

Diderot, Brecht, Eisenstein (extracto)

Roland Barthes

A representación non se define directamente pola imitación; aínda que desbotásemos as nocións de “real”, de “verosimilitude”, de “copia”, quedaría sempre “representación”, sempre que un suxeito (autor, lector, espectador ou *voyeur*) dirixise a súa *mirada* cara a un horizonte e recortara alí a base dun triángulo do que o seu ollo (ou a súa mente) fose o cumio. O Órgano da Representación (que hoxe é posible escribir porque *outra cousa* se adiviña), este Organon terá por dobre fundamento a soberanía do recorte e a unidade do suxeito que recorta. Pouco importará a substancia das artes; certamente, teatro e cine son expresións directas da xeometría (agás que non procedan dalgunha rara investigación sobre a voz, a estereofonía), pero o discurso literario clásico (lexíbel), el tamén, desleixado dende hai moito tempo a prosodia, a música, é un discurso representativo, xeométrico en tanto que recorta fragmentos para pintalos: discorrer (dirían os clásicos) non é máis ca “pintar o cadro que se ten na mente”. A escena, o plano, o rectángulo recortado, velaí a *condición* que permite pensar o teatro, a pintura, o cine, a literatura, é dicir, todas as “artes” que non sexan a música e ás que se poderían denominar: *artes diatrópicas*. (Proba en contra: nada permite encontrar no texto musical o menor cadro, salvo que se subordine ao xénero dramático; nada permite recortar nel o mínimo fetiche, salvo que dexenere polo uso do retrouso).

(...)

O cadro (posto que xorde dun recorte) é un obxecto fetiche? Si ao nivel do sentido ideal (o Ben, o Progreso, a Causa, a chegada da boa Historia), non ao nivel da súa composición.

Ou máis exactamente, é a *composición* mesma a que permite desprazar o termo fetiche e trasladar máis lonxe o efecto amoroso do recorte. Diderot é, máis unha vez, o teórico desta dialéctica do desexo; no artigo *Composición* escribe: “un cadro ben composto é un todo comprendido baixo un só punto de vista, no que as partes concorren nunha mesma finalidade e forman pola súa correspondencia mutua una conxunto tan real como o dos membros dun corpo animal; de tal xeito que un fragmento de pintura formado por un gran número de figuras lanzadas ao azar, sen proporción, sen intelixencia e sen unidade, non merecen o nome de *verdadeira composición*, da mesma forma que uns estudos separados de pernas, narices, ollos, nun mesmo cartón non merecen o de *retrato* ou o de *figura humana*”. Velaí o corpo expresamente introducido na idea de cadro, os órganos, agrupados e como imantados polo recorte, funcionan no nome dunha transcendencia, a dunha *figura*, que recibe toda a carga fetiche e convértese no substituto sublime do sentido: é este sentido o que é fetichezado. (Non será difícil atopar, no teatro postbrechtiano e no cinema posteisensteiniano, postas en escena marcadas pola dispersión do cadro, o despece da “composición”, a exhibición dos “órganos parciais” da figura, nunha palabra, a contención do sentido metafísico da obra, pero tamén do seu sentido político, cando menos o traslado dese sentido cara a *outra* política).

Brecht sinalou, xustamente, que no teatro épico (que procede por cadros sucesivos) toda a carga significativa e pracenteira recae en cada escena, non sobre o conxunto; ao nivel da obra, non hai desenvolvemento, non hai ma-

duración, si un sentido ideal (mesmo en cada cadro), pero non un sentido final, unicamente recortes dos cales cada un conserva un poder demostrativo suficiente. O mesmo ocorre con Eisenstein: o filme é unha continuidade de episodios, dos que cada un é absolutamente significativo, esteticamente perfecto; é un cine de vocación antolóxica: ofrece, en punteado, ao fetichista, o fragmento que debe de recortar e arrebatarse para gozalo (non se conta que a *O acoirazado Potemkin* de certa cinemateca fállelle un anaco da película -a do carriño de nenos, por suposto- cortada e roubada por algún namorado, como se se tratase dunha trenza, dunha luva ou dunha peza interior feminina?). A potencia primaria de Eisenstein está nisto: *cada imaxe non é aburrida*, non se está obrigado a agardar á seguinte para comprender e engaiolarse: ningunha dialéctica (ese tempo da paciencia necesaria para certos praceres), senón unha satisfacción continua, feita da suma de intres perfectos.

Este instante perfecto, Diderot, por suposto, xa pensara nel (e xa o pensara). Para contar unha historia o pintor non conta máis que con un instante: aquel que vai a inmovilizar no lenzo, este intre, debe escollelo ben, asegurando nel por adiantado o maior rendemento de sentido e de pracer: necesariamente total, este intre será artificial (irreal: este arte non é realista), será un xeroglífico onde se lerán nunha única mirada (dun só golpe, se pasamos ao teatro, ao cinema) o pasado, o presente e o futuro, é dicir, o sentido histórico do xesto representado. Este instante crucial, totalmente concreto e totalmente abstracto, é o que Lessing chamará en *Laocoonte* o *instante pregnante*. O teatro de Brecht, o cinema de Eisenstein, son unha serie de instantes pregnantes: cando Nai Coraxe morde a moeda que lle ofrece o sarxento recrutado e por ese tempo tan curto de desconfianza deixa escapar ao seu fillo, amosa ao mesmo tempo o seu pasado de comerciante e o futuro que a agarda: todos os seus fillos mortos por causa da súa cegueira mercantil. Cando (n'*O vello e o novo*) a campesiña deixa rachar a súa saia, a cal

servirá para amañar o tractor, este xesto está cheo dunha historia: reúne a conquista pasada (o tractor asperamente acadado sobre a incuria burocrática), a loita presente e a eficacia da solidariedade. O instante pregnante, é a presenza de todas as ausencias (lembranzas, leccións, promesas), ao ritmo das cales a Historia faise por igual intelixíbel e desexábel.

En Brecht é o *gestus social* o que encarna a idea do instante pregnante. Que é un *gestus social* (a crítica reaccionaria ironizou bastante sobre esta noción brechtiana; unha das máis intelixentes e das máis claras que a reflexión dramática produciu nunca!). É un xesto, ou conxunto de xestos (nunca unha xesticulación), onde pode lerse toda unha situación social. Non todos os *gestus* son sociais: non hai nada de social nos movementos que un home fai para se desfacer dunha mosca: mais si se ese mesmo home, mal vestido, se debate contra cans de presa, o *gestus* convértese en social: o xesto polo cal a caixeira verifica a moeda que se lle dá é un *gestus social*; o grafismo excesivo co que o burócrata d'*O vello e o novo* asina os seus papeis é un *gestus social*. Até onde poden atoparse *gestus* sociais? Moi lonxe: na lingua mesma, unha lingua pode ser xestual, di Brecht, cando indica certas actitudes que o home que fala adopta cara aos demais: “Se o teu ollo te escandaliza, arríncao” é máis xestual que “Arrínca o ollo do que te escandaliza”, porque a orde da frase, a asíntota que o arrastra, remite a unha situación profética e vingadora. Formas retóricas poden ser xestuais: por iso é inútil reprochar á arte de Eisenstein (como á de Brecht) o ser “formalizante” ou “estética”: a forma, a estética, a retórica, poden ser socialmente responsábeis se son manexadas de forma deliberada. A representación, (posto que é delado que se trata aquí) debe contar con *gestus* sociais: dende o momento en que se “representan” (que se recorta, que se pecha o cadro e que se fragmenta o conxunto, hai que decidir se o xesto é social ou non o é (se remite, non a tal sociedade, senón ao Home).