

Homenaje a Bertolt Brecht



BERTOLT BRECHT (1898 - 1956)

Yo no necesito ninguna lápida, pero
si a vosotros os hace falta una para mí
desearía que sobre ella estuviera escrito:
él hizo propuestas. Nosotros
las aceptamos.
Tal inscripción
nos honraría a todos.

NOTAS PRELIMINARES

Con los textos aquí reunidos, queremos rendir homenaje a la memoria de Bertolt Brecht, quien murió hace 20 años.

El artículo inicial de Max Frisch, rico por su contenido vivencial, nos presenta ciertos aspectos directos de la vida cotidiana de Brecht durante su estadía provisional en Suiza en los años 1947-49, antes de su regreso definitivo a Berlín, RDA. Su interés consiste también en hacernos ver cómo en él su visión del mundo se entrelaza y compenetra hasta en sus más mínimos detalles, con su ser personal. El artículo es tomado del tomo conjunto, *Erinnerungen an Brecht*, Reclam, Leipzig, 1966.

El segundo artículo, de Elviera Bobach, *Brecht y la actualidad del realismo*, es un esbozo del núcleo central de las tesis del *Stückscheiber* acerca del realismo en el arte, que intenta al mismo tiempo, una interpretación de la función y la importancia de esa concepción, dentro del pensamiento brechtiano y de su compleja actualidad para la producción artística y más allá de ella.

En cuanto a los textos (inéditos en español), hemos tratado de reunir una corta selección de temas diversos, alusivos unos a la problemática tratada por los artículos precedentes, los otros, relativos a su teoría teatral y a sus reflexiones de tipo filosófico. La *Pequeña contribución al problema del realismo* es tomada de: *Kuhle Wampe, Protokoll des Films und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt, 1969. Los textos *Sobre la verdad* forman parte de sus artículos sobre el fascismo (1933 - 1956), editados en *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, II, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1968. Los *Anexos a la teoría de "La compra del latón"* son tomados de *Schriften zum Theater*, t. 5, Suhrkamp, 1963.

El texto de Frisch y "La pequeña contribución" fueron traducidos por Elviera Bobach. Los *Anexos a la Compra del latón* y las reflexiones *Sobre la verdad*, fueron traducidos por Freddy Téllez.

MAX FRISCH

DIARIO 1948

Brecht.

Mis relaciones con Brecht, complejas como toda relación con una persona superior, comenzaron hace ya medio año; tiempo suficiente para que a veces se trate de esquivarlas. Es Brecht entonces el que vuelve a llamar o al encontrarlo en la calle pregunta, siempre cordial a pesar de ser algo seco y retraído, si uno tiene una noche libre. Brecht busca la conversación en el sentido más amplio de la palabra. Yo por mi parte no me puedo beneficiar en nada de nuestras charlas cuando me pone en jaque mate con su dialéctica; entonces me siento abatido pero no convencido. De regreso a la casa reflexiono sobre sus glosas y no rara vez me pierdo en un monólogo indignado, exclamando: ¡todo eso es totalmente falso! Sólo cuando después escucho frases parecidas e igualmente superficiales, a veces incluso odiosas, de boca de terceros, siento la necesidad de tomar mi bicicleta e ir otra vez a Herrliberg¹. La simple curiosidad que se pueda experimentar frente a un hombre famoso como él no sería suficiente, a la larga, para asumir lo penoso de esas charlas nocturnas que inevitablemente conducen a una confrontación con los propios límites. La fascinación que emana de su personalidad la adjudico ante todo al hecho que en él la vida es realmente vivida a partir del raciocinio (mientras que nuestro razonar por lo general, es una justificación a posteriori); no nos guía sino más bien nos arrastra.

Frente a un talento sobresaliente —Brecht lo es sin duda alguna, y el más grande en lengua alemana actualmente—, uno puede defenderse recurriendo a la admiración. Uno cae de rodillas como hacen los monaguillos ante el altar y asunto concluido. Sin embargo, frente a un hombre como Brecht —absolutamente nada vanidoso, como pocos— existen otras exigencias que no son satisfechas mediante la adulación. Incluso habría que decir que Brecht, como quizás todo hombre que vive de una actitud independiente, no espera en absoluto la conformidad de su interlocutor, por el contrario, espera una contraposición, y si ésta resulta ser

¹ El 22 de noviembre de 1947, poco tiempo después de su regreso del exilio californiano, Brecht y su familia se mudan a Feldmeilen, pueblo cerca de Zurich. La referencia de Frisch remite posiblemente al nombre de la localidad. (N. d. T.).

barata, lo toma a mal, o si no la encuentra en absoluto, la conversación le resulta bastante aburridora. Entonces se puede ver en su cara —severa y tranquila como la de un campesino, cubierta a ratos de expresiones vivaces, pero siempre muy despierta—, que presta atención aunque le parece pura habladuría, que se esfuerza por escuchar, pero que sin embargo, detrás de sus pequeños ojos relampaguea la contrariedad. Su mirada se desvía, la impaciencia lo confunde por momentos; después se vuelve agresivo, tormentoso. Sus rayos, sus glosas —lanzados para desafiar, para desenca-



denar el auténtico intercambio, a la descarga y al debate—, a veces matan ya a medio camino debido a la agudeza de la exposición. Y el interlocutor, sobre todo el nuevo y por lo tanto no acostumbrado, permanece callado con una sonrisa medio asombrada, medio embarazosa. Entonces no le queda a Brecht otra salida que ponerse a dar lecciones de catecismo, mientras que trata de controlarse. Expone seriamente, un poco mecánico, y en el fondo molesto puesto que ese no es en absoluto el tipo de charla que hubiera deseado; y molesto también porque se da cuenta cuán pocos han

pasado realmente por la escuela del marxismo, de la dialéctica hegeliana y del materialismo histórico. A Brecht no le gusta el papel del profesor, pero se ve en la situación de un hombre al que le gusta hablar sobre poesía y que termina dando una clase de gramática elemental, lo cual considera verdaderamente un derroche de su precioso tiempo. Lo hace sin embargo, pensando que el bla-bla-bla sería todavía más fastidioso, mientras que una clase por lo menos es una clase, y a lo mejor útil para el otro, posiblemente útil. No obstante, en el fondo creo que Brecht se siente feliz cuando no tiene que dar lecciones de catecismo. Nuestras charlas resultan ser fructíferas siempre y cuando yo le deje llevar la reflexión, suministrando por mi parte solamente el material crudo que se caracteriza por su constante contraposición. La actitud de Brecht —y en él realmente es una actitud que abarca toda manifestación de vida—, es la aplicación cotidiana de los resultados de un pensamiento que muestra nuestro medio social como anticuado y atroz en su forzosa perpetuidad; de tal modo que esta sociedad puede ser tomada tan sólo como obstáculo, no como medida de las cosas. Brecht se ubica a sí mismo siempre en relación al futuro, actitud esa que encierra el peligro de congelaciones momentáneas, una especie de almacén que ya no deja lugar para nada más. En ese sentido no es del todo casual el que Brecht en su trabajo con los actores intervenga siempre en favor de actitudes relajadas, no-convulsivas. Su propia obra poética tiene ese rasgo en máximo grado. Actitudes como esas son exigencias inauditas en el marco de una vida como la que lleva Brecht, una vida configurada con miras a un mundo hasta ahora solamente bosquejado, todavía inexistente; visible por ahora sólo en su comportamiento, que es en su esencia una contradicción vivida y mantenida inflexiblemente a través de decenios de calamidades sufridas en una existencia marginada. Los cristianos buscan ubicarse con miras al más allá, Brecht con miras al hoy y aquí. Esa es una de las diferencias entre él y los curas, con los cuales se asemeja en más de un sentido, por más que se burle de ellos a partir de una finalidad distinta. Hay que ver que la doctrina según la cual el fin justifica los medios, mantiene rasgos similares si bien con objetivos opuestos. Existen también los jesuitas del hoy aquí, y a veces no es su deseo ni su obligación el ser comprendidos; en todo caso no bajo cualquier circunstancia. En las **Cinco dificultades al escribir la verdad**, un pequeño escrito de 1934 redactado para su distribución

clandestina en el Tercer Reich, Brecht pone el siguiente título al cuarto párrafo: "Los criterios para seleccionar a aquellos en cuyas manos la verdad se hace efectiva". Y el título del quinto párrafo reza: "La astucia para difundir la verdad entre muchos". Hay que tener eso presente, sobre todo cuando se trata de un conglomerado más casual, de mayores proporciones. Pues el dibujar un mundo más pacífico y justo, para colocarse ante los cañones y devenir su víctima, es una actitud del más allá, si bien heroica; en todo caso, no es una actitud para el más acá, práctica y necesaria.

* * *

Ayer nos bañamos juntos en el río, y fue la primera vez que vi a un Brecht rodeado por la naturaleza, quiero decir, en un medio inmutable y por lo tanto carente de interés para él. ("Y la naturaleza la observé sin paciencia; así iba pasando el tiempo que me fue dado sobre la tierra"). Todo lo que hay por transformar es tan grande que no queda tiempo para alabar lo natural. Como tantas otras cosas en Brecht, es ese también un gesto ya vivido, una segunda naturaleza, que hace pues comprensible el que no diga nada sobre la naturaleza. Lo único que le preocupa en estos instantes es si podremos escapar todavía de la tormenta que se está aproximando. Las aguas verdes del lago, revueltas por el viento, contrastan con el purpúreo y amarillo fosforescente del cielo. Brecht, con su cachucha gris como de costumbre, se apoya sobre el pretil podrido fumando un puro; y es precisamente el estado del pretil el que le llama la atención: enseguida hace un chiste sobre el capitalismo. Mientras que yo estoy en el agua desde hace rato ya, Brecht todavía se encuentra afuera. Sobre la ciudad relampaguea, pesadas mantas de lluvia cuelgan de las colinas más alejadas, el aire lleno de pájaros, las hojas muertas de las enormes hayas susurran alrededor; sobre la carretera se levanta el polvo en grandes nubes. Más tarde veo que Brecht también entra al agua para hacer algunos movimientos y salirse pronto otra vez. Su esposa y yo seguimos nadando durante un rato en las ondas agitadas y salpicantes. Cuando regreso a la orilla Brecht ya está listo, con su chaqueta y cachucha de color gris, expresando su satisfacción sobre el baño refrescante mientras enciende otro puro. "Sabe usted", me dice en un tono como si la conversación nunca se hubiera interrumpido, "eso me parece correcto; el actor que representa al Puntilla no debe de ningún modo causar la impresión . . .".

La vivienda que Brecht consiguió en Herrliberg se encuentra en una vieja casa de jardinero, bajo el techo. Comemos en la cocina donde su esposa revela cualidades menos conocidas que las de actriz, o también en el vestíbulo que tiene un aspecto animado y provisional a la vez, como toda la casa. Más tarde nos paseamos sobre la almena cubierta de arena gruesa, donde uno tiene que agacharse para no tropezar contra los palos que sostienen el cordón para la ropa. Para tomar el café nos sentamos finalmente en su estudio. La ventana ofrece una hermosa vista al lago y a los Alpes, que sin embargo le dejan indiferente. La ventana le gusta por otro motivo: le da claridad. El estudio guarda cierto parecido con un taller: veo una máquina de escribir, hojas, unas tijeras, un cajón con libros; sobre un sillón se amontonan periódicos, algunos de aquí, también ingleses, alemanes, americanos; una que otra vez recorta algo para guardarlo en una carpeta. Sobre la extensa mesa veo engrudo con una brocha, fotos, tomas de decorados de una representación neoyorquina; Brecht me habla de Laughton; más libros pertenecientes a sus trabajos actuales, la correspondencia entre Goethe y Schiller de la cual me lee algo concerniente a lo dramático y lo épico. Además hay allí una radio y una caja con puros. Los sillones permiten sólo una posición erguida; el cenicero lo pongo en el piso de madera de pinos. En la pared de enfrente cuelga una pintura china, enrollable, pero ahora extendida. Todo está hecho como para poder marcharse en 48 horas. Pienso que algo así debe haber sido en Finlandia, en 1941:

Por la radio escucho las noticias de victoria de la escoria.

Curioso contemplo el mapa del continente.

Allá arriba en Laponia

hacia el mar del Polo norte

veo todavía una pequeña puerta ².

² El texto completo de la poesía es el siguiente:

Huyendo de mis compatriotas/ he llegado hasta Finlandia. Amigos/
desconocidos para mí hasta ayer, pusieron camas/ en cuartos limpios. Por
la radio/ escucho las noticias de victoria de la escoria. Curioso/ contemplo
el mapa del continente. Allá arriba en/ Laponia/ hacia el mar del Polo
norte/ veo todavía una pequeña puerta. (N. d. T.).

En este contexto se me ocurre que Brecht nunca me ha hablado de sus vivencias, como en general, nunca habla de sí mismo o sólo indirectamente. Hablamos de arquitectura y de vivienda en general. Brecht camina de un lado a otro; de vez en cuando nos paramos los dos para poder hablar mejor, algo así como si nos encontráramos sobre el escenario; y en esos momentos me doy cuenta de que por más retraído que sea, tiene una fuerte expresión gestual: un diminuto movimiento desdenoso con la mano indica desprecio; el quedarse quieto en el punto decisivo de una frase por desarrollar sintetiza un interrogante expresado a través de un brusco alzamiento del hombro izquierdo; la ironía se refleja cuando imita con el labio inferior la seriedad de los pensadores. Recuerdo también su risa abrupta, un poco graznante y seca, pero en absoluto fría, cuando un contrasentido es llevado hasta sus últimos límites, como también su rostro indefenso cuando se le dice algo que le toca realmente, lo aflige o lo entusiasma. Brecht es un hombre cordial y bondadoso; pero la situación no es como para que eso sea suficiente.

En mi pared cuelga una obra de madera japonesa;
la máscara de un demonio maligno, pintado de barniz de oro.
Compasivamente contemplo
las venas salientes en su sien, indicando
lo difícil que es ser maligno.

Mis charlas con Brecht resultan siempre más positivas cuando el rumbo de la conversación, que él deja a las ideas y necesidades de su interlocutor, gira alrededor de cuestiones de teatro, la dirección, los actores, cuestiones del quehacer del escritor, y que tratadas sobriamente, llevan necesariamente a la esencia de las cosas. Brecht es un hombre de un arsenal polémico inagotable. Además de un conocimiento del arte y armado con una metodología científica, posee un don infantil para hacer preguntas: un actor ¿qué es eso? ¿Qué es lo que hace? ¿Qué particularidades debe tener? Posee una paciencia creadora para volver a empezar desde cero, olvidando opiniones anteriores, coleccionando nuevas experiencias, haciendo averiguaciones para finalmente dar él mismo una respuesta tentativa; respuestas que a veces sorprenden por su carácter escueto: "un actor", dice vacilando, "es posiblemente un

hombre que hace las cosas con particular énfasis, por ejemplo beber, etc". Su paciencia cuasi campesina, su valentía para quedarse desamparado en un campo solitario, sin recurrir a artificios, su valor para ser absolutamente modesto y posiblemente no obtener resultado alguno; pero también la inteligencia para retener los inicios de un conocimiento útil y dejarlo desarrollarse por sus contradicciones inmanentes, y finalmente su hombría de tomar en serio los resultados y seguirlos, despreocupado por las demás opiniones, esas son hermosas lecciones; ejercicios donde una hora equivale a un semestre. Los resultados sin embargo, le pertenecen a él. El observar cómo los va ganando, es nuestro beneficio. Así llega la hora de emprender el viaje de regreso. Brecht toma su gorra y la olla para la leche que hay que dejar a la puerta de la casa. A Brecht le es propia una cortesía poco usual y nada caprichosa, que se ha convertido en un gesto y sin embargo es cordial. Las veces que no tengo la bicicleta conmigo me acompaña hasta la estación esperando hasta que suba al tren, haciendo la señal de despedida con un movimiento corto y algo escondido de la mano, sin quitarse la cachucha gris —lo cual sería falta de estilo. Esquivando a la gente abandona el andén con pasos no muy grandes, yo diría incluso ligeros; los brazos poco movidos, la cabeza siempre un poco inclinada, la gorra cubriendo la mayor parte de la frente, como si quisiera ocultar su cara, medio conspirativo, medio avergonzado. Viéndolo caminar así, en su apariencia poco llamativa, pasa por obrero, un obrero metalúrgico; sin embargo para ser obrero es demasiado frágil y ameno; para pasar por campesino es demasiado despierto; en todo caso demasiado ágil como para ser de aquí; escondido y atento, un fugitivo que ya ha salido de innumerables estaciones de tren. Es demasiado tímido para ser hombre de mundo, demasiado experimentado para ser sabio, demasiado conocedor para no experimentar miedo, un hombre sin ciudadanía, un hombre con permisos de estadía limitados, un pasajero de nuestra época, un hombre llamado Brecht, un físico, un poeta sin incienso . . .

ELVIERA BOBACH

BRECHT Y LA ACTUALIDAD DEL REALISMO

Nuestro concepto de pueblo no es siempre lo suficientemente realista. Todavía algunos de nosotros no ven claramente lo que es el pueblo y cada uno de nosotros es capaz de equivocarse y de producir equivocaciones al respecto. Según algunos se trata de hablar sencillamente, con lo cual no hacen sino esquivar una problemática compleja. Otros, a su vez, hablan de manera complicada esquivando así las grandes y sencillas verdades básicas. "El pueblo no entiende el modo de expresión complicado" —¿y los obreros que han entendido a Marx? "Rilke es demasiado complicado para las masas" —¿y los obreros que me decían que era demasiado primitivo?

Brecht, *Glosas sobre una teoría formalista del realismo* (1938).

I

Para decirlo de entrada: la polémica (ya vieja pero siempre renovada), acerca del realismo, ha sido y es una polémica de corrientes literarias que de una forma u otra se sitúan al interior de posiciones marxistas. La polémica se inicia a principios de los años 30, principalmente a través de las páginas de dos revistas literarias publicadas por aquel entonces en Moscú, por escritores alemanes exiliados forzosamente en diversos países europeos: *Das Wort* (alrededor de Brecht, Eisler, Benjamin y Bloch) e *Internationale Literatur* (con Lukács, Becher, Gábor, Kurella como cabezas visibles). Las posiciones divergentes allí plasmadas, pueden resumirse un tanto esquemáticamente de la siguiente forma: los editores de la *International Literatur*, defendían los moldes artísticos creados por escritores como Balzac, Tolstoi o Mann, cuyos grandes retratos de la sociedad francesa, rusa o alemana, eran considerados por ellos, como el método, el estilo válidos, y por lo tanto aplicables a todos los tiempos. Ellos pretendían particularmente, aplicarlo a los representantes de la joven literatura proletaria, surgida inicialmente en la URSS, como resultado del impacto

de la revolución rusa de 1917, y más tarde, en las filas de los jóvenes escritores alemanes, cercanos ideológicamente al entonces influente PC alemán.

Los voceros de **Das Wort** rechazaban enfáticamente las posiciones de los primeros, caracterizándolas de obsoletas al no encontrarse a la altura del desarrollo histórico. Sería éste el que, tanto en la literatura como en las demás expresiones artísticas, habría de acarrear nuevas formas de expresión, resultado de los nuevos niveles alcanzados por el desarrollo de las fuerzas productivas y en los diversos campos de la actividad social. De modo que esas nuevas formas de expresión (el montaje, el monólogo interior, el flujo de conciencia, la dramática no aristotélica), censuradas por Lukács (el juez del arte, según Brecht), por ser elementos de **descomposición** del mundo burgués, para Brecht eran fenómenos literarios indicadores precisamente de que la gran forma narrativa armónica del mundo burgués en su etapa ascendente, plasmada por una parte en la gran novela social (**der grosse Gesellschaftsroman**), y por otra, en forma dramática a través de la identificación (**Einfühlung**), se hallaban en un proceso incontenible de **disolución**. Las formas artísticas se mezclaban, el film se entremetía en el teatro (Piscator), el reportaje en la novela (Ottwalt, Tretjakow) etc. Lector y espectador ya no ocupaban ese lugar privilegiado dentro de los acontecimientos, desde el cual podían identificarse emotivamente con un personaje-héroe. Y esa confusión, o mejor, esa compenetración, no podía sorprender desde un ángulo marxista, dado que ello remitía al estado de cosas general del mundo burgués, en su etapa descendente ¹.

Por lo tanto, lo postulado por Brecht y por quienes pensaron como él ² se puede resumir así: los elementos técnicos desarrollados por la novela burguesa tardía (**spätbürgerlicher Roman**), no

¹ Cf. Bertolt Brecht, **Aus: der Geist der Versuche**, en **Über Realismus**, Reclam, Leipzig, 1968, pp. 116-17.

² En su conferencia **El autor como productor**, pronunciada en 1934 en París en el Instituto para el Estudio del Fascismo, Walter Benjamin, al confrontar las posiciones políticas de los escritores alemanes de izquierda con sus posiciones asumidas en el proceso de la producción (artística), llega a la conclusión de que "... en los últimos diez años en Alemania una parte considerable de sus cabezas productivas evidenciaron bajo la presión de la situación económica un desarrollo revolucionario, sin ser capaces, al mismo tiempo, de enjuiciar revolucionariamente su propio trabajo, su relación con los medios de producción, su técnica". W. Benjamin, **Versuche über Brecht**, Suhrkamp, Frankfurt, 1966, p. 102.

deben ser desechados como lo exigen los jueces en materia de literatura. Por el contrario, pueden ser utilizados en el frente literario contra el capitalismo y el fascismo, perfeccionándolos y transformándolos para sus propios fines. Es decir, Brecht no concebía el "escribir en forma realista" como un molde artístico de un grupo de escritores del siglo XIX que había de ser imitado **ad infinitum**, se trataba de buscar incesantemente nuevos moldes expresivos, para representar adecuadamente un mundo sujeto a permanentes cambios en todos los campos.

II

Entonces, ¿cómo concebía Brecht ese "escribir en forma realista"? En un ensayo escrito en 1939, "Carácter popular del arte y arte realista", lo define así:

"(Ser) realista significa: descubrir el complejo de las causalidades sociales/ desenmascarar los puntos de vista dominantes como los puntos de vista de los que dominan/ escribir desde el punto de vista de la clase que para los más apremiantes problemas de la sociedad ofrece las más amplias soluciones/ subrayar el momento de desarrollo/ ser concreto y posibilitar la abstracción".

De tal modo que para Brecht, realismo no es descubrir las cosas tal como son, como son vistas (en la superficie), sino desenterrar su sentido recóndito: no mostrarle al obrero o al campesino simplemente que es objeto de una feroz explotación (cosa que por lo demás éste puede saber mejor que cualquier literato), sino de hacerle **comprender** el funcionamiento oculto de los mecanismos sociales, políticos, etc., que originan y regulan la explotación y sus formas de alienación. Es decir, la primera "arma" que se debe entregar al lector o espectador, es la de un descubrimiento, la de un conocimiento del funcionamiento interno de la sociedad capitalista. Y esto, no a través de la **identificación**, por lo demás **emocional**, con un personaje novelesco o escénico, sujeto a la explotación y a la alienación, sino a través del desencadenamiento de un proceso de **conocimiento racional**. Entonces, lo que diferencia a un Brecht de lo que podríamos denominar un realismo vulgar (el mostrar las cosas como son), es precisamente el haber entendido, debido a un enfoque materialista, que "las cosas no son como son" (i. e. como aparentan ser): las leyes de la sociedad capita-

lista no son visibles a primera vista (si no ¿para qué un tal Marx?), sino que están encubiertas, codificadas y enmascaradas en un refinado sistema velatorio.

En otras palabras, de un enfoque marxista del concepto de realismo, se debe exigir precisamente esto: proporcionarnos un arma teórica para develar en la práctica los procesos sociales por los cuales se rige la sociedad de clases y las diferentes formas de encubrimiento de esos procesos. Al proponerse una desmistificación de lo real (y no una copia de ella), Brecht logra la justa valoración del núcleo central de la dialéctica revolucionaria planteada por Marx. Esto es, que todo conocimiento revolucionario de la sociedad capitalista (incluidas sus prácticas artísticas), pasa obligatoriamente por el desentrañamiento de las relaciones y procesos ocultatorios de la misma, lo que trae consigo varias consecuencias.

En primer lugar, que la exigencia, o mejor la transplantación de un tipo de realismo (crítico, en la terminología lukácsiana), que expresaba las aspiraciones de la clase burguesa en su período histórico de ascenso, ya no puede ser utilizado como instrumento eficaz por la nueva clase en ascenso, el proletariado. De allí que Brecht haya comprendido la falsedad del planteamiento de Lukács: "Escribid como un Balzac pero de hoy!"³. El realismo como la dialéctica, debe ser construida sobre la base de las contradicciones sociales concretas, históricas y cambiantes, que impiden así su codificación en métodos eternos y dogmáticos.

En segundo lugar, que si no todo realismo es revolucionario (desmistificador), entonces no todo arte (de "ruptura" o "vanguardia") es realista (revolucionario). Es decir, que el realismo se deriva no de una simple pretensión moralista de compromiso, sino de un complejo desentrañamiento teórico y artístico de la misma realidad: "Los errores y equivocaciones de algunos Futuristas, son evidentes. Encima de un cubo gigante colocaron un pepino igualmente gigante, lo pintaron todo de rojo y lo llamaron: Retrato de Lenin. Lo que quería era: Lenin no debería parecerse a nada jamás antes visto. Lo que conseguían era: su retrato no se parecía a ningún cuadro de él, antes visto. El cuadro no debía recordar nada conocido de los viejos y malditos tiempos. Desafortunadamente tampoco recordaba a Lenin". (Brecht, El debate sobre el

³ Bertolt Brecht, *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*, op. cit., p. 105.

expresionismo, 1938). De tal modo Brecht demuestra la complejidad intrínseca del realismo en el arte, denunciando al mismo tiempo los apresuramientos panfletarios del realismo vulgar (ingenuo), o las lucubraciones intelectualistas de quienes niegan su necesidad. Quiere decir que si el arte revolucionario debe ser realista, es porque el problema del realismo, o mejor, del **desentrañamiento de la realidad**, es un problema exigido por la estructura misma de la sociedad de clases: "Para que sea posible un verdadero realismo, debe existir una posibilidad de solucionar todos los problemas sociales (una dominación de la realidad). Debe existir una nueva clase que pueda encargarse del desarrollo ulterior de las fuerzas productivas". (**Sobre las diversas funciones sociales del realismo y sus derivados**, 1940). Lo que implica que para Brecht el problema del realismo se traduce en una dialéctica de la **actualidad del realismo**, que encuentra su fundamento en la existencia objetiva de una clase social e históricamente en ascenso: "El gran realismo, múltiple y creador a todos los niveles de la sociedad, puede ser desarrollado en el arte, solamente en relación con clases ascendentes, que en el conjunto de las instituciones sociales, deben aprehender el conjunto de la realidad social, para poder desarrollarse". (Ibid.). Así, el problema del realismo deja de ser exclusivamente una cuestión del arte y para el arte, para convertirse en la expresión fundamental de toda dialéctica revolucionaria dentro de la sociedad capitalista: "Realismo no es solamente un problema de la literatura, sino un gran problema político, filosófico y práctico, que debe ser tratado como tal. Un realista en el arte es igualmente un realista fuera de él". (**El realista en el arte**, 1940).

III

El método de trabajo que propone Brecht para hacer visibles los mecanismos recónditos de la sociedad es el concepto del muy citado y no siempre correctamente interpretado *Verfremdung*, o sea, distanciamiento. Se trata de alejar, "distanciar" al lector, al espectador (del teatro épico), de lo natural ("las cosas como son"), para que lo conozca (y no simplemente reconozca), mediante su cuestionamiento. Se trata de demostrar que bajo la "familiaridad" de lo real, se esconde esa "otra" realidad de lo transformable, no conocida en la medida en que es planteada como "natural".

Es interesante anotar en este sentido que Brecht, lejos de ser

el "inventor" de la *Verfremdung*, lo que ha hecho es someter a una crítica, los distanciamientos anteriores a él y visibles en otras formas artísticas, como el teatro chino, el arte medieval o el surrealismo. En la *Compra del latón*, escritos de Brecht que van de 1937 a 1953, podemos leer (entre otros ejemplos):

Dramaturgo: ¿El surrealismo no utiliza también en la pintura una técnica del distanciamiento?

Filósofo: Ciertamente. Esos complicados y refinados pintores son, por decirlo así, los primitivos de una nueva forma de arte. Ellos intentan chocar al observador, deteniendo, confundiendo sus asociaciones, produciendo un desorden en ellas, a través por ejemplo de que una mujer tenga en su manos, en vez de dedos, ojos. (. . .).

Dramaturgo: ¿Por qué es esa una forma primitiva del efecto de distanciamiento?

Filósofo: Porque la función de ese arte se encuentra frenada desde un punto de vista social; de tal modo que el arte aquí, deja simplemente de funcionar. El arte concluye, respecto de sus efectos, en una simple diversión a través del mencionado choque".

(*Schriften zum Theater*, T. 5, Suhrkamp, pp. 157-158).

O sea que no todo efecto de distanciamiento trae consigo el desentrañamiento de los mecanismos sociales reales por los cuales se define el arte revolucionario propuesto por Brecht. La importancia dada en esa cita, a la funcionabilidad del arte, "desde el punto de vista social", no deja dudas de que el arte realista (revolucionario) se define por su relación de develamiento de los procesos internos de la sociedad.

IV

A quienes creen que la exigencia brechtiana-dialéctica, de desentrañar los procesos sociales y de incitar al espectador a una activa participación en su transformación, deja de lado una de las funciones básicas del arte, la de divertir y de gozar, sobrevalorizando su aspecto racional, Brecht les señala que es precisamente el participar en esa transformación de los procesos, lo que proporciona al espectador, interesado en ella, el goce y la emoción.

Lo que Brecht demuestra es que en la sociedad capitalista el sentimiento (goce) y la razón (enseñanza), se encuentran divorciados y contrapuestos a causa de la división social del trabajo.

En una sociedad de clases, la dualidad placer-trabajo ha perdido su unidad dialéctica en perjuicio de su oposición irreductible. El trabajo pesado, alienante, desplaza de su propio terreno la posibilidad del goce, y éste se aísla así de su capacidad social intrínseca, convirtiéndose en un goce exclusivista sin finalidad específica (valorizada socialmente).

Con la inclusión de la dialéctica revolucionaria en el arte, Brecht sienta las bases para una transformación del goce en un goce de la transformación (social), lo que lleva necesariamente a la inclusión del goce dentro del trabajo artístico por transformar la sociedad, y a suprimir así su oposición tradicional (clasista) irreductible.

Por otro lado, al inducir a la ruptura de la pasividad del espectador-lector, dentro de los marcos del arte burgués tradicional, Brecht formaliza la ruptura con la dialéctica de la explotación en la sociedad capitalista, que somete a los explotados al papel de objetos (mercancías). Pero lejos de plantear para esa ruptura los términos de la identificación moral, hace recurso, en buen marxismo, a la necesidad de la praxis, elemento racional y emocional conjuntamente. Su dialéctica asume entonces lo mejor del método monista de Marx.

V

Si la polémica acerca del realismo, en los años 30, puede servir aún de guía teórica en su permanente renovación, a ello contribuye el hecho de que ella se sitúa en lo que podríamos llamar la última ola revolucionaria desencadenada por esos grandes acontecimientos del primer cuarto de siglo con la revolución rusa del 17, la húngara y la alemana del 19, así como con las exigencias planteadas particularmente a los intelectuales marxistas alemanes, en su confrontación con el fascismo. Si bien la teoría marxista del proletariado comenzaba a indicar los rasgos de su manipulación burocrática, que representaba la ya avanzada degeneración de la revolución rusa —y las tesis de Lukács, Becher, Gábor y Kurella no eran otra cosa que su repercusión—, las posiciones defendidas por Das Wort (Brecht particularmente), se situaba evidentemente en las posiciones más claras del marxismo revolucionario, ya en

retroceso (Lukács venía de rechazar por presiones de la III Internacional zinovievista su excelente libro *Historia y conciencia de clases*).

Paradójicamente entonces, Brecht venía a situarse en la polémica, en las posiciones del joven Lukács, en su fiel interpretación de la dialéctica revolucionaria marxista, que el mismo Lukács no defendía ya. La influencia en Brecht del Korsch de *Marxismo y filosofía* (el otro libro condenado por el stalinismo al mismo tiempo que el libro de Lukács), puede ser interpretada como un elemento de su formación intelectual (Brecht conoce a Korsch en 1924 y participará en las conferencias que Korsch dicta entre 1926 y 1932-33 en la Escuela Obrera Marxista de Berlín-Neukölln), que contribuyó indirectamente a sus tesis defendidas en la polémica ⁴.

Tal vez la comprobación más contundente de que los bandos de la polémica, representaban cada uno la situación general del marxismo de la época, el uno el stalinismo ascendente, el otro el marxismo revolucionario ya a la defensiva, lo demuestra el hecho de que Lukács, como iba a ser típico a la burocracia soviética, asumía la defensa de un realismo en cuanto expresión de una clase ya en decadencia (¿el stalinismo acaso no representa una desviación del mismo tipo a nivel político particularmente?), mientras que Brecht se situaba claramente en la posición del proletariado históricamente en ascenso.

⁴ Brecht dirá de Korsch: "Su ayuda en mi trabajo es inapreciable. El descubre todas sus debilidades, y plantea al mismo tiempo propuestas. El sabe mucho". (Cf. *Sobre mi maestro*, en *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, I, Aufbau-Verlag, Berlín, 1968, p. 106). Agreguemos sin embargo, que la relación Brecht-Korsch exigiría un estudio serio, para dilucidar las reales influencias de la concepción marxista de Korsch en Brecht, o su reelaboración específica por el mismo. Esto, no sólo porque sería erróneo e incluso ridículo, pretender que la visión dialéctica y revolucionaria propia de Brecht, provendría exclusivamente de sus contactos o influencias de Korsch, sino también porque las posiciones del Korsch de *Marxismo y filosofía* de 1923, difieren de las posiciones posteriores del mismo, a partir tal vez de 1929, con el impacto del surgimiento del nacional-socialismo en Alemania y del degeneramiento burocrático de la revolución rusa. El texto mismo citado más arriba, se refiere críticamente a ciertas posiciones de Korsch; desafortunadamente, en un lenguaje alusivo e indirecto. De todos modos, a diferencia de ciertos intérpretes de Brecht que tienden a oponerse a la consideración de la importancia de las relaciones entre ambos pensadores (cf. por ejemplo W. Mittenzwei, *Brechts Werk im internationalen revolutionären Kampf*, en *Einheit*, 1, 1973, pp. 64 - 69); creemos que ella debe plantearse como expresión de la recepción del marxismo impulsada por el período revolucionario de 1917 - 1923 en Europa.

Lejos de ser anecdótico, ese hecho marca expresamente la revalidación constante del realismo en el arte (y más allá de él), y de la polémica a su alrededor. De lo que se trata entonces es de entender que toda reactualización del realismo está íntimamente relacionada con la reactualización de la revolución proletaria y de sus métodos y visiones propios. El mérito de Brecht consiste en haber planteado esa característica intrínseca del realismo, asumiendo su compleja teorización y realización práctica en su dialéctica para el teatro. Su validez permanente dentro del desarrollo de las formas teatrales revolucionarias (cf. el teatro de Peter Weiss), se deriva indudablemente de ese hecho.

Del mismo modo que la dialéctica marxista se puede condensar esencialmente como un método de análisis y como una guía para la acción (más allá o más acá de las definiciones académicas y positivistas nuevamente en boga), igualmente la dialéctica brechtiana es esencialmente un método y una crítica de la práctica artística de y en la sociedad de clases. De allí su valor y su actualidad permanentes.

La actitud crítica

parece a muchos no fructífera.

Y eso porque en el Estado

no obtienen nada con su crítica.

Pero lo que parece ser una actitud infructuosa

es tan sólo una actitud débil.

Una crítica armada

puede hacer pedazos a un Estado.

La regulación de un río

el injerto de un frutal

la educación de un hombre

la transformación de un Estado

son ejemplos de una crítica fructífera.

Y son también

ejemplos de arte.

(Brecht)

TEXTOS INEDITOS EN ESPAÑOL

El pensaba con otras cabezas
y también con su cabeza pensaban otros.
Este es el pensar correcto.

Brecht

PEQUEÑA CONTRIBUCION AL PROBLEMA DEL REALISMO

Son muy raras las oportunidades que le permiten a uno probar la efectividad real de los métodos artísticos empleados. En la mayoría de los casos la gente responde en sentido aprobatorio: "Así, tal como tú lo describes, son las cosas entre nosotros"; o afirman que uno ha dado un "impulso" en una u otra dirección. A continuación el resultado de un pequeño test afortunado.

Conjuntamente con Slatan Dudow y Hanns Eisler había realizado la película *Kuhle Wampe*¹ que describe la situación desesperada de los desempleados en Berlín. Era un montaje de pequeñas piezas más o menos independientes entre sí. La primera mostraba el suicidio de un joven desempleado. La censura nos puso grandes dificultades y fuimos invitados a una sesión con el censor y los abogados de la firma productora.

El censor demostró ser un hombre inteligente. Nos dijo: "nadie les discute el derecho de mostrar un suicidio. Estos ocurren. Igualmente pueden mostrar el suicidio de un desempleado. Esto ocurre también. No veo motivo para ocultar eso, caballeros. Sin embargo, me opongo al modo en que ustedes han mostrado el suicidio de su desempleado. Está en contradicción con los intereses públicos que yo debo defender. Siento mucho tener que hacerles en ese sentido un reproche artístico".

Nosotros (ofendidos): ¿¿Cómo??

Y continuó: "Sí, se asombrarán que yo les reproche su falta de humanismo; pero ustedes no muestran a ningún hombre sino, di-

¹ *Kuhle Wampe* fue el nombre de un campamento en las afueras de Berlín, construido entre las décadas 20 y 30 por familias que se vieron obligadas, por presión económica y jurídica, a abandonar sus viviendas en la ciudad. (N. d. T.).

gamos, a un prototipo. Su desempleado no es ningún auténtico individuo, ningún hombre hecho de carne y hueso, diferenciado de los demás hombres por sus preocupaciones particulares, sus placeres particulares, y finalmente, su destino particular. Ha sido dibujado muy superficialmente, y en cuanto artistas deben perdonarme que yo les señale que se llega a saber demasiado poco acerca de él. Dado que las consecuencias son de orden político, me veo forzado a oponerme a la admisión de su película. El film tiene la tendencia de caracterizar el suicidio como algo típico, no como algo propio a un individuo particular (con tendencias patológicas), sino como el destino de toda una clase. En la opinión de ustedes la sociedad lleva a los jóvenes al suicidio al negarles la posibilidad de trabajar. Y tampoco vacilan en insinuar lo que habría que aconsejar a los desempleados para que cambiaran las cosas. No caballeros, ustedes no obraron como artistas, no aquí por lo menos. El interés no consistió en configurar un destino individual y conmovedor; hecho que nadie podría negarles”.

Nosotros nos sentimos incómodos. Tuvimos la desagradable impresión de haber sido desenmascarados. Eisler se limpió tristemente las gafas, Dudow se retorció como si tuviera dolores. Yo me levanté y a pesar de mi desdén por los discursos, pronuncié uno. Me atuve estrechamente a no decir la verdad. Enumeré los rasgos particulares con los que habíamos equipado a nuestro joven desempleado. Como ejemplo cité el hecho de que antes de saltar por la ventana, se quitó cuidadosamente el reloj. Sostuve que solamente ese rasgo puramente humano nos había inducido a esa escena. Que también mostrábamos a otros desempleados que no cometían suicidio, de hecho cuatro mil personas, puesto que habíamos filmado también una gran asociación de deportistas obreros. Me precaví contra el reproche horripilante de no haber procedido desde posiciones estrictamente artísticas e insinué la posibilidad de una campaña en la prensa. Ni siquiera me avergonzó sostener que mi honor de artista estaba en juego.

El censor no temía entrar en los detalles de la representación. Nuestros abogados vieron con asombro desarrollarse un auténtico debate sobre arte. El censor subrayó el carácter demostrativo que nosotros habíamos otorgado al acto del suicidio, para lo cual utilizó la expresión “algo tan mecánico”. Dudow se levantó todo nervioso exigiendo un dictamen facultativo de médicos ya que éstos confirmarían que actos de esa naturaleza suscitaban muchas veces

una impresión un tanto mecánica. El censor movió la cabeza. "Eso puede ser", dijo obstinadamente. "Sin embargo, deben admitir que ustedes procuran que su suicidio excluya cualquier impresión impulsiva. El espectador, al fin y al cabo, no está tentado de detenerlo; lo que sí debería ocurrir en una representación artística y humana. ¡Por Dios, el actor lo hace como si tuviera que demostrar cómo se pela un pepino!"

Nos fue muy difícil hacer aprobar nuestra película. Cuando salimos no disimulamos nuestra estimación por el sagaz censor. Había penetrado mucho más profundamente en la esencia de nuestras intenciones artísticas que nuestros críticos más benévolos. Nos había dado una lección sobre realismo, desde el punto de vista del policía.

SOBRE LA VERDAD *

1

Hay una verdad.

Es decir, hay sólo una verdad, no dos o tantas como existan grupos de intereses.

2

Esa verdad no es solamente una categoría moral.

Es decir, no se trata de una cuestión de sentimientos (incorruptibilidad, amor a la verdad, justicia, etc.), sino también de una cuestión de posibilidad. La verdad debe ser producida. Hay entonces modos de producción de la verdad.

3

El decir (y encontrar) la verdad debe tener una finalidad.

La verdad es el reflejo en la cabeza de las fuerzas motrices de la realidad. La aparición de la pregunta acerca de la verdad, debe ser considerada como la prueba de que una actividad se ha hecho necesaria, a través de condiciones reales (transformaciones en la realidad). La pregunta debe ser planteada por relación a esa actividad hecha necesaria. Todas aquellas condiciones que han posibilitado la pregunta, deben ser y permanecer objeto de la respuesta.

* Título del editor alemán.

SEGUNDO ANEXO A LA TEORIA DE "LA COMPRA DEL LATON"

Los siguientes puntos pueden mostrar el surgir de la dialéctica materialista en la teoría:

1

Lo **sobreentendido** (*Selbstverständlichkeit*), es decir, la forma específica que ha asumido la experiencia en la conciencia de los hombres, es doblemente disuelto, al ser negado a través del efecto de distanciamiento (*V-Effekt*) ** y luego, al transformarse en una nueva **comprensibilidad** (*Verständlichkeit*). Una esquematización es aquí destruida. Las propias experiencias del individuo corrigen o comprueban aquello que ha tomado de la totalidad. El acto original del encontrar es repetido.

2

La contradicción entre identificación y distanciamiento es profundizada y se convierte en un elemento de la representación.

3

En el proceseo de historización es considerado un sistema social específico, desde el punto de vista de otro sistema social. Del desarrollo de la sociedad se desprenden los puntos de vista.

Punto importante: la dramaturgia aristotélica no considera, es decir, no permite la consideración de las contradicciones objetivas en los procesos. Ellas deben ser transformadas en subjetivas (depositadas en el Héroe).

2 de agosto de 1940.

TERGER ANEXO A LA TEORIA DE "LA COMPRA DEL LATON"

(...) El nuevo teatro es sencillamente un teatro del hombre que ha comenzado a ayudarse a sí mismo. Trescientos años de técnica y organización lo han cambiado. El teatro realiza el cambio tardíamente. El hombre shakespeareano está entregado a su destino, es decir, rendido impotentemente ante sus pasiones. La

** *Verfremdungs-Effekt*. Puede ser traducido también por efecto de extrañamiento (N. del T.).

sociedad no le presta ninguna ayuda. Es entonces al interior de un campo totalmente fijo, que tiene efecto la grandeza y vitalidad de un prototipo.

El nuevo teatro se dirige así al hombre social, pues el hombre se ha ayudado socialmente con su técnica, con su ciencia y su política. El prototipo aislado y su modo de actividad son así expuestos, de tal modo que los motores sociales se hacen visibles; pues solamente la dominación de éstos le proporciona el acceso. El individuo sigue siendo individuo, pero una vez hecho un fenómeno social, sus pasiones por ejemplo, se convierten en asuntos sociales —también sus destinos. La posición del individuo en la sociedad pierde su "carácter natural" y se sitúa en el punto central del interés. El V-Effekt es una medida social.

2 de agosto de 1940.

CUARTO ANEXO A LA TEORIA DE "LA COMPRA DEL LATON"

2

Para poner en funcionamiento el efecto de distanciamiento, el actor debe renunciar a identificarse totalmente con la figura escénica. El muestra la figura, cita el texto, repite un acontecimiento real. El espectador no es totalmente "fascinado"; espiritualmente no sincronizado; tampoco llevado a un sentimiento fatalista frente al destino representado. (El puede sentir cólera allí donde la figura escénica siente alegría, etc. Es dejado libre, incluso en ciertas ocasiones, inducido a imaginarse o a buscar otro rumbo, etc.). Los acontecimientos son *historizados* y *socialmente ambientados*. (Lo primero se encuentra sobre todo en acontecimientos del presente: lo que es, no fue siempre y no será siempre. Lo segundo pone permanentemente el orden social momentáneo en duda y a la discusión). La puesta en función del V-Effekt es una técnica que es enseñada en sus aspectos básicos.

4

En el círculo conceptual del teatro aristotélico el modo de representación descrita sería únicamente un asunto de estilo. Ella es mucho más que eso. Sin embargo, el teatro no pierde así, en absoluto, su vieja función de *entretenimiento* y *enseñanza*, sino



que precisamente la renueva. La representación vuelve a ser totalmente natural. Ella puede mostrar los diferentes estilos. Sólo el ocuparse de la realidad pone a la fantasía por primera vez en el camino correcto del disfrute. Alegría y seriedad reviven en la crítica que es creadora. En suma, se trata de una secularización de la antigua institución cultural.

3 de agosto de 1940.

