). *Dictionnaire international Bourdieu*. París: CNRS Éditions.
- SOTIRIS, Panagoitis (2020). "From Traces of Communism to Islets of Communism: Revisiting Althusser's Metaphors", *Filozofski vestnik*, 1, pp. 112-130.