



**ELIZABETH WRIGHT, «La buena persona de Se-Zuan: el discurso de una farsa», dins *Introducción a Brecht*, ed. Peter Thomson i Glendyr Sacks. Akal, 1998.**

(Traducció: César de Vicente Hernando)

Conocido por su replanteamiento radical del teatro a la luz del pensamiento marxista, Brecht consiguió proveer a la crítica materialista con una metodología consistente en, de forma deliberada, hacer aparecer la ideología en el discurso teatral.<sup>1</sup> Aunque la sociedad política se identifica a sí misma más con una forma de producción que con una forma de representación mimética, la cuestión es siempre quién controla la producción. Según el marxismo el control es ejercido por la máquina capitalista; sin embargo, según el feminismo, sería la estructura patriarcal la responsable de la opresión sufrida por al menos la mitad de la sociedad, esto es, por las mujeres. La manera en que Brecht presenta a las mujeres no ha conquistado muchos elogios provenientes de posturas feministas.<sup>2</sup> En su obra las

---

<sup>1</sup> Véase Terry Eagleton, «Brecht and rhetoric», *New Literary History*, 16 (1984-1985), pp. 633-638.

<sup>2</sup> Véase Sara Lennox, «Women in Brecht's work», *New German Critique*, 14 (1978), pp. 83-96; véase también Ann Hermann, «Travesty and transgression:

posiciones sociales, sean de varones, sean de mujeres, son contempladas como determinaciones externas —mientras que los ideales o contra-ideales interiorizados de femineidad y masculinidad son reproducidos sin que intervenga mecanismo de distanciamiento alguno. Hay, por un lado, una serie diversa de figuras-madre «buenas», políticamente correctas (Grusha, «la Madre», Shen Te) y, por el otro, una selección de rebeldes asociales (Baal, Azdak, Yang Sun) que, para mantener su lugar en los márgenes de la sociedad, actúan agresivamente con las mujeres.

La «buena persona» (*der gute Mensch*) de Brecht es de género masculino en alemán, pues *Mensch* es el término genérico usado para referirse a la especie humana, aunque, sin embargo, tal y como hace en este título, puede representar a una mujer. La mujer, Shen Te, se disfraza de hombre en los momentos críticos del argumento: incapaz de cumplir el mandato Imaginario de ser una «buena persona» en lo Simbólico, Shen Te produce una mitad «masculina», Shui Ta, con el fin de desarrollar la función

---

tranvestism in Shakespeare, Brecht and Churchill», *Performing Feminisms Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 294- 315 (pp. 302-308).

fálica de ejercicio de la razón y del control. «Imaginario», «Simbólico» y «Real» son los «órdenes» de Jacques Lacan (que reemplazan las «instancias» freudianas), modos de posicionamiento del individuo en relación con el lenguaje y lo material.<sup>3</sup> De cualquier manera, para Lacan, el término «individuo», sinónimo de «ego» en el uso común, es un concepto inadecuado, ya que el ego es una construcción narcisista Imaginaria, aunque no por ello menos necesaria. El rasgo fundamental del sujeto lacaniano es que se encuentra alienado a causa de su misma inserción en el lenguaje, un sistema que unifica al mismo tiempo que divide. Tan pronto como el sujeto es capturado en el sistema determinante del significante es dividido entre las identificaciones ya fijadas y el ser actual. La inserción en lo Simbólico produce inevitablemente una escisión en el sujeto entre el *moi*, la conciencia de identificación fallida, y el *Je*, que aparece solo sintomáticamente en los huecos de la conciencia. Para Lacan, la alienación es una condición estructural de la subjetividad *per se*. La escisión de la

---

<sup>3</sup> Para la definición y la explicación de los tres órdenes, véase «Translator's note», en Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psych-Analysis*, trad. Alan Sheridan, Londres, The Hogarth Press, 1977, pp. 279-280, y Malcolm Bowie, *Lacan*, Londres, Fontana/Collins, 1991, capítulo 4.

subjetividad produce la división sexual y constituye el género simbólico.

En un artículo muy comentado, Joan Riviere expone que la feminidad es un disfraz que se amolda a las construcciones sociales de la femineidad,<sup>4</sup> una farsa por medio de la cual *la* mujer como categoría no existe excepto a través de la imitación y la parodia de lo que se espera de ella.<sup>5</sup> La paciente de Joan Riviere usaba la feminidad como una máscara para esconder la posesión de masculinidad. En la teoría freudo-lacanianana ambos sexos rechazan la

---

<sup>4</sup> La diferencia entre feminidad (*womanliness*) y femineidad (*femininity*) corresponde a la diferencia entre lo Imaginario y lo Simbólico en los órdenes lacanianos. La femineidad sería la categoría de mujer que se construye en el orden simbólico; la feminidad, por su parte, cubriría el conjunto de roles, gestos, temperamentos, vestimentas, etc., con el que se identifica socialmente a la mujer. [N. del T.]

<sup>5</sup> Véase Joan Riviere, «Womanliness as masquerade», *Formations of Fantasy*, ed. Víctor Burgin, James Donald y Cora Kaplan, Londres y Nueva York, Methuen, 1986, pp. 35-44; publicado por primera vez en *International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929). Para la relación entre la noción de Riviere de «farsa» y la teoría de la diferencia sexual de Lacan, véase Stephen Heath, «Joan Riviere and the Masquerade», en Burgin *et al.*, anteriormente citado, y Ellie Ragland-Sullivan, «The sexual masquerade: a Lacanian Theory of sexual difference», *Lacan and the Subject of Language*, ed. Ellie Ragland-Sullivan y Mark Bracher, Nueva York y Londres, Routledge, 1991, pp. 49-80.

femineidad, ambos tienen una relación masculina con la madre, en tanto buscan ser el falo que ella desea y del que carece. La femineidad es una «finta» o «disfraz»: «no hay una femineidad absoluta debajo del velo, solo una serie de códigos ontológicamente tenues que introducen normativamente al sujeto femenino en la práctica social de ser una mujer a través de la mimesis y la repetición».<sup>6</sup> Como mujer, entonces, Shen Te está ya implicada en una farsa: es la «buena mujer» que quiere llegar a ser «un Ángel de las barriadas» (p. 106)<sup>7</sup> para apaciguar a sus pretendientes y a los dioses-padres, quienes, por este medio, extraen ventaja económica y moral, respectivamente. La aparición de su mitad masculina, Shui Ta, es una defensa contra el fracaso de esta farsa. Y así, se invierte la estrategia de la paciente de Riviere, cuya personificación «femenina» (coquetería) vino al rescate de la «masculina» (éxito y prestigio).

Shen Te se escinde entre la buena mujer explotada y el hombre malo explotador. En su primera farsa, como Shen Te, lo que la hace atractiva es su indefensión y su

---

<sup>6</sup> Emily Apter, «Masquerade», *Feminisms and Psychoanalysis: a Critical Dictionary*, ed. Elizabeth Wright, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 243.

<sup>7</sup> Las citas siguientes del texto hacen referencia a los números de páginas de *Collected Plays*.

inocencia, mientras que como Shui Ta, su segunda farsa, lo que atrae es su poder. Dividida por sus farsas, ocupa la posición histórica en la que representa (tanto en el sentido de «cumplir una función» como en el de «escenificar») la forma históricamente determinada de la identificación simbólica. En general, los personajes femeninos de Brecht se muestran como admirables en cuanto desarrollan su «feminidad» como forma de fuerza política —hay una larga lista de figuras maternas, además de «la Madre», que incluye a Katrin, Grusha, Frau Sarti (en *Galileo*). Pero Shen Te comienza su farsa con un defecto: en cuanto prostituta enmascara un objeto de la fantasía. Aunque para Brecht su profesión «pone de manifiesto» la necesidad económica («lo admito: me vendo a mí misma para vivir», p. 10), para los dioses, frente a los que reconoce su profesión y que le pagan cautelosamente el alojamiento por una noche, ella es una atractiva y prohibida fuente de goce (obsceno): «Pero, por favor, no digas a nadie que hemos pagado. Podría ser malinterpretado» (p. 11).

Estas consideraciones son necesarias al tratar la presentación que Brecht hace de una persona que sería (esencialmente) buena de no ser por las condiciones

económicas dominantes: «me gustaría serlo, pero, ¿cómo voy a pagar el alquiler?» (p. 10). Sus dudas se apoyan en el hecho de que es una prostituta, si bien es cierto que lleva añadido el tópico tradicional de acuerdo con el cual las prostitutas poseen buen corazón. Para Brecht su ego no está alienado por su misma constitución, pues se supone la existencia de un yo auténtico exterior o anterior a la alienación. Esta alienación se produce porque «algo va mal en este mundo vuestro»: «Ser buena y al mismo tiempo sobrevivir / me parte, como un rayo, en dos personas» (p. 105). La cuestión planteada por la obra no es, sin embargo, qué es bueno y qué es malo, sino si es posible ser bueno en el mundo tal y como este es en la actualidad. Con esta finalidad, la obra pone en escena un «experimento» que da pruebas del estado imperante en el mundo e investiga las quejas de sus habitantes, según los cuales no es posible ser «bueno» en esta sociedad. En este artículo me gustaría llevar a cabo mi propio experimento: ¿hasta qué punto Brecht está hablando también como sujeto escindido, de modo que se halla duplicado en su discurso; por un lado, habla desde una posición Imaginaria en el Orden Simbólico y, por otro, es hablado por este Orden mientras cree estar lanzando su ataque desde una posición estable, siendo en

realidad que él tampoco es inmune frente a los efectos alienantes de lo Simbólico?

El argumento de la obra se desarrolla de la manera siguiente:<sup>8</sup> tres dioses, que han descendido de la nubes vestidos con ropas de leyenda, llegan a la capital de Se-Zuan, una provincia de China, buscando alojamiento. Han oído rumores de que es imposible ser bueno en el mundo tal como es y han venido, por tanto, a ver si queda alguna persona buena; si este fuera el caso, el mundo podrá conservar su forma. Wang, el vendedor de agua, deseoso de propiciar su voluntad, se embarca en una ingrata búsqueda de alguien que quiera alojarlos. Triunfante y aliviado, encuentra a Shen Te, la prostituta del barrio, que se ofrece a acomodarlos aunque para ello tenga que despachar a un cliente y se quede sin posibilidad de pagar el alquiler. Cuando abandonan el lugar, después de algunos recelos relacionados con su status, los dioses entregan a Shen Te una cuantiosa suma de dinero. Con este dinero y como buena persona que es, Shen Te abre un estanco y reparte gratuitamente cuencos de arroz y

---

<sup>8</sup> Para Brecht el argumento es superado por lo que él llama el *Fabel* (fábula), un término que no es fácil de traducir, pues significa no solo lo que se narra, sino también cómo se narra; véase Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, p. 28.





cigarrillos a todo el que aparece por allí. Al final del día, el negocio está a punto de irse a la ruina: una familia de ocho miembros sin hogar usa el local como pensión gratuita, mientras que al mismo tiempo se sugiere cínicamente que ella se ha inventado a un primo muy estricto como el verdadero propietario de la tienda. Shui Ta, el primo, aparece oscuramente a la mañana siguiente y, con la ayuda de la policía, despacha de inmediato a la familia. Shen Te / Shui Ta funcionan ahora como personas separadas una de otra: en el momento en que Shen Te se encuentra con un problema financiero por causa de sus impulsos de generosidad, Shui Ta aparece como solución tajante del problema. Esto mismo ocurre por ejemplo cuando Shen Te se enamora del piloto en paro Yang Sun: ella pide un préstamo para ayudarlo a buscar trabajo en Pekín, pero descubre que él planea marcharse sin ella al ver que no hay dinero suficiente para los dos. El casamiento acordado no tiene lugar, pero él se queda con una parte del dinero y escapa. Mientras tanto, Shen Te, cargada de deudas y con un bebé, está decidida a sobrevivir, aunque esto signifique aceptar un cheque de Shun Fu, el barbero, tan rico como encaprichado de ella. Para sorpresa y alarma de todos, Shen Te desaparece y



Shui Ta regresa y monta un negocio. En poco tiempo se convierte en el propietario de una próspera fábrica de tabaco y emplea a Yang Sun, que se halla ahora sin blanca, aunque pronto ascenderá puestos por medio de una serie de tretas despiadadas. Yang Sun, sin embargo, comienza a preocuparse por la desaparición de Shen Te y, a través de su acusación, Shui Ta será llevado a juicio, acusado de asesinar a la desaparecida. Durante el juicio, se alaba la bondad de Shen Te y Shui Ta es reprendido por sus fechorías. Cuando Shen Te / Shui Ta advierte que los jueces son los tres dioses, se desprende de su máscara y explica por qué tuvo necesidad de dividirse en dos y llevar a cabo la farsa. Su petición de ayuda a los dioses no es atendida: concediendo vagamente que se pueda hacer uso de la farsa de forma ocasional, el trío asciende con «tres hurras y uno más / por la buena persona de Se-Zuan» (p. 108). En el epílogo, un actor traslada la petición de ayuda a la audiencia: algo tiene que cambiar, pero ¿quién o qué debería ser lo que cambie?

El experimento comienza con los dioses en busca de una buena persona. El intento tradicional de establecer un sistema ético se invierte: en lugar de un sujeto en busca de



un ideal del yo (un padre, un dios, lo racional, lo bueno), los dioses están buscando el yo-ideal —una imagen-reflejo que confirme su yo— con el fin de justificar su existencia. Lejos de representar a la Ley, a los dioses se les muestra dependientes de ideales Imaginarios. La institución de la Ley, la policía, está de hecho corrupta y carece de todo valor moral, al contrario de lo que ocurre con los dioses, quienes, aunque impotentes, al menos tienen conciencia de su rol como ideales del yo —y esta será la razón por la que se preocupan de no reclamar sus derechos de goce como huéspedes de alto nivel de la prostituta. La policía, por el contrario, acepta los cigarros que Shui Ta les ofrece como chantaje; el goce se muestra aquí al servicio del poder. La transacción es la misma que cuando el chico roba los pasteles, pues la policía tampoco paga los cigarros, pero, sin embargo, al chico se le considera un ladrón. Dado que Shui Ta y la policía controlan las fuentes de goce, la misma norma económica puede ser infringida o no dependiendo de quién se trate y esto hace que la Ley resulte ser algo dúplice y obsceno.

Brecht es claro en su exposición del orden capitalista y de

los dioses que lo acompañan.<sup>9</sup> En cuanto prostituta, Shen Te se halla en el peldaño más bajo de la escala: ella misma es la mercancía. Con el apoyo financiero de los dioses, alcanza un status pequeño-burgués como propietaria de una tienda, un peldaño por encima de los trabajadores, mientras que los anteriores propietarios, alienados de su propia clase, se hunden en el *Lumpenproletariat*, la escoria de todas las clases. Por medio de Shen Te, Brecht demuestra que un negocio con éxito en el mundo capitalista consistirá siempre en quitar, nunca en dar. Para contrarrestar el que la buena persona dé, se necesita una mala persona que vuelva a quitar, igual que en *Puntilla el lado generoso* y «borracho» del terrateniente compensa su lado huraño y «sobrio».

Lo que se pierde en este análisis es un examen de las condiciones materiales del comportamiento de género fuera de sus relaciones de clase. La prostituta Shen Te es obligada a vender su cuerpo por dinero: una versión previa de la obra se titulaba *Die Ware Liebe*, «amor mercancía»,

---

<sup>9</sup> Estoy en deuda por todo lo que sigue a continuación con Jan Knopf, *Brecht-Hand- buch*, Stuttgart, Metzler, 1980, pp. 204-208. Un libro muy útil de fuentes, con comentarios, documentos y críticas de la obra es *Brechts «Guter Mensch von Sezuan»*, ed. Jan Knopf, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.

para que resonara con la noción de «Die wahre Liebe», «amor verdadero».<sup>10</sup> Para sacar de este doble atolladero a la nuevamente empobrecida Shen Te, el oficial de policía aconseja a Shui Ta que encuentre un pretendiente, el barbero Shu Fu —en otras palabras, se trata de que santifique la venta de sí misma firmando un contrato de matrimonio con un único comprador: «no puedes ganarte la vida con el amor, pues esto convierte lo que ganas en inmoral... la respetabilidad significa, no con el hombre que puede pagar, sino con el hombre al que se ama... todo lo que necesitas hacer es encontrar un marido para ella» (p. 30). Hasta aquí nada que objetar. Brecht plantea la misma cuestión que en *La ópera de cuatro cuartos*: el matrimonio burgués es una forma de prostitución legalizada. Lo que se omite en esta crítica es la relación entre la opresión de clase y la represión sexual. Si bien es cierto que a fuerza de omitirlo, la obra también «demuestra» que las ventajas que la subordinación de las mujeres otorga a los varones no están estrictamente confinadas a las relaciones de clase: ni el «primo» Shui Ta (si fuera una presencia «plena»), ni el amante Yang Sun, ni el protector Shu Fu, por no nombrar a los dioses, están dispuestos a ofrecer

---

<sup>10</sup> Knopf, *Brecht-Handbuch*, p. 201.

ayuda alguna para el bebé de Shen Te. Producir niños es una forma de producción no pagada para la cual Brecht no ofrece efecto alguno de extrañamiento, a menos que este sea ofrecido por la respuesta del público en la sala ante: 1) el goce maternal anticipatorio de Shen Te, y 2) su puesta en escena Imaginaria de la llegada del héroe varón:

El mundo le espera en secreto. En las ciudades han oído el rumor: alguien a quien debemos tener en cuenta está llegando. (*Presenta su hijo al público:*)  
¡Un aviador! ¡Salud a un nuevo conquistador  
De montañas desconocidas, de países inaccesibles!  
¡Aquel que lleva las cartas de hombre a hombre  
A través de los páramos que ningún hombre ha pisado  
antes!  
(*Comienza a caminar de arriba a abajo, llevando a su hijo de la mano.*) Ven hijo mío, examina tu mundo.

Para Brecht, el gran momento de Shen Te no es como la particular y desgarrada pareja: blanda filántropa / duro empresario, sino como «La Madre» de futuros combatientes, la mujer proletaria que puede producir la vanguardia de la revolución y cuya maternidad se extenderá para protegerle como «Un tigre, una bestia

salvaje» (p. 77). Su hijo varón será el viajero romántico e Imaginario colonizador de las zonas baldías de la Tierra, llevando siempre consigo la insignia de lo Simbólico —la Carta destinada a llegar, insocavable comunicación «de hombre a hombre». Aquí el texto despliega un entramado de valores e intereses en común con los modos de pensamiento tradicionalmente burgueses, en particular una representación general de la humanidad que es descaradamente masculina. Historizar el discurso de lo maternal de Shen Te sería seguramente un reto para un productor futuro de la obra, una respuesta político-teatral a «qué tipos de medidas recomendarías» (p. 109).

No es sorprendente, entonces, que las feministas sientan que el marxismo se considera a sí mismo como una forma de conocimiento-Amo, aquel que «se sitúa en la posición del sujeto, el experto, y a su «compañera» radical, al feminismo, le asigna el papel de objeto del conocimiento».<sup>11</sup> Encerrado en un «pensamiento dicotómico», el marxismo tiende a priorizar el primer término sobre la base del paradigma lógico A / no-A, donde

---

<sup>11</sup> Mia Campioni y Elizabeth Gross, «Love's labour's lost: Marxism and feminism», *A Reader in Feminist Knowledge*, ed. Sneja Gunew, Londres y Nueva York, Routledge, 1991, pp. 336-397 (p. 371).

A afirma y no-A niega.<sup>12</sup> En la dicotomía Shen Te / Shui Ta, Brecht únicamente ha invertido la tendencia haciendo que Shen Te represente lo afirmativo —«no puede negarse» (p. 7), o «decir no» (p. 14) (el polo negativo del poder)—, mientras que Shui Ta se especializa en lo negativo (el polo positivo). Esta oposición se repite inmediatamente de forma aumentada en la dicotomía entre el hijo varón, conquistador profesional, y la pasiva y femenina madre proletaria, con la cual se «demuestra» el supuesto de que mientras la división entre clases es un hecho de la historia, la división entre sexos es un hecho de la naturaleza: las mujeres *son* solo madres mientras que los varones son pilotos de (alto) vuelo.

Shen Te ocupa una posición subordinada en varios sistemas diferentes y no en un solo mecanismo —el de una mujer propietaria dentro del capitalismo y su economía de mercado. Su opresión es económica en cuanto prostituta, psíquica en cuanto enamorada romántica, social en cuanto madre embarazada. Hay aquí un ensamblaje de prácticas sociales que se refuerzan mutuamente. Es más, las diversas reacciones con las que se encuentra en cada una

---

<sup>12</sup> *Ibid*, pp. 372-373.



de estas posiciones se alían para hacerle perder todo poder de maneras específicamente concretas. Allí donde en su farsa «masculina» Shen Te es inmediatamente aceptada como propietaria de una tienda o una fábrica, en su farsa «femenina» se le pide cuentas repetidamente. Shui Ta en cuanto varón inspira confianza sin necesidad de más credenciales, por ser «tan afilado como un cuchillo» (p. 16) y por sus «acciones decididas» (p. 29), mientras que Shen Te al ser el «Ángel de las barriadas» es utilizada y explotada tanto por sus conciudadanos como por su amante. Los dioses, el Otro, desean que «siga libremente los impulsos de su dulce corazón» (p. 22) y Shen Te desea en consonancia con esto, y declara que «amar, honrar y respetar a un marido sería agradable» (p. 10). En cuanto amante despreciada, llora; pero en cuanto madre jura que será «un tigre, una bestia salvaje / Para todos los otros si fuera necesario. Y / Es necesario» (p. 77), lo cual sobrepasa la farsa «masculina». Y no es que Brecht no advierta el comportamiento sexista del amante de Shen Te («YANG SUN: ¡Pretendes apelar a su razón! ¡Ella carece de razón!», p. 53), sino que considera este comportamiento sexista como si estuviera determinado económicamente en lugar de estar construido discursivamente, como efecto del

capitalismo y no como opresión de género.

Al desarrollar el concepto de hegemonía más allá de la norma y del principio de mando, Antonio Gramsci lo definió como una compleja interrelación contingente de varios grupos e instituciones dentro de la sociedad civil, un ensamblaje de prácticas sociales en confrontación que se refuerzan mutuamente y llegan a alianzas de compromiso con una variedad de fuerzas sociales para formar un bloque. Este bloque, en las instituciones, relaciones culturales e ideas, establece una base de consenso para el orden existente, una fábrica difícil de derribar, dado que sus partes se apoyan unas en otras tanto práctica como ideológicamente. En su forma más simple, es la organización estratégica del consenso, bien a favor del *status quo*, bien a favor de un cambio progresivo.<sup>13</sup> Donde Brecht ve principalmente un único mecanismo oprimiendo al obrero, el modelo social de Gramsci puede dar cuenta de

---

<sup>13</sup> Véase «Hegemonía», *A Dictionary of Marxist Thought*, ed. Tom Bottomore, Oxford, Basil Blackwell, 1985, pp. 201-203. (Hay traducción castellana: *Diccionario del pensamiento marxista*, Madrid, Tecnos, 1984); véase también Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres y Nueva York, Verso, 1985, pp. 93-148 y 134-145. (Hay traducción castellana: *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid, Siglo XXI, 1987.)

la interrelación entre varios sistemas, tales como los de género y clase. El post-marxista Ernesto Laclau lee el marxismo de Gramsci como una ruptura con el pensamiento dicotómico del racionalismo del siglo XVIII: «la hegemonía existe cuando aquello que habría sido una sucesión racional de fases es interrumpido por una contingencia que no puede ser subsumida bajo las categorías lógicas de la teoría marxista».<sup>14</sup> Esta *contingencia* se muestra a sí misma tanto en el antagonismo ineludible que no puede ser previsto como en la resistencia de lo social a un análisis transparente,<sup>15</sup> efectos a los que los textos de Brecht no son inmunes. En el caso que estamos tratando encontramos el ejemplo del asalto infundado del rico barbero Shu Fu al pobre vendedor de agua Wang al que lesiona la mano con unas pinzas curvadas (p. 41) —un momento de puro antagonismo, un exceso que Brecht convierte en un crudo dilema económico (cuanto más grave sea el daño, mayor será la

---

<sup>14</sup> Laclau, «Psychoanalysis and Marxism», *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres y Nueva York, Verso, 1990, pp. 93-96 y p. 95. (Hay traducción castellana: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.)

<sup>15</sup> Véase Slavoj Žižek, «Beyond discourse-analysis», Apéndice en Laclau, *New Reflections*.



compensación para el vendedor de agua —así, intentando enfrentarse al sistema, Wang se transforma en un miembro con carnet del *Lumpenproletariat*).

Según Laclau, la verdadera naturaleza de la relación hegemónica no puede ser concebida conscientemente: la tarea y el agente se mueven juntos pero sin una comprensión completamente racional que presida sobre ellos. La Negatividad y la opacidad son partes de lo social que no pueden ser superadas por una *Aufhebung* final, una resolución dialéctica, que las transforme en una supuesta positividad y transparencia; y esto, considera Laclau, es comparable con la noción lacaniana de *una falta* constitutiva.<sup>16</sup> No nos es posible acceder a una identidad sin que nos sea impuesta una división, sin una escisión en dos: para Lacan, la falta Real (material), los restos no simbolizables del cuerpo viviente y sus experiencias, es la consecuencia inevitable de la pérdida del objeto primario —la madre— y una parte ineludible de la constitución del sujeto. Tanto lo Imaginario (desde la perspectiva del sujeto) como lo Simbólico (desde la perspectiva de la sociedad) actúan como si no hubiera falta: lo Imaginario a través de

---

<sup>16</sup> Laclau, *New Reflections*, p. 5.

una fantasía de plenitud (por ejemplo, la alegría maternal y el amor romántico de Shen Te), lo Simbólico, apareciendo para prometer la perfección (los dioses tal y como son percibidos por Wang y Shen Te). Pero, al menos dos canciones en la obra admiten el fracaso en lo Simbólico: en «La canción del humo», la falta (*Mangel*, traducido como «hambre») actúa como falta de esperanza (pp. 19-20), mientras que «La canción del queso verde» («Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag» —«El día de san Jamás») declara a través de cinco estrofas que solo «cuando la luna sea un queso verde» será la Tierra un paraíso (pp. 68-69). En estas canciones la falta en el Otro está, por supuesto, presentada como un anti-mito, como un reto a la complacencia y a la inercia burguesas. El mensaje se transmite alto y claro en el caso de Wang, el vendedor de agua, cuando intenta vender su mercancía en plena lluvia:

Vendo agua. ¿Quién la probará?

¿Quién querría agua con este tiempo?

Todo mi trabajo se ha echado a perder. (p. 90)

Wang se encuentra a merced de la naturaleza porque la división del trabajo dentro del sistema capitalista tiene especificado un rol que puede transformarse en algo inútil

de un momento a otro, un tipo de redundancia construida. Las contradicciones específicamente económicas dejan sin explicar los elementos más radicales del antagonismo social, pero el ataque no provocado del barbero puede ser concebido como un reconocimiento inconsciente de que lo Simbólico en sí mismo está estructurado alrededor de una falta, donde el vendedor de agua es el síntoma de la falta tanto en el sujeto (su propia pobreza) como en el Otro (el espacio vacío (seco) de lo Simbólico). De cualquier manera, Brecht prefiere percibir la falta principalmente en el sistema capitalista, antes que en lo Real del sujeto, esa porción de ser que cae fuera de lo Imaginario y lo Simbólico, «el nudo traumático cuya significación siempre falla».<sup>17</sup> Shen Te no puede encontrar un significante que sea el suyo, no puede decirlo «todo» (p. 108), no puede representarse a sí misma en lo Simbólico ni como «buena» ni como «mala», sus sollozos son el testimonio del fracaso de Shen Te y de Shui Ta en su intento de llenar la falta con palabras (p. 92).

Pero, el Otro tampoco puede simbolizarse a sí mismo plenamente. Los propios dioses lo «saben»:

---

<sup>17</sup> Véase Slavoj Žižek, *Far They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, Londres y Nueva York, Verso, 1991, pp. 197-209.

No importa: cada cual paga sus deudas. Uno no puede soportar ni siquiera la apariencia de irregularidad. La letra de la ley tiene que cumplirse primero, después su espíritu.

De aquí que busquen un yo-ideal que restaure su deslustrado sueño de plenitud.<sup>18</sup> Ellos deciden «escoger a Shen Te» (p. 98), que «es fuerte, sana, fornida, y puede aguantar mucho» (p. 106) y es quien puede reafirmar su propio status como ideales del yo, pues ellos ocupan el lugar desde donde ella quiere ser observada y, en cuanto dioses, solo pueden funcionar en virtud de aquellos que les ofrecen adoración.

Pero, Shen Te se quiebra al intentar llevar a cabo el mandato de los dioses: ni puede ser la «buena persona» que produzca plenitud Imaginaria ni puede dejar de intentar

---

<sup>18</sup> Hay que hacer una distinción entre el «yo ideal», la formación narcisista (inconsciente) que se origina en la fase del espejo, ligado a lo Imaginario, y el «ideal del yo», la fusión entre el narcisismo y los ideales colectivos. Es la diferencia entre como se ve uno a sí mismo y como uno quiere ser visto. Los dioses quieren a Shen Te como «yo ideal» (buena persona), para restablecerse como «ideales del yo» (dignos de respeto). Para una más detallada elucidación de estos conceptos, véase J. Laplanche y J-B Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Londres, The Hogarth Press, 1973, pp. 14-15 y 201-202.

llenar el vacío en lo Simbólico, la falta en el Otro. Cuando su segunda farsa falla, su posición histórica salta a primer plano, ya que entonces se resiste a la identificación Simbólica específica de «buena persona»: «¿Pero no entiendes que yo soy esa persona malvada cuyos numerosos crímenes acabas de oír descritos?» (p. 106). Ella percibe que para sobrevivir debe sostener una doble farsa, nombrada por lo Simbólico cuando alguien le pide ayuda, hablando desde lo Imaginario en su enamoramiento: «bondad para los otros / Y para mí misma es algo que no puede ser alcanzado. / Es demasiado duro servirme a mí misma y a los otros» (p. 105). Al final de la obra, Shen Te es un sujeto histórico que se pregunta ¿por qué yo? ¿Por qué tengo este mandato? ¿Qué quiere el Otro de mí?

¿Qué ocurre entonces con el experimento de Brecht? Brecht expone aquellos elementos que, según él, son el soporte de un sistema y muestra su función ideológica en un momento determinado de la historia. Por ejemplo, aquellos con menos poder, Wang y Shen Te, son los que creen en la existencia de los dioses, mientras que el barbero Shu Fu y el aviador Yang Sun intentan vencer al



sistema con sus mismas armas. El proyecto de Brecht al «historizar» los acontecimientos es mostrar cómo las acciones de los individuos reciben su sentido de las relaciones sociales y políticas de un momento específico de la historia. El contexto aparentemente exótico agudiza la incoherencia de la persistencia de estas formas anticuadas: el efecto de extrañamiento de las máscaras, lejos de remarcar los elementos universales de la naturaleza humana, pone de relieve la artificialidad de las actitudes adoptadas. En una de las puestas en escena de esta obra, en lugar de usar máscaras, los actores se sujetaban ligeramente las esquinas de los ojos y decían: «Mirad, somos chinos». Los personajes están contruidos para representar sus papeles de modo que se desbarate su identificación con el Otro capitalista y así muestran en su discurso y en sus movimientos corporales (Wang se postra ante los dioses, el policía acepta con petulancia los cigarrillos) el automatismo de sus actuaciones. A través de estos medios gestuales, Brecht cree haber conseguido historificar el discurso del cuerpo.

Hablando, como lo hace, desde una posición Imaginaria en lo Simbólico y creyéndose, al mismo tiempo, un sujeto

estable, Brecht no consigue reconocer la naturaleza constitutiva de la falta. De esta manera, el discurso historificado se convierte en un discurso histerificado en el cual los antagonismos se muestran tanto dentro de los personajes como entre ellos: el corto romance entre Shen Te y Yang Sun (que tanto depende de la idealización de Shen Te del héroe fálico burgués y de la respuesta de Yang Sun a la farsa «femenina» de Shen Te) testifica la imposibilidad de la relación sexual (Lacan).<sup>19</sup> El discurso histerificado muestra que Brecht no es inmune a ser nombrado por lo Simbólico, y esto a un nivel de ambigüedad que sobrepasa el de la duplicidad del capitalismo.

---

<sup>19</sup> Véase Lacan, *Encore*, Le Seminaire XX, 1972-1973, París, Seuil, 1975; para una traducción al inglés de los dos capítulos centrales, «God and the jouissance of The woman» y «A love letter», véase *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the «école freudienne»*, ed. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, trad. Jacqueline Rose, Londres, Macmillan, 1982, pp. 137-161.