

BRECHT Y LA VANGUARDIA MALDITA

Por FRANCISCO POSADA

Dentro del marxismo pueden distinguirse básicamente dos concepciones acerca de la tradición.

Una, de estirpe hegeliana, que reposa sobre el supuesto del esquema tesis-antítesis-síntesis, considera que la historia es el despliegue del *Hombre* (el ser creador de los *Manuscritos del 44*, el *homo faber* cuyo florecimiento pleno advendrá cuando su objetivación no sea deformada por la alienación). Lo nuevo es obviamente el pasado *plus* su negación, o sea, la síntesis de lo viejo y de la innovación, la cual está determinada por un reto dialéctico de autoproducción. Es evidente que esta tesis, inclusive si ella va adornada de todo tipo de análisis económicos y de determinismos sociales, deja el residuo, que aflora en la noción de negatividad, de una explicación idealista en donde es imposible fundar el concepto de una ruptura real. La fórmula de que lo nuevo es “negación de la negación” enmarca una dialéctica con elementos conservadores¹, que pretende establecer a lo largo del devenir una homogeneidad de “materia” (herencia de la homogeneidad del espíritu hegeliano) y que, bien examinada, es incapaz de explicar lo nuevo *como nuevo*.

La otra concepción, de tipo materialista dialéctico, muestra cómo en un todo estructurado un factor o una serie de factores desarticulan su funcionamiento y que el resultado depende del *modo concreto* de des-

articulación. En estas condiciones, lo nuevo no es una síntesis, sino una estructura que, con su lógica, aceptará o expulsará, según el caso, los elementos del pasado. Ellos no tienen, al modo hegeliano, que aparecer *en otro* dentro de la síntesis; pueden ser perfectamente eliminados o prestar apenas su rostro a nuevos contenidos. Por eso para señalar lo nuevo no basta únicamente con una fenomenología, como pensó Hegel, o con una clasificación de visiones del mundo. Lo nuevo no salta siempre a primera vista y una de las funciones del análisis estructural es la de examinar aquellos enmascaramientos que le han endosado tradicionalmente su apoyo a la idea de la negación de la negación.

¿Cómo se aplica este enfoque al arte? Ya lo dijo Brecht: el arte no es un producto de la creación del espíritu humano sino una rama de la producción. Por lo tanto, si cambia la estructura tenemos un genuino *cambio de función del arte*, como correlativo a la variación general. Una nueva articulación a nivel general no implica la afirmación teórica de un arte que corresponda, como se dice, a las nuevas condiciones sociales. Para que un arte sea *radicalmente* nuevo lo decisivo es su cambio de función. La reflexión de Brecht no se limita a indagar sobre el realismo o el formalismo; va más lejos y se pregunta por el público, sus reacciones, por las relaciones entre la técnica y el arte, no por los clásicos en cuanto tales sino por la función actual de los clásicos, etc. O sea: el arte no como flor del espíritu, el arte, repitámoslo, como rama de la producción, con todo lo que esto implica en el renglón del consumo, la reproducción concreta del producto, las necesidades que satisface, las que puede satisfacer, sus relaciones con otros sectores de la producción de bienes espirituales y materiales.

En un texto fragmentario de 1930² Brecht le reprocha al teatro contemporáneo dominado por la burguesía no haber abierto el "camino para un gran teatro". Pero, añade, esto es así en correspondencia con "su sistema económico", el cual acepta solo meras "variaciones". Lo "nuevo" no se caracteriza por una profunda y genuina novedad sino apenas por esa variación, por la filigrana alrededor de lo mismo.

Para organizar el nuevo arte es indispensable estudiar la realidad en su conjunto y asignarle a aquél objetivos precisos. Si, como lo afirma Brecht a lo largo de su obra, el realismo debe ser transformado, la tradición juega en él un gran papel, pero en la medida en que los requerimientos de este realismo se lo den y no al contrario, es decir, obrando en el presente como un peso vivo o muerto. El nuevo realismo es una estructura que puede continuar la tradición, pero continuarla de modo "real" y "revolucionario" no del modo pasivo conservador o por simples "reacciones"³.

Brecht pone a discusión el caso del teatro. Si se acepta la necesidad de un teatro épico es conveniente seleccionar los elementos épicos que

aparecen en la tradición. (Brecht se refiere al teatro del último siglo, pero esta frase es válida para toda la historia del teatro). Y cuando se habla de los grandes modelos clásicos es bueno no olvidar que existen otros diferentes, como el "asiático", y que hace parte igualmente de la tradición. Como lo dice en otro lugar, la aceptación de la herencia debe asimilarse a un acto de "expropiación"⁴.

Estos supuestos le conducen a otra conclusión: el nuevo realismo absorbe lo que necesite de la tradición culta y no debe tener temor a absorber de otras tradiciones, aun de las incultas, de aquellas que poseen un carácter "irregular".

Esta idea *funcional* del papel de la tradición —aceptación en función de la nueva estructura— no concuerda con la tesis de Hans Mayer sobre este punto precisamente⁵. Mayer opina que Brecht se coloca en un justo medio entre la "experimentación formal sin sentido de la época de Weimar" y "el falso brillo de los montajes de los clásicos en los teatros cortesanos y en las escenas del Tercer Reich"⁶. Pero en verdad no existe tal justo medio, tal "síntesis dialéctica"; Brecht no rechaza *del mismo modo* al "arte" fascista y a Piscator o a Jessner o al arte de agitación y propaganda de los grupos obreros, si es que en estos casos la noción de rechazo posee algún sentido. Más aún: el "arte" pomposo es rechazado *completamente* por Brecht y, en cambio, las tentativas aludidas de la época de Weimar, parte integral de una tradición no culta, fueron estudiadas por él cuidadosamente. Y cuando Brecht habla de prolongar la tradición en su teatro épico⁷, es evidente que en sus tesis está no el desarrollo de los "raciocinios clásicos"⁸ como tales, sino únicamente de aquellos que concuerden con los del nuevo realismo. La *continuidad* (*Weiterführung*) que Mayer cree encontrar en Brecht no se compadece con la "expropiación" que el dramaturgo alemán defendió y practicó.

I. ARTE Y DEPORTE

¿Qué ingredientes artísticamente utilizables posee el deporte? Esta pregunta sería superflua si se olvida el cambio de función del arte operado en la etapa de un capitalismo desarrollado.

Cuando Brecht opinó en 1926 con ocasión de un reportaje en el *Mundo literario* acerca del estilo boxístico de su amigo el púgil Paul Samson-Körner, lo hizo dentro de una serie de conceptos sobre estética que en modo alguno pueden segregarse de sus alusiones al deporte.

La entrevista comienza con una separación de géneros, correspondiente a una separación de objetos. Se ven claramente las ideas de no aceptar la tendencia dominante hacia la *lirización* del teatro (al

modo expresionista, valga caso), por una parte, y, por otra, de otorgarle a la poesía un estatuto preciso. Para los románticos la poesía lírica debía arrojarse a una identificación con el todo, buscar la identidad entre éste y el sujeto. Para los simbolistas el terso discurrir de las formas alude a un *τόπος οὐράνιος* y en cierto modo se establece un dualismo en que el sujeto creador quiere desaparecer con su sensibilidad ante los fetiches de una fantasía que se da a sí misma los más exigentes fueros. En cambio, los expresionistas, con un lenguaje duro y a veces abusivo, no solo reafirman las potencias del yo, sino que aspiran a que esta afirmación, como tal, es decir, como plena subjetividad, sea reconocida en toda su validez.

La lírica para Brecht asume un carácter diferente. Se sabe subjetiva y lo confiesa; no pretende quebrar el radio de acción a que inmemorialmente ha estado confinada, sin protestas. Pero, al propio tiempo, una lírica de la era prosaica, y que quiere ser realista, no debe circunscribirse únicamente a la queja o la evasión, a la profusión de sentimientos. Si Brecht busca una poesía completamente personal, no la busca completamente subjetiva. Realista a su manera, plagada de emociones, propia de una órbita en donde ellas son lo principal. Inevitablemente definida su zona de acción, es realista en cuanto hay también una *realidad personal* (que Brecht no identifica con la *realidad interior*); la gran batalla crítica se desarrolla tanto allí como dentro de los modelos completamente objetivistas de su teatro. “Mi lírica tiene más que todo un carácter privado”⁹.

A diferencia de lo anterior Brecht ve en el drama no la manifestación de una “predisposición privada” sino de una “predisposición del mundo”. En el teatro debe aparecer “una cosa objetivamente vista, lo contrario de la predisposición en el habitual sentido poético”. Brecht acá se propone otra meta y por eso dice: “no dejo desaguar mis sentimientos en la configuración dramática. Esto podría falsificar el mundo. Y yo parto de un estilo de representación en lo posible, clásico, frío, gestado en el entendimiento”. Este peso dado al entendimiento —a lo racional en la obra de arte— debe extenderse tanto a la estructura misma de la creación como a la actitud de aquel a quien va destinada. Esa nueva objetividad no está ausente del universo deportivo.

La descripción que hace de la personalidad de Samson-Körner y de su estilo de combate sobre el ring son puestos en evidente relación con su teoría teatral. Para Brecht, Samson-Körner boxea no “a la alemana” (con ello quiere decir: sentimentalmente, subjetivamente), sino presenta un estilo “cósico”, objetivo, a-sentimental¹⁰. Un estilo en que “el gran encanto (*charme*) plástico” consiste en la ausencia de todo oropel y en el que los diferentes movimientos en vez de ser casuales o

espontáneos se dan reflexivamente en función del objetivo. Se percibe el gran parentesco que existe entre el boxeo de Samson-Körner y el realismo de Brecht, cuya índole es la de dar “puros procesos” estructurales; un arte cuya característica básica hace que su sentido (*Sinn*), no su contenido, sea “inmanente”¹¹, es decir, cuyos elementos se organizan en un conjunto y no se dan generosamente en un cuadro totalizador al modo del realismo tradicional.

Este realismo, que necesita manejar pues la estilización y la abstracción, conlleva una concepción de lo *típico* que se separa de la propia del gran realismo clásico. Según esta última, en lo típico aparece la idea en forma concreta. Es un espacio intermedio entre lo individual, único, y lo general, abstracto. Allí se reúnen estos dos polos de modo armónico. El que esta categoría pertenezca al realismo tradicional se explicaba perfectamente, dado que éste, como expresión de una clase ascendente revolucionaria, llevaba consigo el elemento de *deber ser* (el burgués real que coincide con el burgués ideal en el burgués típico), por lo cual dicha categoría era no solo útil sino necesaria dentro de este arte. Pero una vez colocada la burguesía en una fase de decadencia, lo típico aparece con su carácter conservador y tradicionalista, aparece como una categoría acrítica. (No causa extrañeza alguna el que en las sociedades revolucionarias del siglo XX esa categoría asuma su índole apolo-gética respecto del sector burocrático de la sociedad). Dentro de la concepción brechtiana del realismo (retrato de procesos, del mecanismo social, ausencia de unidad cerrada, etc.), lo típico tenía que sufrir una transformación decisiva. Cuando habla de Samson-Körner dice: “es un grandioso e importante tipo”. En esta dirección camina por ese entonces su teoría de lo típico; como un aspecto de esa esquematización inherente al nuevo realismo, adecuada para reflejar una época que, entre otras tantas modificaciones, ha hecho desaparecer la personalidad compleja, rica y continua. Esta clase de personalidades suponen una sociedad homogénea y relativamente cerrada, ya sea por su índole misma, ya por su carácter ascendente. Una sociedad abierta, como la actual, dotada de gran movilidad social y altísimamente diferenciada, es una sociedad en donde “el yo continuo es un mito” y “el hombre un átomo en perpetua descomposición y reestructuración”. El ritmo de la vida ha aniquilado aquellos viejos papeles sociales, debidos a la estabilidad y a la jerarquización, papeles estables, únicos. Hoy el papel ha sido descompuesto en momentos, el “alma” es diferente en dos instantes. Lo típico es una perspectiva dentro de un proceso, el escorzo de la personalidad es una estructura, un poco lo único o lo sobresaliente al menos; no la fusión de lo individual y lo general¹². En otras palabras: lo típico es lo anormal, no lo normal; lo limitado, no lo rico.

En el boxeo Brecht ve algo aplicable a la escenografía teatral. Esta debe corresponder al carácter objetivo ya indicado como propio del arte dramático del nuevo realismo, vale decir, en la escenografía tampoco han de quedar operantes el embrujo y la sugestión tradicionales. Acá aparecen una serie de condiciones que Brecht enuncia así: 1. "El teatro, como teatro, tiene que recibir aquella fascinante realidad de los palacios de deportes en donde se boxea". Y lo fascinante consiste en no ocultar nada, exhibir la belleza *objetal* de los aparejos, las cuerdas, la simplicidad del cuadrilátero. Poner los bastidores al desnudo, presentar lo que se oculta tras ellos, hacer que el público participe no del truco sino de la ejecución del truco. 2. Todo se da como "provisional", lo cual es un principio de "cortesía"¹³. Parece como si Brecht dijera: el realismo es cortesía para con el público, no desviarle a través de juegos ilusionistas es cortesía. 3. La escenografía debe ser "práctica", coadyuvar al espectáculo todo como un elemento del conjunto, no imponiéndose al conjunto o al lado de él. Son elementos ilusionistas los que se introducen *por detrás* de la escenografía, no *dentro* de ella, aquellos que viven ocultos entre los bastidores creando una idea diferente de lo que tiene el público delante de sus ojos. 4. Brecht se refiere también al material del que están hechos los objetos sobre las tablas. El material no debe tratar de metamorfosearse y aparentar lo que no es: nubes de cartón que parece como si quisieran producir lluvia, etc. "El material de la escenografía tiene que ser visible"¹⁴.

El deporte, pues, es para Brecht, como dice Mayer con acierto¹⁵, tanto un nuevo contenido como un modelo técnico. Aporta además un nuevo público y como espectáculo es elegante, cortés, objetivo, divertido.

II. ARTE Y NOVELA POLICIACA

El parentesco entre arte, deporte y novela policiaca es no menos evidente. Veamos las tesis de su ensayo *Sobre la popularidad de la novela policiaca*, procedente de esta época (1926).

Lejos de considerar a este género narrativo apenas como una manifestación de decadencia artística, Brecht indica que "sin duda (...) muestra todos los rasgos de una floreciente rama de la literatura"¹⁶. Como se revela a lo largo del texto que citamos —y de otros naturalmente—, para él la novela policiaca no es arte de por sí, puro, situado al más alto nivel; es un género interesante y sugestivo, y de ninguna manera vituperable *a priori*.

Indica, en primer lugar, que su popularidad (*Popularität*) se debe a que para el público se ha vuelto un hábito, pero un hábito de carácter

“intelectual”. Lo decisivo de la novela policíaca reside en que, al revés de la novela “psicológica o literaria”, el lector es guiado básicamente por las operaciones del “pensar lógico”, en la importancia que asume la *parte racional* en la composición *estructural* del relato y, consecuentemente, en la actitud misma del lector.

Uno de los síntomas de decadencia artística anotados por Brecht es el de la “falsa novedad”¹⁷. El cambio por el cambio en una febril carrera por buscar nuevos matices (*Nuancen*) de lo mismo. La novela policíaca, por el contrario, postula un modelo distinto de creación. Lo nuevo no consiste en la novedad de los matices, ni en un arte (como el de la novela psicológica o literaria) rico hasta el hartazgo, pleno de aconteceres, reflejo total del mundo. Brecht considera que hoy lo genuinamente nuevo es —y esto lo aporta el género de que tratamos— la “fuerza en la variación” de los elementos de un esquema. Este “esquema” permanece inalterable en una buena cantidad de obras; los “elementos” son “fijos” y en cierto modo durables. El *modo de combinarlos*: en esto consiste la originalidad de la novela policíaca y, también, la nueva pauta estética que trae consigo¹⁸. Brecht concluye: “Hay una serie de esquemas para la novela policíaca; lo importante es solo que son esquemas”.

La *modernidad* de este género salta a la vista cuando se piensa en los rasgos propios del comportamiento científico. “El íntegro modo de concepción de la novela policíaca está influenciado por la ciencia”¹⁹. Allí se opera a la manera como el científico, principalmente el que tiene como objeto la naturaleza, opera sobre ella: por medio de construcciones, de modelos, de hipótesis. “Es sorprendente cómo recuerda el esqueleto de una buena novela policíaca el modo de trabajo de nuestros físicos”.

Brecht señala tres etapas: primero, la recolección de los datos (la existencia de un cadáver, el reloj roto a una hora determinada, la tía sana del ama de llaves, etc.); luego, la propuesta de “hipótesis de trabajo” que agrupen los datos conocidos y si aparecen nuevos datos o si uno antiguo se valoriza más, entonces se hace obligatorio buscar otras hipótesis; finalmente, las hipótesis son confrontadas con la realidad, es decir, aparece el momento del experimento. Esto otorga un nuevo tipo de placer estético: el “goce intelectual” que resulta de la actividad crítica del lector sobre los datos, sobre la reconstrucción de los acontecimientos en su propio terreno, el placer que brota del papel de lo inesperado dentro de la lógica, etc.

Acerca del realismo de la novela policíaca Brecht aduce igualmente una serie de consideraciones. Uno de los aspectos más llamativos le parece el del satisfactorio funcionamiento de la “causalidad”. Los caracteres proceden de las acciones y no las acciones de los caracteres. Desde el ángulo de consideración estético esto es de enorme importan-

cia ya que se quiebra con la serie de espejos de la novela psicológica decimonónica y la acerca al cisma entre “psicología subjetiva y objetiva” que comprobaron y precipitaron las modernas novelas de Joyce, Döblin y Dos Passos. “Debemos concederle un amplio campo, cuando tratamos de la popularidad de la novela policíaca, al hambre que satisface el lector con aventuras, tensiones simples, etc. Esto predispone ya al goce de ver hombres *actuando*, vivir acciones con efectos objetivos, dados sin complicaciones”²⁰. Brecht examina el carácter con que la causalidad aparece en este género. Discutible o no el análisis de Brecht, en todo caso lo que queremos destacar es lo siguiente: se trata de una noción moderna de la causalidad que se vincula a la problemática inherente a la concepción materialista de la historia, la cual, por otra parte, ya conocía por esta época al menos en sus lineamientos básicos.

La causalidad clásica (directa y lineal) no es aceptada por Brecht. Un “efecto” hay que verlo como el *resultado* de una estructura latente que jamás aparece como tal. La estructura latente es una presencia ausente en los “efectos”. Al nivel de la realidad dada “la historia depende de factores desconocidos”. A este nivel vemos los factores dispersos, un cierto caos del cual no apreciamos sus nexos efectivos. ¿Cuál es la *verdadera* realidad, es decir, la *decisiva*? ¿La no visible, pero que debemos *conocer*, o la que conocemos, pero no *entendemos*? Si al nivel de la realidad dada obrara la causalidad clásica no habría problema, todo sería traslúcido. Por eso “nosotros le damos a nuestras experiencias en la vida una forma de catástrofe”²². Empero, esto no significa defensa del irracionalismo. “Detrás de los acontecimientos —agrega— que se indican, sospechamos nosotros la existencia de otros, que no se indican. Estos son los *genuinos* acontecimientos”. Y concluye lacónica pero sintomáticamente: “Solamente si los conocemos los comprendemos”.

El arte moderno novelístico no puede reducirse a la descripción de caracteres psicológicos típicos o a la amplia pintura (superficial) del reino de la vida. Este es el plano de la vida cotidiana. Cuando la “realidad” patente, empapada de ideología, era la realidad para todos (artistas, científicos, políticos, etc.) los miembros de la sociedad, el arte era solo *crítico* respecto de la realidad feudal. Pero lo real, lo que determina este nivel cotidiano, lo que define a los caracteres tomados como completa o relativamente absolutos, las bambalinas de la realidad que habían permanecido recubiertas, eso que el estilo realista tradicional no puede tratar, la novela policíaca hace el esfuerzo de colocarlo en primera fila. “Son las circunstancias sociales las que hacen posible o necesario el crimen: ellas violentan al carácter, así como lo forman”²³. El *esquema social*, antes irrelevante, es ahora no solo la base de la obra sino el “*tema*” de ella. Y la psicología de caracteres, inherente a

la novela tradicional, es completamente incompatible con “el punto de vista de la moderna psicología científica”²⁴.

Brecht no halla dificultad en indicar las motivaciones económicas de los comportamientos humanos yacentes en la novela policíaca. Si la “construcción” de esquemas ha reemplazado tanto al narrar como al describir, la fisonomía intelectual y afectiva de los personajes ha sido suplantada por acciones determinadas, “casi exclusivamente por intereses materiales”²⁵.

No obstante, en otro texto el autor alude a los que podrían denominarse defectos de esta novelística. Encuentra que los tipos son en veces dibujados en forma burda, lo mismo que los acontecimientos, los motivos elementales, hay superficialidad, dictadura de un espíritu bajo, etc.²⁶.

Así, pues, como frente al deporte o a la gran cultura clásica, el nuevo realismo no debe heredar, debe expropiar; el estudio de la tradición inculta no es la aceptación de ella o la *Aufhebung* en una síntesis superior que la niegue y la contenga, sino el esfuerzo por hacer el balance de sus elementos, aprovechar los aprovechables e incorporarlos luego al nuevo estilo realista.

Después del último gran ciclo de su creación literaria (*El alma buena de Sechuán, La vida de Galileo, Madre Coraje, El círculo de tiza caucasiano, etc.*) no disminuyó el interés de Brecht por la novela policíaca. Se cuenta que, en 1949, al ver en los estantes de una tienda libros de bolsillo norteamericanos, exclamó: “¡Oh novelas policíacas!”. Luego de examinar de qué se trataba exactamente, agregó desilusionado: “Ah!, esto es simple literatura. . .”

Si Brecht, como afirma con razón Mayer, “se esforzó por hacer fructíferos para su propia creación literaria los contenidos y las técnicas de la literatura trivial”, lo mismo que los del deporte, podemos añadir que su estética no es ajena a esta clase de esfuerzos y que ellos aparecen traducidos a un lenguaje teórico de implicaciones aún no profundizadas para un nuevo realismo artístico. Igual sucede con manifestaciones del arte político, como el teatro de Erwin Piscator o el teatro de agitación y propaganda de los círculos obreros durante la República de Weimar, que entramos a examinar.

III. EL ARTE POLITICO DE PISCATOR

El crítico Ernst Schumacher indica, con razón, que no se puede comprender la teoría del teatro épico sin antes comprender la esencia del movimiento de la “Nueva Objetividad” (*die Neue Sachlichkeit*), considerado por él mismo como la “principal corriente literaria de los

años 20" en Alemania. Igualmente con razón, el citado teatrólogo considera que no debe separarse, puesto que pertenecen al mismo tipo de movimiento y poseen análogas inquietudes, la "Nueva Objetividad" del *Teatro Político* de Erwin Piscator²⁷. Empero, el papel de las influencias aliterarias tan ligado a estas tendencias es subestimado en el análisis que hace Schumacher de las tesis brechtianas sobre el teatro épico.

La estética de la "Nueva Objetividad" se caracteriza, en primer término, por la introducción dentro de la temática artística de asuntos como el de la técnica moderna (autos, aviones, aparatos eléctricos, cine, etc.), las instituciones y la moral capitalistas, la educación de la juventud o los problemas de las clases trabajadoras. Autores de diversas aptitudes, matices y concepciones estaban unidos por una común voluntad: la de llevar la vida moderna al campo de la literatura, la de quebrar la imagen de que el arte solo puede tener como objeto propio un mundo "poético" o una construcción sentimental y subjetiva, y en cierto modo contra el programa de Schiller en su obra *Poesía ingenua y poesía sentimental*, postulaban un arte "prosaico", exteriorizado, duro, seco, sin sentimientos, "objetivo". Hombres como Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, Leonhard Frank, Georg Kaiser, Carl Sternheim, Walter Hasenclever, Peter Martin Lampel, Friedrich Wolf, Günter Weisenborn, Franz Jung, Carl Zuckmayer, Fred A. Angermeyer, Leo Lania, Otto Rombach, Eleonore Kalkowska, Erich Mühsan o Bernhard Blume, con mayor o menor nivel artístico, afrontaron tanto el cambio de los temas o la incorporación a la obra de arte de temas de la calle, del trabajo, "sin aroma espiritual", como la elaboración de un lenguaje literario adecuado a su expresión.

A este tipo de inquietudes fue siempre Brecht muy sensible y no es de extrañar que hallemos tesis similares a lo largo de su obra teórica. En sus *Escritos sobre teatro* le asigna asuntos análogos a su teatro —temas que aparecen con otros, como el de la política o el de la bondad y la moral burguesa, en forma reiterada en sus piezas y poemas. "El petróleo, la inflación, la guerra, las luchas sociales, la familia, la religión, el trigo, el comercio de carne, serían objetos de representación teatral"²⁸. Lo indica Schumacher: los Estados Unidos de América fueron para esta corriente literaria la encarnación misma de la técnica y la manifestación más genuina y drástica de la modernidad²⁹. En 1953 afirmaba Brecht la necesidad de que el artista abandonara el país de lo "bello" y que, con actitud de creador realista, enfrentara al mundo tal como es. "El artista realista no evita la odiosidad. No separa un hombre odioso, un ambiente odioso, un proceso odioso"³⁰. Anteriormente, como motivo de los 50 años de Lion Feuchtwanger, afirmaba: "Querido Feuchtwanger . . . , ¿por qué no aceptamos tranquilamente la expresión 'literatura de asfalto'? ¿Qué está en contra del asfalto fuera de esa insanidad que

ningún '¡viva!' puede ayudar?"³¹. Uno de los rasgos de la "Nueva Objetividad" y sus afines no alemanes era el de estructurar el teatro o la novela de modo muy abierto, tipo reportaje periodístico³².

Bajo la "Nueva Objetividad" subyace una serie de modernas manifestaciones del pensamiento como el behaviorismo y el psicoanálisis, los cuales ayudaban a sus adherentes literarios a apartarse de las especulaciones parasicológicas y metafísicas del expresionismo, del arte de caracteres con su buena dosis de introspección, del predominio de lo espiritual en la obra del arte. Esta corriente consideraba al hombre como un manojito de reacciones frente al medio ambiente, sin interioridad, sin alma. Brecht acepta parcialmente este punto de vista. Según él, la moderna ciencia psicológica y social pueden ayudar al artista a ofrecer pinturas realistas del mundo. Por ejemplo, en lo referente a la presentación de la "psicología" de los personajes se muestra en desacuerdo con los enfoques "introspeccionistas": el artista se escruta por dentro y sale la imagen del político o el criminal³³. "Aceptemos el representar grandes pasiones o procesos, los cuales influyen en los destinos de los pueblos. Hoy se tiene por una de esas pasiones el afán de poderío. Si se considera que un poeta siente esta pasión y que desea mostrar el ansia de poder de los hombres, ¿cómo podría, sin embargo, sacar a la luz el complicado mecanismo dentro del cual se lucha hoy por el poder? Si su héroe es un político, ¿cómo es la política? Si es un hombre de negocios, ¿cómo son los negocios? (. . .) ¿Cómo deben acopiar (*los artistas F. P.*) los conocimientos necesarios?"³⁴. Brecht añade que la simple observación o la más "rica" experiencia de la vida no bastan. Debe apelarse a la ciencia. "La moderna sicología, del psicoanálisis al behaviorismo, me suministra conocimientos que me ayudan" a reflejar la realidad, lo mismo que la sociología, la economía y la historia. Pero Brecht no aceptó el esquematismo de algunos veristas y "objetivistas". No aceptó la tesis de que el hombre es un *resultado* del medio ambiente, o una relación inmutable entre lo exterior y lo interior. El condicionamiento material lo consideró dialéctico estructural. Con sus palabras: "Los factores determinantes de las actitudes humanas toman su lugar dentro de los procesos"³⁵. Y ahora sí comprendemos mejor por qué quería ubicar en la línea realista de la "literatura de asfalto" un cierto acento artístico que halla no solo en obras del siglo XX, sino en autores como Swift, Voltaire, Lessing o Goethe. "Debemos darle el título de literatura de asfalto únicamente a las obras que contengan un *mínimum* de aquella racionalidad" contenida en autores así³⁶. No merecen este epíteto ni los pseudorealismos del ilusionismo y la sugestión, ni los ultrarealismos que desembocan en una objetividad sin objeto, aun cuando hay que aprender de todos —sobre todo en el plano de las "técnicas"—.

En resumen: para Brecht la "Nueva Objetividad" enseña realismo, deseo de meterse en los temas de la vida moderna, irrespeto a los viejos cánones, desmitologización de la obra de arte e insinúa una nueva idea del hombre. Pero las ideas de Brecht la rebasan, son más exactas. Respecto del hombre dice que "debe concebirse como el conjunto de todas las relaciones sociales (...) El hombre, comprendido el hombre de carne y hueso, solo es comprensible por los procesos de los cuales haga parte y por los cuales es él lo que es"³⁷. Estos textos nos dejan ver la exageración de algunos intérpretes de Brecht que, llevados por una concepción hegeliana de la historia y por una filosofía del sujeto, consideran que el enfoque brechtiano es mecanicista o unilateral: es, simplemente, un enfoque "estructuralista", en donde el hombre es conjunto de relaciones sociales y para el cual los procesos sociales carecen de un centro de iniciativas (el sujeto clásico del humanismo burgués) precisamente porque son *sociales*. Su concepción es simplemente *otra* concepción, incompatible además con una lectura antropológica o "humanista" de la obra de Marx.

* * *

No vamos a hacer un recuento de las vicisitudes de la labor de Erwin Piscator, entre otras razones porque él mismo lo hace admirablemente en su *Teatro político*.

Reduzcámonos a una sucinta exposición de sus concepciones escénicas a fin de localizar otro de los arroyos que confluyen en el río brechtiano.

El teatro de Piscator aparece dentro de un movimiento general de "arte directo" (literatura, cine, etc.), y se emparenta con el teatro de agitación y propaganda de los años 20. "Desterramos —dice Piscator— la palabra 'arte' de nuestro programa, nuestras piezas fueron proclamas con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos de actualidad, hacer política"³⁸. Pero mientras en la *Agitpropkunst* esta voluntad de acción política era el resultado de una actividad de propaganda para la que el arte apenas poseía el papel del *complemento*, en Piscator la cuestión se invierte porque su objetivo era volver el arte hasta tal punto política que concluía en su anulación. Piscator se propuso un anti-arte como posición *artística* ante los excesos formalistas o esteticistas de su tiempo. Se propuso un arte solamente político-social ante los desbordamientos subjetivistas y metafísicos de sus contemporáneos. "Supeditamiento de cualquier mira artística a la meta revolucionaria: consciente acentuación y propagación de la doctrina de la lucha de clases. Su intención era desterrar del teatro toda tradición simbolista, expresionista, toda posición que él denominaba "anarquista-individualista".

El teatro de Piscator aparece con tres elementos característicos: es “teatro proletario”; es “teatro didáctico”; es “teatro propagandístico”.

Como luce apenas obvio de acuerdo con lo dicho, su meta educativa iba orientada únicamente en el sentido de plantear aquellos temas y aquellas soluciones más apremiantes para la clase obrera dentro de un contexto de exaltación agitacional que la motivara a tomar decisiones en el marco de la lucha de clases. Piscator no desea tanto *exponer* un problema sino darlo al mismo tiempo con su *solución*; más exactamente: con su orden y su indicación de combate. La “politización de las masas”, que acarrea una simplificación deliberada, conduce a los bordes del irrealismo por una puerta que se abre atrás inesperadamente.

Este teatro, por fuerza de su índole, se ve obligado a romper con las estructuras dramáticas. El teatro debe dar informaciones, instrucciones, aclaraciones, conocimientos, datos útiles: su entrelazamiento es no solo muy “abierto” sino perfectamente libre, dócil a sus objetivos primordiales. Esto vincula a Piscator a las inquietudes por un teatro épico, lo emparenta a la idea expresada por Brecht de que “el teatro debe relatar”³⁹, a los esfuerzos de otros artistas para los cuales los acontecimientos aparecen a modo de estaciones, episodios, relatos ligados, cortes, montajes, etc., y en donde una nueva perspectiva de la realidad reemplaza al espacio como coexistencia de puntos y al tiempo como sucesión de instantes, o sea, la experiencia *dada*.

Para Piscator esta introducción de lo épico en el teatro no obedece a un capricho formalista. Es la realidad nueva la que le lleva a buscar nuevos lenguajes. Dejémoslo que se exprese *in extenso*: “El expresionismo tuteaba a todos los hombres sin conocerlos y se orientaba poco a poco hacia lo fantástico e irreal. Se me ha calificado, sin cesar, de expresionista y es un absoluto contrasentido, pues yo tomaba el relevo del expresionismo en el punto donde él dejaba de actuar. Las experiencias de la primera guerra mundial me habían enseñado con qué realidad y qué realidad debía contar: opresiones políticas, económicas, sociales; luchas políticas, económicas, sociales. Veía en el teatro el lugar adecuado en donde estas realidades podían ser colocadas bajo la lámpara. En aquel tiempo (1920-1930) solo había un pequeño número de autores: Toller, Brecht, Mehring y algunos otros que se esforzaban en descubrir estas realidades nuevas en sus obras. Sus esfuerzos no eran siempre logrados. Lo que faltaba a las obras yo tenía que añadirlo de mi cosecha”⁴⁰.

Para lograr estos efectos “épicos” se valía no solo de libretos especiales sino, sobre la escena, de una serie de recursos (proyecciones, cintas magnetofónicas, escenarios giratorios, pancartas, etc.) aprovechando los medios técnicos más avanzados. Pero la simple introducción de los nuevos medios no basta para definir la tendencia piscatoriana, puesto

que, como él mismo lo recabó, lo decisivo es la finalidad de su trabajo. Así por ejemplo, distingue entre el “filme pedagógico” que ilustra al espectador, el “filme dramático” que es un reemplazo de la escena y el “filme de comentario” que sustituye el coro antiguo. “Yo procuré hacer vivible en el teatro la amplitud y la complicación, la totalidad de nuestros problemas fundamentales —que son siempre objeto de conflicto y ocasiones de guerras—. Medios como las proyecciones, los filmes, las cintas magnetofónicas, los comentarios, habían sido calificados por mí como épicos antes de que Brecht formulase su concepción de lo épico. Estos elementos inyectaban al espectáculo materiales científicos, documentales: analizaban, aclaraban”⁴¹. La idea de Piscator se completa con la tesis de la “decoración dinámica”, según la cual esta no es un mero *Hintergrund* ya que hace parte de un “*wirklichen Bühnenaufbau*” (“construcción escénica real”). Al perder la decoración su autonomía se torna en elemento funcional, pero por eso mismo es algo mucho más importante que antes, se la revaloriza.

La actitud del espectador debe cambiar completamente. Si la escena no tolera un teatro “interior” o actuaciones psicológicas (Piscator rechaza la interiorización de los personajes al modo del naturalismo de Stanislavski) la actitud de la platea varía radicalmente a su vez. Tanto Brecht⁴² como Piscator rechazan la tesis naturalista-realista del “cuarto muro”.

Algunas de las tesis de Piscator ya habían sido planteadas en ese gran período de agitación cultural subsiguiente a la Revolución Rusa⁴³.

No solo Kerchenzev formula puntos de vista generales coincidentes con los de Piscator sobre la tradición, en el sentido de una oposición completa y de la inauguración absoluta de un nuevo arte teatral (“Anunciamos no la continuidad entre el teatro burgués y el proletariado sino el corte total y sin condiciones con el teatro actualmente existente”) o del carácter político y agitacional de las obras y los montajes, sino en lo referente a la actitud del público. Kerchenzev habla de una “fusión entre la platea y la escena”⁴⁴ siguiendo en parte el modelo del circo y procurando involucrar al público en la acción escénica. Piscator —como Kerchenzev— aspira a hostigar la actitud contemplativa del teatro burgués y a no facilitar en manera alguna la aceptación de su argumentación y sus valores morales y sociales.

El teatro de Piscator carece de bambalinas, de ilusiones, de *Postkarten-Schweiz*, de simbolismos: su famosa escalera, ruda y nuda, es la mejor ilustración de su doctrina. Empero (a diferencia de Brecht) no hay por parte de Piscator la tentativa de permitirle al público una actitud *reflexiva*, es decir, de dejarlo libre en sus decisiones y darle únicamente aquellos instrumentos susceptibles de guiarlo hacia las opciones de modo crítico y racional. El teatro de Piscator está tan distante de los

“efectos de alejamiento” de tipo brechtiano como el teatro tradicional burgués. Piscator busca no convencer al espectador sino conmoverlo; no poner en juego su capacidad racional sino su pasión revolucionaria; no sacarlo de la acción durante el tiempo de la representación sino hacer de ella un hecho político, igual a la vida. Si para Brecht desaparece el cuarto muro, pero solo este muro, Piscator hace desaparecer todos los cuatro a un mismo tiempo en su esfuerzo incesante de propaganda y educación. En las obras de Piscator, montadas en salas y locales de reunión de sindicatos y agrupaciones obreras, los asistentes estaban siempre alerta intercambiando opiniones en forma muy viva sobre lo que sucedía, en actitud tensa, en plena comunidad hasta el punto que las madres a veces llevaban a sus criaturas ⁴⁵.

La lucha contra los trucos hipnóticos y contra la identificación con los héroes lleva a Piscator y a Brecht a dos conclusiones distintas: para el primero el buen camino consiste en acercar, hasta la unidad, el escenario a la platea; para Brecht consiste en alejarlo a fin de alcanzar la finalidad de exponer problemas de manera a la vez crítica y veraz. Para Piscator la identificación debe volverse fusión; para Brecht es apenas un elemento, inclusive secundario.

Otra de las tesis básicas de Piscator es la de que al nuevo teatro corresponde un nuevo héroe: en vez del individuo (del que brotaron las “tragedias del destino personal” [*Schicksalstragödie*], de la Edad Moderna) el héroe cotidiano, el héroe decisivo, el proletariado, la masa, la colectividad. En cierto modo los personajes deben desaparecer (un ejemplo fílmico de estas tesis lo tenemos en las “películas de masas” de Eisenstein) o aparecer únicamente en función no de un “héroe anónimo” sino de ese “héroe sin nombre” que hace la historia. En Brecht el teatro tiene como objeto el “conjunto de las relaciones sociales” y los personajes son un elemento funcional, aspectos del todo. El Buen Leviatán de Piscator, por el contrario, lucha contra la multiplicidad de los personajes y busca el realce de uno solo hecho de muchos. “A pesar de que Brecht y yo éramos hermanos, teníamos una manera diferente de aprehender la totalidad. Brecht enseña los detalles significativos de la vida social, yo intento mostrar más bien el conjunto político en su totalidad. Me preocupa presentar la realidad política en movimiento. Brecht intenta actuar a través de ciertos episodios de los que revela las estructuras; yo quisiera enseñar un desarrollo continuo” ⁴⁶. Estas palabras son reveladoras además por lo que se refiere a sus respectivos conceptos del realismo: Brecht como artista de las *estructuras* para quien los detalles significativos son decisivos; Piscator como artista de *totalidades* quien plantea el punto de vista de la obra de arte como “desarrollo continuo”. Tanto en este aspecto como en el de la actitud del público, la oposición de Piscator a las tradiciones burguesas sitúa su negación en el orden de

un antagonismo que consiste en la exacerbación de elementos inherentes a ellas mismas: la idea del arte como totalidad, la identificación como fusión entre escenario y público, el realismo como introducción de la vida misma en el teatro, etc. Piscator es la *contradicción* y Brecht es la *ruptura*.

La influencia de Piscator sobre Brecht es indudable y pese a sus reservas repetidamente expresadas —frente a Piscator Brecht aplica también su tesis de la “expropiación” de lo positivo— no vaciló en calificarlo como “sin duda uno de los hombres de teatro más importantes de todos los tiempos”⁴⁷. ¿Cuáles fueron los méritos de Piscator y qué aportes hizo a la conformación de un nuevo concepto del realismo artístico?

Desde el ángulo de consideración de las innovaciones en el lenguaje escénico Piscator dio varias contribuciones, que Brecht denomina “profundas”. La integración del cine, las proyecciones (con dibujos de artistas tan destacados como Georg Grosz), las bandas circulantes, en fin, el uso de la técnica moderna en el teatro⁴⁸. Las escenografías adquieren una significación diferente a la habitual al tornarse elemento activo del montaje⁴⁹. “Se le da vida a la decoración —afirma— y ella misma comienza a actuar”. Pero esto no implica un recargo naturalista, sino, por el contrario, una “simplificación de elementos en la representación de los grandes procesos sociales”⁵⁰. Con una gran economía de medios pueden darse descripciones válidas del medio ambiente. Brecht defiende el uso de documentos, informaciones, estadísticas, inclusive, como instrumento para presentar al espectador el contexto social del problema en cuestión. Los bastidores ya pasados de moda fueron reemplazados por técnicas escénicas más funcionales y móviles⁵¹.

La forma de actuación épica de tipo gestual (*die gestische Spielweise*) se ha nutrido en parte de los nuevos planteos del cine, cuya utilización, como se indicó, prohió Piscator para el teatro. (Chaplin, por ejemplo, procede de la tradición del circo y no de la escena y, sin embargo, representa en modalidad depurada y estilizada el comportamiento del hombre en relación a su sociedad). En referencia a las deudas contraídas con Piscator, Brecht hace alusión al tipo de dramaturgia que ha tratado de desarrollar y la define en términos claros así: “no aristotélica”, “antimetafísica” y “materialista”⁵².

Sobre los objetivos del teatro piscatoriano su pronunciamiento procura asimilar lo más positivo. La índole de este teatro como definitivamente político no admite la menor discusión. Pero para Brecht esto no es lo único en Piscator, ni siquiera lo decisivo. Desde el punto de vista de sus implicaciones político-pedagógicas, éstas no rebasan lo habitual, lo tradicional. “Se tiende actualmente a considerar el intento piscatoriano de renovación teatral como revolucionario”. ¿Y en qué con-

siste lo revolucionario? ¿En esas implicaciones de clarificación política? ¿En esos efectos agitacionales? Brecht no les otorga a estas aristas una gran proyección. Ellas son una prolongación, exagerada si se quiere, de la tesis de Schiller sobre el "teatro como institución moral". Por eso afirma: "No es revolucionario ni en relación a la producción ni en referencia a la política; solo lo es en conexión con el teatro". Sus cambios los introduce especialmente en los *medios del lenguaje teatral* y menos en lo atañadero a la significación social del teatro. Contra lo que se piensa usualmente y contra lo que el propio Piscator creyó de sí mismo. "El teatro de Piscator intenta no el dominio del teatro por la política sino el dominio de la política por el teatro". Esto fue una muy buena cosa en un mundo que se debatía entre el naturalismo y el expresionismo⁵³.

Un medio que Brecht explotó luego con largueza, el de la autonomía relativa de las escenas, que aparece en otras tendencias épicas coetáneas, no fue empero aplicado por Piscator, quien insistía en la continuidad de los eventos. Por eso califica Brecht sus experimentos de "*dramáticos*" más que de "*teatrales*"⁵⁴.

Este tradicionalismo de Piscator evidentemente depende de sus concepciones, ya expuestas, acerca del arte realista.

Señalemos que "*partidismo*" fue en materia artística para Piscator igual a *compromiso* y que en él lo determinante era la actividad misma del proletariado y no un arte de la organización partidista proletaria. En Piscator se presenta la que luego habría de aparecer como curiosa posición de politización radical del arte, pero de una relativa indiferencia frente a los partidos propiamente dichos. Brecht recusa este aspecto del pensamiento de Piscator ya que acepta más bien la noción de *tendencia* tal cual aparece en Engels. Brecht indica en forma sucinta: el partidismo de la obra de arte brota de la realidad tratada por el artista. "Lo que acá se muestra como tendencia es la tendencia de la materia misma"⁵⁵. La conclusión de esta premisa es una fórmula que corresponde al espíritu engelsiano igualmente: "la objetividad, he ahí el partidismo". En Piscator, por el contrario, la objetividad casi puede considerarse como sospechosa de indiferencia y el partidismo es una voluntad *a priori* de propaganda. Si bien Brecht y Piscator se identificaron en su renuencia a supeditar el arte a las líneas o directrices o consignas de un partido, en este otro aspecto sus caminos tomaron rumbos diferentes. Lo que no es sino una consecuencia de sus concepciones estéticas globales.

Al modo de Rousseau, es decir, como buen radical, Piscator oscila entre una concepción ética del arte y una concepción político-social. Su supuesto filosófico fue la decisión de animar el reencuentro del hombre con su esencia perdida u olvidada. Para Piscator el teatro

es el medio por el cual el hombre retorna a su "ser político"⁵⁶. La gran colectivización de nuestra época permite incorporar al sujeto en la lucha revolucionaria no como "individuo" sino como "masa". Los temas del nuevo arte serán los del "periodismo", la "actualidad del día", convertidos en "propaganda política"⁵⁷. Naturalmente una obra de este tipo, sin "héroes ni *problemas*", es "una epopeya única de la lucha de la liberación proletaria" y por ello mismo una "obra tendenciosa"⁵⁸. Esta equiparación entre arte y política, función del arte y actividad de agitación, está lejos como es claro de la tesis de la articulación entre niveles. El salto a la fundamentación ética se vuelve perfectamente previsible. En 1965 afirmó: "La política se ha tornado una exigencia moral". Los compromisos aparecen entonces para Piscator más una adhesión a ciertos valores que una participación en la lucha cotidiana de partidos, sindicatos, organizaciones obreras, etc. "Lo que yo antes llamaba un teatro político hoy lo denominaría un teatro como profesión de fe"⁵⁹. La toma de posición se refiere a un genérico "pensar y sentir el dolor" y esforzarse por superarlo. Lucha contra la injusticia, superación de las adversidades, tareas eternas de un arte que no quiere apartarse del mundo: el credo piscatoriano con todas sus efervescencias es muy diferente de la noción propiamente marxista del arte como una práctica concreta.

Que en los textos de Brecht el vocablo "compromiso" aparezca muy de cuando en vez es algo apenas lógico dada su posición. Ante todo, para Brecht la participación del artista en la lucha por el socialismo no implica el abandono del nivel artístico, de la práctica artística como diferente de otras prácticas (teórica, ideológica o política) y esto lo expresó de modo un tanto seco en las siguientes palabras: "Un arte proletario es tan arte como cualquier otro: más arte que proletario"⁶⁰. La cuestión, pues, tanto del "compromiso" como de la teoría del arte como producción especializada no pertenecen al "efecto estético" propiamente dicho de la obra, sino a su proceso de elaboración, al conjunto de factores que la hacen posible. El "aparato de producción" (*das Apparat*), por una parte, distribuye sus objetos a uno u otro sector de la sociedad; pero, además, esta distribución se efectúa de acuerdo con sus nexos con las otras estructuras. En otras palabras: los intereses básicos de la clase dominante determinan el tipo de obra de arte, no solamente la composición del "efecto estético" propiamente dicho sino además su significación ideológica, etc. "La sociedad (*burguesa. F. P.*) adopta a través del aparato lo que requiere para reproducirse"⁶¹. En su *Diálogo con George Grosz*⁶², Brecht alude a las relaciones entre injusticia y arte (artista). E indica que para el artista el *objetivo de su producción* es mucho más importante que las significaciones éticas de los comportamientos del sector social al cual él orienta su creación. Su "enemistad

política" con otros sectores se debe, básicamente, a "su posición frente al público" no a su "posición frente a su objeto" ⁶³.

El experimento de Piscator fue evaluado por Brecht como "el más radical esfuerzo para otorgarle al teatro un carácter didáctico" ⁶⁴. No solo por la utilización de los más variados recursos técnicos, por su ingenio para involucrar lo que antes se creía como imposible de ser involucrado, por el "completo caos" que él hizo apoderarse del teatro —caos que es, además, fecundo— al volver la sala de espectáculos un parlamento en donde el público legislaba ⁶⁵ o al quitar de en medio la "vivencia" para sustituirla y colocar en su lugar la acción vivida o al renunciar "más o menos" a la diferencia entre público y actores, sino porque al hacer saltar "casi todas las convenciones" Piscator ponía en juego no el teatro como mero arte: puso en juego la función misma del arte teatral ⁶⁶.

El problema de los medios formales lo conecta Brecht al problema decisivo: el de las relaciones entre arte y sociedad. Pero Brecht no planteó estas relaciones en forma abstracta o genérica: el teatro —como el arte todo en cuanto *superestructura*— no es solo "creación", es un lenguaje inscrito en la sociedad. Es una estructura dentro de un sistema diferenciado. El sistema ha cambiado y ha cambiado por consiguiente el papel de las estructuras dentro de él. El gran mérito de Piscator fue haberse dado cuenta de esta transformación evidente que los conservadores no quisieron ver y la vanguardia percibía con dosis más o menos grandes de ceguera. "Sus experimentos (...) *pretendían una función social del teatro completamente nueva en general*".

Uno de los puntos en que esa aspiración se localiza mejor es en el de habilitarle al teatro una característica que tuvo intermitentemente en el pasado: su aspecto pedagógico. Brecht indica que Piscator (como él mismo), en su afán de devolverle esa característica, incurrió en ocasiones en el pecado de menospreciar su aspecto de entretenimiento. La oposición que se presenta entre diversión y enseñanza y a la que Piscator, pese a sus méritos, contribuyó, puede ser superada en una forma más completa de teatro.

IV. EL ARTE DE AGITACION Y PROPAGANDA

El teatro proletario de agitación de la República de Weimar surge en una etapa de equilibrio político-social. En la primera postguerra alemana podemos distinguir, de acuerdo con una periodización ya clásica, tres grandes etapas: los años de "restablecimiento" (1919-1924), los de la "estabilización relativa" (1924-1929) y el período de la crisis

económica y del concomitante ascenso del Nacionalsocialismo (1929-1933).

Bajo la influencia del teatro soviético y presionados por la necesidad de buscar nuevos modos de expresión de tipo "proletario", los artistas radicales, ya desde comienzos de la década, buscaban elaborar un lenguaje específico para un público también específico. Fueron montados algunos "espectáculos de masas" como *Espartaco* (1920), *El pobre Conrado* (1921), escenas de las guerras campesinas del siglo XVI, *Escenas de la Revolución Francesa* (1922), basadas en un texto de Ernst Toller, aparecen las tentativas de Piscator y algunos "coros hablados". Inclusive antes de 1920 se forman las primeras asociaciones de teatros obreros y la Unión de Teatros Obreros Alemanes (1918). Junto con esta dirección que aspiraba "enseñar a reflexionar" e incitar políticamente, la dirección paralela socialdemócrata, de los grupos aficionados (*Laienspiele*), tendía a la distracción del público y de los actores (despertar su *Spieltrieb*), elevar al primero a las alturas de los "sentimientos comunitarios"⁶⁷.

La necesidad de adelantar la labor de agitación y de esclarecimiento de las masas obreras y trabajadoras se hizo más apremiante a partir de 1924. En 1925 los jóvenes comunistas le dan expresión teórica a las primeras tentativas de los "grupos escénicos de agitación y propaganda": simplificación y unificación de miras ideológicas en la *Agitprop-Arbeit* y simplificación también de la propaganda para ligarla estrechamente al trabajo práctico. "Nuestra agitación —dice la resolución del Congreso de 1925— debe tornarse sencilla y comprensible para cualquier joven trabajador. Esto no significa superficialidad. La superficialidad son los lugares comunes ideológicos y las bellas frases"⁶⁸.

Aparecen las *Revistas Rojas*, interesante aplicación del género musical de tipo norteamericano a objetivos políticos muy concretos. En el otoño de 1924 Erwin Piscator emprende la tarea de ilustrar con medios artísticos el programa mismo del P. C. A. Ya Piscator tenía una carrera forjada como director, junto con Hermann Schüller, en el Teatro Proletario de Berlín (1919-1921). La estructura formal era la siguiente: dos personajes, el burgués y el obrero aparecían primero; luego, entre las diversas escenas, se intercalan comentarios a la manera de vínculo; el espectáculo llevaba proyecciones fílmicas de correccionales, prisiones, etc.; y finalizaba con un número de boxeo entre los representantes de los diferentes partidos concurrentes a las elecciones; como es natural, el candidato comunista los ponía a todos K. O. En su obra estética *Teatro político* Piscator saca las siguientes conclusiones teóricas de la "Revista Feria Roja" (*RRR: Revue Roter Rummel*) o "Revista político-proletaria" como así llamó indistintamente al espectáculo. 1. Ella destrozó las "formas dramáticas burguesas". Carece de unidad en la acción y su

estructura de mosaico —agregación sucesiva de problemas— la hacen directa e increíblemente ingenua. 2. Busca los más variados campos relacionados con el teatro, lo mismo que medios de expresión útiles a sus objetivos: música, proyecciones, canciones, acrobacias, dibujos rápidos, deporte, filmes, increpaciones, datos estadísticos, escenas tradicionales de actuación. . . Las viejas figuras de la opereta como el *compère* y la *commère* se metamorfosean en los “tipos” abstractos del “burgués” y el “proletario”. 3. Su meta es la de suscitar “efectos propagandísticos” a través de una *acción directa* en el teatro. La masa debe entusiasmarse, volverse inclusive “masa viviente” hasta el punto de asumir la dirección del espectáculo. 4. El texto carece de pretensiones para poder mejor golpear sobre los temas de actualidad e insistir marcadamente sobre la parte pedagógica. 5. Se borra la diferencia entre platea y escenario al convertirse, para el público, el medio teatral en la realidad cotidiana y política en sí misma. Ideas similares aparecieron glosando estos espectáculos en periódicos y revistas oficiales del comunismo de la época como *Bandera Roja*⁶⁹. De igual manera lo comprendió la policía, pues en informe de su Sección IA (la policía política) del Ministerio del Interior se lee que el *Rote Rummel* ha logrado contribuir a “agudizar la lucha de clases” y que su “efectividad como medio de propaganda y como enseñanza viva está fuera de duda”⁷⁰.

La gira que hicieron por Alemania en otoño de 1927 las *Blusas Azules* de Moscú tuvo una amplia ingerencia en los avatares ulteriores del teatro proletario. *El Periódico Vivo* puede considerarse como el inmediato precursor del citado grupo de las *Blusas Azules*. Surgió durante los borrascosos días de la intervención militar en la Rusia soviética cuando en el país existían muy pocas posibilidades de edición de prensa. Los estudiantes del Instituto para el Periodismo fundaron (octubre de 1923) como una derivación de *El Periódico Vivo* el equipo de las *Blusas Azules* (así llamado por su vestimenta de trabajo) a fin de llevar noticias de última hora a las fábricas, lugares públicos de reunión, etc., de la capital soviética. En 1925 ya había más de mil equipos y en 1926 llegaron éstos a diez mil y contaron con la colaboración de intelectuales como Maiakovski y Tretiakov. La actualidad a veces era representada valiéndose de parodias, *sketchs*, canciones satíricas, pantomimas, danzas y otros medios con una elaboración escénica. Los grupos ilustraban de modo vívido problemas de naturaleza abstracta de índole económica, social, política y estatal. Se valían también de medios circenses y de cabaret. La influencia de la vanguardia teatral soviética, en especial de Meyerhold y Tairov, les parece evidente a algunos observadores⁷¹.

Lo moderno de su lenguaje molestó a algunos sectores tradicionalistas dentro del marxismo que vinieron a confirmar sus puntos de vista acerca del “peligro” que representaba un estilo en el cual el teatro ha-

bitual saltaba en mil pedazos por su "manierismo", su alto grado de estilización, la ausencia de psicología en los personajes, la vistosidad de los montajes, el uso muy liberal de tradiciones no cultas (circo, cabaret, revista musical), la preferencia por los temas sociales y no por las situaciones "humanas", su inclinación al periodismo en detrimento de las "bellas palabras", etc.

El afianzamiento y desarrollo a grande escala de los "grupos de agitación y propaganda" coincide con el punto más alto de la coyuntura económica (1927). Su radio de acción era muy amplio: reuniones populares, de obreros en las fábricas, sindicales y de partido, en los barrios durante las campañas electorales, lo mismo que en parques, patios de vecindario e inclusive en las calles y lugares de estacionamiento de vehículos públicos; también actuaban en los mítines de huelgas y movimientos reivindicativos. Los principales *Agitproptruppen* eran del P. C. A., pero los había también de la Juventud Socialista (los *Rote Rotte*, *Roten Spatzen* y *Roten Ratten*).

Sus características más salientes fueron: 1. Un nivel muy avanzado en la técnica de la improvisación mezclada a una mutua influencia entre actores y público; éstos se encontraban generalmente en el centro de la reunión. Una especie de *Commedia dell'arte* obrera. 2. Este teatro llevaba al máximo la identificación clásica hasta el grado de hacerla irreconocible. Superaba la tendencia a identificarse con el héroe y buscaba "la homogeneidad entre el teatro y su público" ⁷². Se partía tácitamente de una identificación *previa*, la de la condición de clase, y por eso precisamente los medios ilusionistas y la sugestión tradicional no jugaban ningún papel en un acercamiento de la obra al público producido no por razones artísticas *concretas*, sino por una situación económica y moral. La búsqueda de homogeneidad era, más bien, un reencuentro con ella. 3. Su finalidad era la de dar conciencia *política* de lo que se suponía vivido cotidianamente por todos. En el fondo nada nuevo aportaba el grupo, excepto el poner ante los ojos lo ya conocido. 4. Esta supremacía de la enseñanza sobre la diversión llevaba a un gran uso de la sátira, la caricatura, los efectos cabaretísticos en lo que algunos intérpretes ven un influjo directo de las *Blusas Azules*. 5. En lo tocante a los integrantes del grupo, su trabajo era principalmente político. Ellos procuraban obrar no como "artistas" sino como agitadores. Su actividad se semejava a la incansable de un militante y los equipos eran genuinas células. Carecían de vedettes, todos tenían acceso a la crítica y se buscaban los mecanismos para la más completa integración del individuo al "colectivo". 6. Desaparecen los "dramas humanos" y las "tragedias domésticas" del teatro burgués, en las cuales los problemas de los personajes ocupan el primer plano. Valiéndose de los símbolos y las alegorías, el teatro proletario desea a más de reflejar la realidad descubrir las

causas de los conflictos que agitan la sociedad. Pero —y esta es una de las limitaciones de su realismo— los mecanismos sociales aparecen como tales, no en su efecto sobre los hombres; se las presenta “personificados” valiéndose de la pantomima o del teatro de marioneta⁷³. Se corre entonces el riesgo no de lo “general humano” pero sí de lo “general político”. El “tipo social” es suplantado por lo caricaturesco. En verdad, esta limitación dependía también, aunque no del todo, de los medios técnicos y materiales de que se valían estos grupos lo mismo que de sus fuertes restricciones económicas.

El que lo típico se torne en caricatura y no en tipo funcional, como en Brecht, se vincula al fin concreto de la *Agitpropkunst* —a la que aparecería evidentemente como superfluo pedirle un nivel artístico—, que es simplemente el de ser un medio más elevado, eficaz y, sobre todo, fundado, de propaganda y de educación política.

Sus debilidades, así como las necesidades de conformar un frente unido anti-fascista, condujeron a muchos a ejercer una crítica a sus simplificaciones, al carácter puramente *proletario* en favor de una concepción más amplia denominada por algunos *popular*. Por otra parte el alto grado de intelectualismo pareció a determinadas zonas inapropiado para movilizar al pueblo contra el peligro a la vista y motivarlo emocionalmente, y no solo a través de ideas o argumentos racionales. Si el primer reproche iba orientado contra ciertos excesos a lo *Proletkult*, el segundo se refería al hecho evidente que una escenificación de programas políticos, de silogismos doctrinales convencía a los convencidos apenas pero olvidaba que convencer puede hacerse también interpellando a la sensibilidad. Por otro lado, la esquematización llevaba a caer en idealizaciones al estilo *happy end*, triunfo del “bueno” (proletario) sobre el “malo” (burgués) contribuyendo así a presentar una imagen falsa e irreal del mundo y sus problemas, subestimando las dificultades de la lucha de clases⁷⁴. Un comentarista escribió en el periódico *Bandera Roja*: “El teatro de agitación no puede permitirse renunciar al efecto emotivo, so pena de condenarse a la ineficacia”. Y añadía: “La idea de que los marxistas deben trabajar exclusivamente en el dominio de la razón discursiva es una deformación intelectualista”.

No obstante estas limitaciones, la superioridad del teatro político y proletario sobre el teatro de mera distracción y de índole edificante, que propugnaban los medios socialdemocráticos (simple variedad de un arte “culinario” para el consumo de las masas), es no solo evidente desde el punto de vista político-social, sino, y es lo que ahora nos interesa destacar, en lo referente a nuevos aportes al *lenguaje teatral*. Esto último lo demuestra entre otros hechos el interés de personalidades como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, Maxim Vallentin, John Hart-

field, Gustav von Wangenheim y Hans Eisler en sus experimentos y resultados.

Vamos a rasguñar, finalmente, en algunos de los géneros del teatro de agitación y propaganda.

El coro hablado. Se utilizó especialmente en los mítines y reuniones de divulgación, lo mismo que en las fiestas del 1º de mayo. Había números de danzas y presentación de "cuadros vivos"; los jóvenes recitaban poemas conjuntamente. Esto dio por resultado la transformación de la estructura de los poemas mismos.

La unidad sentimental del timbre lírico se descompone, se "epiza", ya que lo que viene a tomar el lugar predominante en él no es la música o el tono sino la historia, el contenido; el poema además se segmenta en partes para los coros y en partes para los solistas. El género interesó a autores como Ernst Toller y Berta Lask.

En la historia de los coros hablados se perfilan dos etapas. La primera, anterior a 1924, presenta coros que tenían ante todo un carácter de protesta e incluso dejos de lamentación contra el injusto orden social. Posteriormente, el carácter didáctico y propagandístico asume el lugar descollante. El coro se involucra a otros géneros, en especial a la revista y a los sainetes didácticos, o se enriquece con nuevos elementos; así hay coros como grupos permanentes en los cuales aparecen la danza, la pantomima y los movimientos coreográficos o escénicos. Se intenta inclusive un género mixto, "el drama coral", coro con desarrollo, peripecias y desenlace. Pero en el coro de los *Siete mil* (1924) de von Wangenheim éste se desintegra en su imagen originaria y da lugar a un genuino grupo de agitación y propaganda. Los elementos retóricos ceden el paso a los elementos dramáticos y el coro se subdivide en grupos y solistas.

La revista proletaria. Cronológicamente parece ser esta la segunda forma de arte proletario y obrero. Ya nos referimos a ella, pero demos algunas indicaciones suplementarias. La revista fue el género más apreciado y fuera de sus características de diversión, la construcción muy poco centrada, su ritmo no compulsivo y abierto, sus elementos de *music-hall* como el anunciador, los números cómicos y otros medios, la utilización permanente de las técnicas del montaje y la interpolación, la ligaban a las inquietudes de los autores realistas de vanguardia. El *sainete satírico* es considerado como una variante de la revista. Los sainetes poseían una forma muy libre, especies de baladas escénicas que podían montarse de nuevo de acuerdo con las urgencias políticas del momento.

El periódico vivo. Como ya lo dijimos, este género tuvo su génesis en la Unión Soviética. En Alemania le fueron añadidos otros elementos como la pareja de la opereta, la mímica corporal, los cuadros vivos, las máscaras, etc.

Acerquémonos un poco más a la problemática de los temas expuestos, a esa "vanguardia maldita", o, como en el caso del deporte, a esa fuente de "inspiración" extremadamente dudosa, si se piensa en algo así como la "belleza". Sin embargo, Brecht nunca creyó en nada parecido, en patrones artísticos prefabricados y tomaba el elemento útil de trabajo allí donde se encontraba. Esos actos de utilización estuvieron siempre comandados por una voluntad de ajustar el lenguaje artístico a las necesidades de efectuar una crítica de la sociedad vigente y de coadyuvar a despertar una actitud favorable hacia un cambio radical de instituciones e ideología.

Ahora bien, en lo escrito podemos distinguir varios puntos.

En primer lugar, el deporte. Contiene elementos artísticos, algunos de sus recursos pueden ser válidos para el arte, pero, como tal, desborda naturalmente una discusión propiamente estética. Dejémoslo, pues, en esa zona aún sin clarificar de las *influencias*.

El caso de la novela policíaca es más claro. Ha surgido ella en una época histórica precisa: la del capitalismo desarrollado. Está ligada inextricablemente al aumento de los intercambios mercantiles a grande escala y es uno de aquellos valores de cambio culturales que más auge han tenido en nuestra época. Su difusión es innegable y colosal. Perteneció a aquello que ha sido denominado un arte *popular*⁷⁵ en el sentido sobre todo de su divulgación entre amplias capas sociales. Arte de masas, para otros. El "arte de pueblo" (Hauser) es aquel, en cambio, que ha sido elaborado por una comunidad más o menos cerrada y tradicionalista. Se asemeja a lo que comúnmente se designa como folclore. Pautas rígidas de creación, muy poca novedad por parte de los artistas-artesanos, desaparición del genio personal, aun cuando no suplantado por míticos "espíritu del pueblo" o "acto popular de creación" o "alma popular", sino por tradiciones muy enérgicas y de hecho inalterables debido tanto a la índole fuertemente jerarquizada de esas comunidades como a su carácter de "sociedad fría" (Lévi-Strauss) con un lentísimo ritmo de progreso. Por lo demás, dicho arte posee finalidades prácticas evidentes y son estas las que guían básicamente la apreciación social del artículo, lo cual contribuye a desestimular la innovación. Este tipo de obras le interesaron poco a Brecht⁷⁶.

Frente a estas dos alternativas Brecht formula una más: no la del arte de masas ni la del arte tradicionalista rudimentario, sino la de un arte popular en el sentido de interpretar los intereses fundamentales del pueblo. En otras palabras: una indagación sobre el "carácter popular" (*Volkstümlichkeit*) de una obra "cultura", de una genuina obra de arte. Lo popular en esta última acepción vendría a ser algo marcado por

rasgos distintos a su "popularidad" (*Popularität*) y difusión entre las masas o a sus nexos con pautas tradicionales y comunitarias de producción de la obra; ni la divulgación ni su cercanía al pueblo son elementos de juicio para evaluar, al menos en la época que vivimos, el carácter popular de una creación artística. Bien sabemos que la ideología dominante empapa toda producción social, inclusive aquella que se creía más alejada de las influencias de las clases altas. Para Brecht es una obra popular si se identifica con los intereses de la parte más evolucionada del pueblo —no si "refleja" esos intereses como piensa el zdanovismo. Acá la noción de identificación no se torna necesariamente en el sentido de una "expresión concreta" de dichos intereses, pues ellos pueden en la obra misma no aparecer, pueden perfectamente aparecer los de otros sectores sociales. Y a veces el "reflejo" de los intereses populares se trastrueca en una especie de metamorfosis de la ideología reinante (cuando, por ejemplo, tenemos sentimientos genéricos de heroísmo, valor, moralidad, etc., sin someterlos a la crítica reflexiva o sin dar lugar a que el público pueda llegar a ella) ⁷⁷. Creemos entonces que en lo que toca con el arte político de Piscator y con la *Agitpropkunst* estamos no ante un "arte del pueblo" ni ante un "arte de masas", sino ante fenómenos ligados a su eventual "carácter popular". Ahora bien, para Brecht estas manifestaciones encuentran su mejor sentido vinculadas a la actividad de "experimentación" de un nuevo realismo con carácter popular.

El reconocimiento de Brecht hacia los experimentos de la *Agitpropkunst* fue consignado en varias ocasiones. Uno de los más explícitos lo hizo para la revista norteamericana *New Masses* ⁷⁸ con ocasión del montaje neoyorquino de *La madre*, su pieza según la obra de Gorki. Al explicar su estilo realista Brecht lo hace beber formalmente de dos fuentes: "Estas obras teatrales de dramaturgia no aristotélica que se sirven de los principios de representación de un nuevo estilo, el del teatro épico, utilizan, por una parte, la técnica burguesa más desarrollada y, por otra, la de los pequeños grupos proletarios que elaboran en Alemania, luego de la Revolución de 1918, un nuevo y peculiar estilo para sus propios fines de agitación". Y añade que este estilo cubría tanto las formas escénicas, como la manera de actuar, de hacer la *mise en scène*, de escribir los textos e inclusive, por parte del público, el modo de mirar. Brecht no se refirió detenidamente a sus puntos de divergencia con la *Agitpropkunst* por evidentes razones de táctica en su lucha contra el conservatismo estético. Situó su aporte, como lo hemos dicho, en el plano de lo experimental y en 1938 le rindió un verdadero homenaje en un texto clave. "El denominado arte de agitación y propaganda, al cual muchos le fruncen el ceño, fue una mina de nuevos medios artísticos y modos de expresión" ⁷⁹. De manera indirecta se refiere en

un escrito *Sobre la dramaturgia revolucionaria alemana* de los años 20⁸⁰, a “los conjuntos de actores y grupos de agitación y propaganda de tipo revolucionario” como el relieve de Maxim Vallentin y a “las grandes organizaciones corales proletarias”. Su crítico más severo y en cierto modo más justo, añade, era la propia policía y sus trazos característicos servían de “micrófono de aquellas capas profundamente descontentas” para “descubrir la verdad sobre la situación del país”. Con el objeto de cumplir esta finalidad agitacional y realista fue necesario descomponer la vieja unidad dramática, hacer un arte expositivo, realizar el mismo género de innovación que efectúa la física con la desintegración del átomo para conocer mejor su estructura interna.

NOTAS:

Cuando la cita lleve un número romano en primer lugar, se trata de uno de los tomos (I a VII) de los *Schriften zum Theater* editados por la Editorial Suhrkamp, Frankfurt sobre el Meno; cuando el primer número sea de caracteres arábigos se trata de los *Schriften zur Literatur und Kunst* (1 y 2), editados por la Editorial Aufbau, Berlín/Weimar.

¹ Cf. los trabajos de Louis Althusser y sus colaboradores, editados por Maspero (París). Para Rugar Otto Gropp (*Gegensatz der marxistischen und der Hegelschen idealistischen Dialektik* en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nº 2, Berlín, 1964), existe una "oposición" entre las dialécticas hegeliana y marxista e indica que cada una de ellas brotó de estructuras o de sistemas de correlaciones históricas completamente diferentes. "La dialéctica marxista surgió independientemente de la hegeliana" (p. 380). Unos ven la relación de la dialéctica hegeliana con la marxista como una puesta sobre los pies de Hegel; no hablemos de concepciones netamente evolucionistas que establecen una continuidad entre las dos. De todas formas, ambos enfoques borran la diferencia específica entre Hegel y Marx.

² I, 228 a 234.

³ I, 230.

⁴ IV, 153.

⁵ H. MAYER, *Brecht und die Tradition*, Stuttgart, 1961.

⁶ H. MAYER, *op. cit.*, p. 17.

⁷ H. MAYER, *op. cit.*, p. 19.

⁸ H. MAYER, *op. cit.*, p. 20.

⁹ II, 267.

¹⁰ II, 270.

¹¹ II, 268.

¹² II, 270.

¹³ Henos ante la noción de *Höflichkeit* ("cortesía") a la que alude Bernard Dort (*Lecture de Brecht*, París, 1961).

¹⁴ I, 219s.

¹⁵ H. MAYER, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶ 2, 234.

¹⁷ I, 229, 232.

¹⁸ 2, 234, 235.

¹⁹ 2, 237.

²⁰ 2, 240.

²¹ 2, 242.

²² 2, 243.

²³ 2, 241.

²⁴ 2, 245.

²⁵ 2, 237.

²⁶ 2, 244.

²⁷ E. SCHUMACHER, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts/1918-1933*, Berlín, 1955, p. 125.

²⁸ *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* en *Schriften zum Theater*, Frankfurt sobre el Meno, 1957, p. 63.

²⁹ E. SCHUMACHER, *loc. cit.*, p. 141.

³⁰ 2, 384.

³¹ 2, 205.

³² 2, 232, 233.

³³ *Schriften, etc.*, p. 69.

³⁴ *Schriften, etc.*, p. 68.

³⁵ *Schriften, etc.*, p. 63.

³⁶ 2, 206.

³⁷ *Versuche/8-10*, Berlín, 1931, p. 242.

³⁸ Piscator oscilaba entre la negación del arte en general y el "establecimiento de una nueva idea del arte". (*Teatro Político*, Buenos Aires, 1957, p. 43). El periódico comunista *Rote Fahne* sostuvo: "El arte es una cosa demasiado sagrada para que pueda ser dedicado a la confección de propaganda". (Berlín, 17/X/1920). Que el arte no sea propaganda pase; pero que sea "sagrado" es mucho más discutible. Y esto último fue lo que Brecht discutió siempre con los tradicionalistas y los zdanovistas *avant la lettre*.

³⁹ *Schriften, etc.*, p. 63. En verdad Piscator reitera algunas de las tesis del "teatro abierto" bajo la denominación de "teatro épico". Como hoy lo sabemos, después de los esfuerzos de teorización de Brecht y de sus mejores intérpretes, el teatro épico no es una mera variante del teatro abierto sino es un género *diferente*. Piscator alude a un "drama épico tal y como hoy lo concebimos, a base de los trabajos y experiencias de Döblin, Joyce, Dos Passos" (p. 56); algo así como una crónica de actualidad, sin unidades de tiempo, espacio o acción, sin personajes característicos, con un solo héroe: el colectivo. En un texto de 1965 Piscator continúa aún definiendo al teatro "épico" como "dramatización de temas épicos" al modo de Shakespeare e igualmente indicando que esta forma teatral quebraba la separación aristotélica de los géneros. Cf. *Le théâtre, profession de foi*, revista *Partisans*, número 23, París, 1965, p. 50). En su *Teatro Político*, apunta a una tesis importante: la división aristotélica de los géneros lo mismo que el teatro ilusionista de tipo "cerrado" (clásico y burgués) no son simples afirmaciones estéticas; se encuentran orgánicamente ligados a la ideología burguesa. La afirmación está llena de buenos frutos, sobre todo si atemperamos la polaridad implícita de teatro abierto/teatro cerrado.

⁴⁰ R. SALVAT, *Reportaje a Piscator* en la revista *Primer Acto*, número 64, Madrid, p. 16.

⁴¹ R. SALVAT, *Reportaje cit.*

⁴² *Schriften, etc.*, p. 63.

⁴³ Cf. las ideas del hombre de teatro y teórico del *Teatro Socialista*, P. M. KERCHENZEV (*Das schöpferische Theater*, Hamburgo, 1922).

⁴⁴ P. M. KERCHENZEV, *loc. cit.*, p. 99.

⁴⁵ Cf. J. RÜHLE, *Das gefesselte Theater*, Colonia, Berlín, 1957, p. 163 s.

⁴⁶ R. SALVAT, *Reportaje cit.*, p. 21.

⁴⁷ III, 17.

⁴⁸ III, 17, 18.

⁴⁹ Recordemos, por caso, la tesis de Roland Barthes acerca del valor "semántico" del vestuario en el teatro épico. (*Essais critiques*, París, 1964, pp. 53 ss.).

⁵⁰ III, 19.

⁵¹ I, 194.
⁵² II, 146.
⁵³ I, 195, 196. Piscator no vio, ni de lejos, la posibilidad de fundamentar teóricamente los compromisos, las adhesiones o las tomas de posiciones en el arte a partir de una teoría de éste como rama de la producción. Por eso, desde este ángulo de enfoque sus tesis se mantienen en la órbita de la Ilustración y del Idealismo Alemán (Schiller). Cuando los compromisos, las adhesiones o las tomas de posiciones se basan en ellas mismas, es decir, en la *decisión del sujeto* —materialista o idealistamente condicionado, da igual— nos tropezamos con una teoría pre-marxista. Arte como “*institución social*” a la manera de Schiller o arte *político* a la manera de Rousseau (el arte debe mostrar “cosas honestas y que convengan a los hombres libres”, dice el ginebrino en su *Lettre a M. D’Alambert*, recopilación *Du contrat social*, etc., París, 1960, p. 220), son teorías burguesas progresistas. Y que Piscator, como Rousseau, no viera claramente la diferencia entre lo político y lo moral lo demuestran tanto las palabras citadas del segundo como la tesis del primero, perteneciente a sus últimos días: el arte como “profesión de fe”. En su *Post-Scriptum al teatro político* (revista *Partisans*, número 36, París, 1967, p. 60), se reclama expresamente de las tesis de Schiller y reivindica un teatro que tenga como finalidad la de ser “un laboratorio del comportamiento del hombre y de su educación moral”.

⁵⁴ I, 261.

⁵⁵ I, 261.

⁵⁶ E. PISCATOR, *Teatro político*, p. 132.

⁵⁷ E. PISCATOR, *loc. cit.*, pp. 39, 38.

⁵⁸ E. PISCATOR, *loc. cit.*, p. 55.

⁵⁹ E. PISCATOR, *Le Théâtre, profession de foi*, pp. 51, 52.

⁶⁰ II, 37.

⁶¹ II, 111.

⁶² II, 53.

⁶³ II, 54.

⁶⁴ III, 85.

⁶⁵ III, 86.

⁶⁶ III, 87 s.

⁶⁷ A. GISSELBRECHT, *Musée ou promesse d’avenir/Le théâtre prolétarien d’amateurs en Allemagne sous la République de Weimar en Théâtre Populaire*, número 46, París, pp. 8, 11, 5 y 10.

⁶⁸ D. HOFFMANN-OSTWALD/ U. BEHSE, *Agitprop 1924-1933*, Leipzig, 1960, p. 15.

⁶⁹ Cf. HOFFMANN-OSTWALD/ U. BEHSE, *loc. cit.*, p. 25.

⁷⁰ Cf. El Informe del 2/XI/1925 en el *Archiv des Instituts für Marxismus-Leninismus*, Actas 12/70.

⁷¹ J. RÜHLE, *op. cit.*, p. 184.

⁷² A. GISSELBRECHT, *loc. cit.*, p. 7.

⁷³ ALTHUSSER sostiene con razón: “no se puede poner en escena, en *persona*, clases sociales en un texto en que solo se tratan algunos de sus efectos estructurales”. (L. ALTHUSSER: *El pintor de lo abstracto*, revista *Eco*, número 89, Bogotá, 1967, p. 555). Esta observación nos permite apreciar el carácter *experimental* de estos esfuerzos (lo mismo que los de Piscator o algunos del propio Brecht, etc.), ya que no lograron darle el lenguaje apropiado al nuevo objeto del arte realista (estructuras, efectos estructurales, procesos, etc.) y creyeron que exagerando, exacerbandando o caricaturizando las imágenes y las formas tradicionales del teatro burgués se inauguraba una ruptura verdadera; su esfuerzo testimonia el afán de ruptura aunque sus realizaciones comprueban su dependencia de él. K. VÖLKER sostiene, comparando a Brecht y a Piscator, lo siguiente: el segundo “quería adaptar a la escena historias y lucha política. Brecht quería hacer transposiciones. (*Brecht, clásico en Bertolt Brecht*, Internationales/Bad Godesberg, 1966, p. 30).

⁷⁴ D. HOFFMANN-OSTWALD/ U. BEHSE, *op. cit.*, pp. 68 s.

⁷⁵ A. HAUSER: *Philosophie der Kunstgeschichte*, Munich, 1958, cap. V.

⁷⁶ La teoría del pueblo como un organismo y del Espíritu del Pueblo como una entidad creadora fue defendida por los románticos, en especial con respecto a la

gestación de las epopeyas. Dentro del marxismo, el principal exponente de una tesis análoga es Máximo Gorki (Cf. *Sobre la literatura*, Santiago de Chile, 1962).

⁷⁷ Acerca de la concepción brechtiana de lo popular puede verse nuestro trabajo *Vanguardia y arte realista*. André Gisselbrecht afirma que para Brecht "no se debe postular una sensibilidad popular espontáneamente generosa. Las ideas dominantes son las ideas de la clase dominante y en puridad por ello son dominantes" (*Pour une critique marxiste*, revista *La nouvelle critique*, número 153, París, 1964, p. 49).

⁷⁸ II, 175.

⁷⁹ 2, 66.

⁸⁰ III, 14 s.