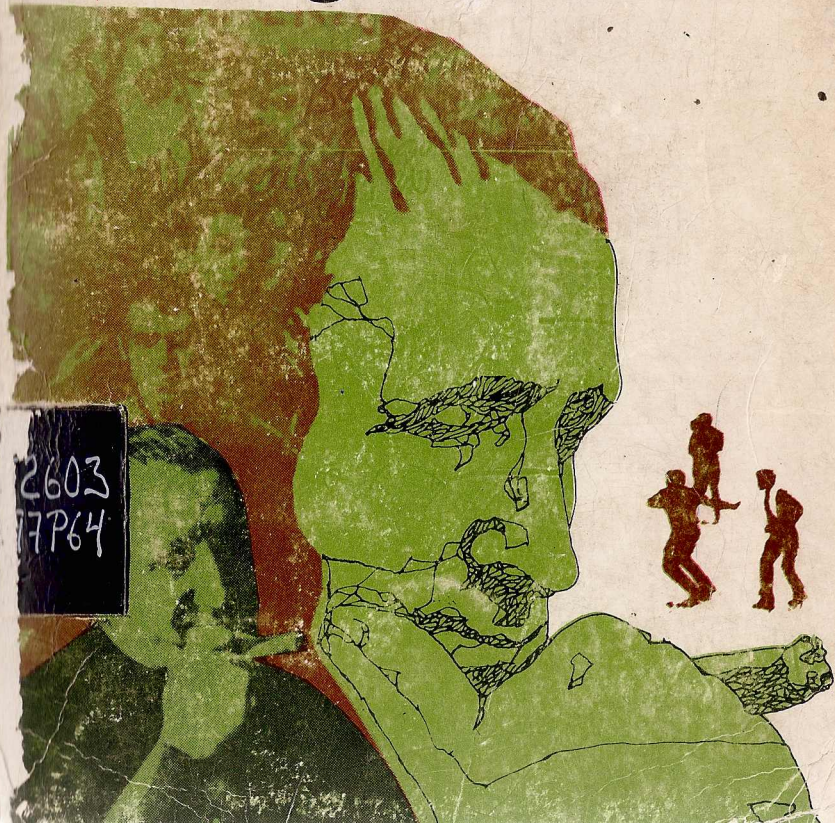


Bertolt
Brecht

LA POLITICA EN EL TEATRO

Editorial
Alfa Argentina



BERTOLT BRECHT

LA POLITICA EN EL TEATRO



EDITORIAL ALFA ARGENTINA

PT 2603
R397 P64
J 2



Título original en alemán
ÜBER POLITIK AUF DEM THEATER

© 1971 *by* Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Versión castellana de
NORBERTO SILVETTI PAZ

© 1972 *by* EDITORIAL ALFA ARGENTINA, Buenos Aires.

Portada de
ZABALA - BARRETO

IMPRESO EN ARGENTINA

Queda hecho el depósito
que marca la ley 11.723

LA POLÍTICA EN EL TEATRO]

No basta con reclamar del teatro tan sólo conocimientos, reveladoras reproducciones de la realidad. Nuestro teatro debe despertar el *gusto* en el conocimiento, debe organizar el *placer* en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y placeres de los inventores y descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el libertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro.

1953

FF- 95089

(EL ÚNICO ESPECTADOR PARA MIS OBRAS)

Cuando leí *El Capital*, de Marx, comprendí mis propias piezas teatrales. Se ha de entender que por mi parte yo desee la más amplia difusión de aquella obra. Claro está que no descubrí que hasta ese momento había estado escribiendo, sin la menor sospecha de ello, toda una multitud de piezas teatrales de contenido marxista. Pero ese Marx era el único espectador para mis obras de teatro que yo había encontrado nunca, ya que a un hombre con semejantes intereses forzosamente tenían que interesarle dichas piezas, no justamente por la inteligencia contenida en ellas, sino por la facultad de inteligencia contenida en él. Era material intuitivo en su favor, y ello se produjo a causa de que yo poseía tan pocos puntos de vista como dinero y porque sobre dichos puntos de vista tenía yo la misma opinión que sobre el dinero, es decir: que hay que tenerlos para gastarlos, y no para guardarlos.

¿NO DEBIÉRAMOS ACABAR CON LA ESTÉTICA?

Estimado señor X:

Cuando le pedí que emitiese su juicio sobre el teatro en general desde el punto de vista de la sociología, lo hice así porque esperaba que la sociología acabase definitivamente con el teatro actual. La sociología, tal como usted al punto lo comprendió, debía cumplir una función simple y radical: alegar la prueba de que este teatro no tiene ya ningún legítimo derecho a la existencia y que todo lo que hoy o en el futuro se construya sobre la base de supuestos que antaño posibilitaron un gran arte dramático, no tiene ya porvenir. Carece de espacio sociológico, tal como diría un sociólogo, en cuya estimación valorativa espero que coincidamos. Apenas ninguna otra ciencia sino la de usted posee una suficiente libertad de pensamiento; todas las otras son demasiado interesadas y tienen parte en la perpetuación del general nivel civilizador de nuestra época.

A usted nunca podría ocurrírsele prestar apoyo a la general superstición de que cualquier obra teatral se halle empuñada en dar satisfacción a los *eternos* apetitos humanos, cuando a decir verdad siempre intentan satisfacer sólo un apetito eterno, es decir: el de ver una obra de teatro. Usted bien sabe que los otros apetitos cambian, usted sabe por qué. De modo que sólo usted, como sociólogo, y sin riesgo de tener que ver en la renuncia a uno de sus apetitos el derrumbe de la humanidad, estará dispuesto a convenir en que los grandes dramas de Shakespeare, base de nuestro arte dramático,

no tienen actualmente influencia alguna. Estos dramas shakespeareanos dominaron los 300 años en los que el individuo se desarrolló hasta convertirse en capitalista, y no son superados por lo que resulta del capitalismo, sino por el propio capitalismo. Tiene poco sentido hablar del drama postshakespeareano, ya que sin excepción es mucho más endeble, y completamente degenerado en Alemania por efectos de la influencia latina. Sólo es defendido por los regionalistas.

Si adoptamos el punto de vista sociológico no tardamos en comprender que nos hallamos, en lo tocante a nuestra literatura, en un pantano. Bajo determinadas circunstancias tal vez lograremos inducir al esteta a convenir en lo que afirma el sociólogo, a saber: que el teatro actual es malo. Mas no podremos despojarlo de la esperanza de que ese teatro sea mejorable. (Al esteta no le importará ni poco ni mucho tener que admitir que esa "mejora" del teatro en general él sólo la concibe mediante la adopción de tretas del oficio completamente anticuadas, o una mejor construcción en el viejo sentido, o una "mejor" motivación para aquellos de los espectadores acostumbrados a las buenas motivaciones antiguas.) Es probable que sólo tengamos de nuestra parte al sociólogo, si francamente declaramos que para este teatro ya no cabe mejora y exigimos que con él se acabe definitivamente. El sociólogo sabe que existen situaciones en que las mejoras ya no ayudan. La escala de sus estimaciones no se mueve entre lo "bueno" y lo "malo", sino entre lo "justo" y lo "erróneo". No elogiará una obra de teatro, si es "errónea", por el hecho de que sea "buena" (o "bella"), y será sordo al encanto estético de una representación que es errónea. Pero sabe qué es erróneo; no es relativista y se atiene a intereses de naturaleza vital; no halla placer alguno en poder demostrarlo todo, sino que procura hallar lo único que es digno de ser demostrado; en modo alguno echa sobre sí la responsabilidad de todo, sino la de una sola cosa. El sociólogo es nuestro hombre.

El punto de vista estético no hace justicia a la nueva producción, ni aun en el caso en que le prodigue alabanzas. Esto queda probado con sólo echar una rápida ojeada sobre casi todas las acciones promovidas en favor de la nueva dramá-

tica. Incluso cuando la crítica fue correctamente guiada por el instinto, del vocabulario estético sólo logró extraer unos pocos argumentos convincentes para sostén de su actitud positiva y su información al público fue sobremana deficiente. Pero sobre todo dejó al teatro, al que acababa de estimular para la representación de estas piezas, privado por completo de las instrucciones para su uso. De modo que, en resolución, las nuevas piezas teatrales sirvieron siempre al viejo teatro, cuya muerte, en la que aquéllas fundaban su existencia, íbase postergando. La situación de la nueva producción resulta incomprensible para quien nada sabe de la activa enemistad entre esta generación y todo lo anterior, creyendo con la mayoría que todo cuanto quiere esta generación no es más que irrumpir en el primer plano y hacer hablar a su cuenta. Esta generación no tiene ni el propósito ni la posibilidad de conquistar este teatro con su público, para luego representar en este teatro y ante ese público, piezas mejores o algo más ajustadas a la época, sino que tiene el compromiso y la posibilidad de conquistar el teatro para otro público. La nueva producción, que de más en más va incorporando el gran teatro épico que corresponde a la situación sociológica, por el momento sólo puede ser comprendida, con arreglo a su contenido como a su forma, sólo por aquellos que comprenden esta situación. No viene para dar satisfacción a la vieja estética, sino para aniquilarla.

Hermanado en esta esperanza, su afectísimo

BRECHT

2 de junio, 1927

EL ESPACIO SOCIOLOGICO DEL TEATRO BURGUES

1. Lucha de clases

A medida que hace abandono de su ideología (debido tal vez a que ésta tórnase progresivamente más inactual) la burguesía se aleja de su pretensión políticamente tan justa a la totalidad de su imagen del mundo, y esto lo sabe una parte de la burguesía. ¿Qué parte? La parte que, para salvar la visión total del mundo, siempre ha recogido en su ideología la oposición entre burguesía y lo otro, en donde aquélla, la oposición, es también eliminada ideológicamente, en la medida en que se ha convertido en algo "aprovechable", o sea: que la parte conscientemente clasista de la burguesía, la burguesía clasista a sabiendas, defiende a los clásicos (a la vez que lleva el ataque contra su propia época). Pero la otra burguesía los sacrifica bastante inconscientemente (inconsciencia *significa* aquí abandonar), de caso en caso, pieza por pieza, una obra clásica en beneficio de otra, pero nunca todas a la vez, sobre todo jamás aquella *creencia* de que podría existir un clasicismo universal y total o por lo menos que un clasicismo semejante sería algo muy, muy, muy aprovechable... precisamente porque existe el recelo de que la burguesía, a través de una firme insistencia y una constante ratificación de su ideología ajena a la época, puede ocupar progresivamente más aquella posición que el *marxismo* le señala. Más acá o más allá de la barricada, es decir: a la vista de la barricada, como propietario (de un clasicismo) en contra de los desposeídos, a fin de que se haga visible lo que no es permitido que sea visible, a saber: que existe una lucha de clases y, horror de horrores, ¡que esta lucha de clases se da hasta dentro de la ideología misma!

2. El papel del teatro de su tiempo

Esta necesidad de la burguesía no consciente de las clases, de salvar la totalidad (de negar la lucha de clases), llevará a las tablas su propia "pieza de época" e incluso le señalará sus alcances. Allí los límites serán trazados donde los daños particulares no se muestran más que como casos especiales "concretamente" delimitables. La pieza teatral o la representación (debe) por sobre la descripción de situaciones (propia-mente descripción de condiciones sociales) pasar a la crítica o discusión de la situación general misma, o sea exactamente allí donde entronca la esfera intelectual propiamente dicha, orientándose hacia la toma de conocimiento del estado de cosas. El proletariado siempre tiene interés en las piezas teatrales que reflejan la época (aun cuando no concorra nunca al teatro), en la medida en que sea permanente el despliegue de situaciones desagradables, o sea que conduzca a la discusión del general estado de cosas (lo cual hace un pequeño alto en la anomalía de cada situación individual y resulta peligroso a cada *proposición* de mejora); la burguesía no consciente de las clases interesa en tanto se formulan proposiciones prácticas y aparece como posible un breve demorarse, aunque más no sea en la sola posibilidad de cierto goce estético... En la concreta *realidad* la burguesía no tiene absolutamente ningún interés, dado que cuando éste existe, de inmediato se pregunta *cuál* es el asunto; de ahí que la dirección burguesa de la llamada "nueva realidad" forzosamente tiene que perder a corto plazo todo su prestigio, y esto sucede de ordinario en la forma de un enriquecimiento formal.

3. La nueva dramática sobre base capitalista

En el *Anti-Dühring* (pág. 101 y sigs.) se exhiben los objetivos económicos que las exigencias de libertad de los seudoclásicos tuvieron durante la época de la burguesía en ascenso. Esta vaga libertad de pensamiento ha conducido a

aquella situación absolutamente apolítica de la literatura que terminó por incapacitarla hasta para la mera "descripción". Decir que el pensamiento es libre significa que está libre de influencias; que es libre en tanto hace uso de su libertad respecto de toda influencia, y deja las cosas así como están. Es jurídicamente libre y libre... de los medios de producción, puesto que los medios de producción del pensamiento son realidades concretas.

Fragmento

(ENSEÑANZA OBJETIVA SOBRE LA NUEVA FORMA
DE VER LAS COSAS)

En consecuencia, tenemos que reseñar cierta sección del nuevo arte dramático en su desarrollo, a saber: la introducción del principio dialéctico y sus efectos. Puede darse por descontado que en este campo hemos de recibir un pequeño reflejo de la penetración de la dialéctica en la filosofía clásica alemana: de manera muy similar decurre nuestra curva. El supuesto fue aquí como allá la existencia de un crudo materialismo, aquí la del naturalismo. El burdo y chato realismo de los naturalistas constituyó un enorme progreso frente al wagnerianismo que dominó por completo el teatro antes, durante y después. La nueva dramática no ha de ser definida como un grupo de dramaturgos o como la suma de las obras dramáticas. Bajo su concepto debe entenderse el nuevo método dramático. Ahora bien, este método no puede ser concebido a partir de la historia de la literatura, ni menos a partir del sentimiento. El "sentimiento" es un fenómeno de grupo que tiene la tendencia de tenerse a sí mismo siempre en calidad de universalmente humano, o sea que pertenece a un grupo que no puede conocerse como grupo. La nueva dramática no gestiona los intereses de un grupo cualquiera cerradamente formado por intereses existentes de antemano (ni políticos ni estéticos), cuyo sentimiento fuera después conocido como el método a ella pertinente. Muy por el contrario, existió y existe un grupo de dimensión considerable que domina en especial dentro del teatro, el cual precisamente no concibe

el punto de partida del dicho método y que es el responsable de que no sea concebido. Este supuesto es la guerra, y este grupo es lo que podría ser denominado frankfurtismo.

La magna enseñanza objetiva práctica de una nueva manera de ver las cosas fue la guerra, y por cierto la guerra en su totalidad, o sea a través de un decurso de cuarenta años y el salto en la Revolución. Ahora bien, si por comprender se entiende el poder de evaluación, en este caso nadie lo ha comprendido, nadie ha comprendido mejor esa enseñanza que los frankfurtistas.

La guerra hubiera enseñado dialéctica a todos aquellos que en el acontecer histórico no habían visto todavía un acontecer dialéctico, tal vez debido a que antes de la guerra ellos creyeron que estaban viviendo en la paz (porque no habían reconocido la guerra civil). Pero, ¿por qué no comprendieron la guerra estas mismas gentes que no habían comprendido la guerra civil, a la que daban el nombre de paz? Lenin es quien ha dado la respuesta al problema de la relación entre guerra y guerra civil. ¿Pero de qué modo entendieron aquéllas la guerra? ¿De qué manera entendió la guerra aquel grupo republicano de Frankfurt, el más progresista de todos, que luchaba contra izquierda y derecha, aunque dominador y burgués? Los que pensaban políticamente vieron en él un fracaso del estrato feudalista industrial dominante con anterioridad a ellos, y desde luego un fracaso evitable (tal vez por medio de ellos mismos), pero que también hubiera sido evitable por medio de este otro estrato, o sea: un fracaso personal.¹

Estos empeños dramáticos evidenciaron desde un comienzo un predominante carácter crítico-organizador. El antiguo concepto de obra, un puro concepto de proveedor a base de pequeña tarea manual, tarea de la mente, había cambiado; el concepto de creación no involucraba ya algo tan sólo orgánico, sino también una organización. La obra teatral *En la jungla de las ciudades*, que conforme a su contenido es una

¹ Emil Ludwig.

crítica, tuvo la tarea formal de organizar el teatro (o sea: revolucionario). Y el teatro tenía que ser revolucionado, no para el espacio de una velada teatral, precisamente para la pieza *La jungla*, sino en forma duradera y para todas las piezas (y para las piezas de este teatro). Como cosa concreta en todo teatro, prevalecía sólo el contenido del gesto. No importaba tanto inventar nuevos gestos, como elaborar en detalle lo propio del gesto; no tanto crear el material como organizar el material.

La bella literatura colocó en primer plano el complejo mecanismo de la experiencia del individuo.

La fe en la personalidad, fuertemente desarrollada, mostró en su luz cómica cuando el problema de la guerra fue exhibido como un problema psicológico (así en las reflexiones hasta donde alcanzaba la inteligencia de Czernin o lo que pasó en Wilhelm en la noche del 14), ocasión en que las personalidades habían "sucumbido" a una psicosis, precisamente a la psicosis bélica. Sin psicosis nada resultaba explicable, ya que desde luego algunas diferencias de intereses hubieran podido "agregarse" también de "otro modo" (es decir, según se pensó, de un modo más barato), Ludwig, el "filósofo de la historia", hizo una idea de tanta fuerza que hubiera podido evitar la guerra, por ejemplo, hubiera podido evitar la suya propia.

La bella literatura colocó la personalidad completamente en primer plano y describió el mecanismo de la experiencia. (Los más fuertes *experimentadores* experimentaron tiradas hasta de un millón. Describieron lo espantoso que fue no haber sido una personalidad a lo largo de cuatro años.) Cada individuo sentía que la guerra no era su propia guerra, ni la consecuencia de sus actos, ni la consecuencia de sus pensamientos (porque ¿cuándo habían tenido consecuencia sus pensamientos?), o sea: que a ellos *nunca se los había consultado*! Ellos habían calculado en voz alta: dos por dos... pero no se los había consultado nunca, aunque habían querido decir: ¡cuatro! Ellos principalmente eran psiques y se expresaban por medio de una psicosis. ¿Sabían acaso dónde cre-

cía el trigo que comían? ¿Sabían acaso cuál era el nombre de la vaca cuya carne comían en forma de bistec? No lo sabían, y sin embargo el Padre celestial los alimentaba. Ellos no habían comprendido que eran capitalistas (aunque personalmente no tenían ningún capital) y que todo eso constituía una hora decisiva del capitalismo; su hasta entonces mayor y más poderosa colectivización, su más consecuente y casi impersonal rendimiento. No comprendieron que allí se trataba de un fenómeno social y no de un fenómeno de la interioridad del hombre. Vieron en la guerra la negación de la persona y, en consecuencia, rechazaron la guerra. Pero la guerra era una realidad y la persona había desaparecido. Pero ellos no lo habían querido. O sea que la guerra era un hecho fortuito y la persona existía. ¿No era acaso evitable la guerra mediante una alianza de los pueblos? En consecuencia, ¡la guerra había sobrenvenido a causa de que no hubo una alianza de los pueblos! La verdad era que no pudieron ver la legalidad porque tampoco pudieron ver las causas de los acontecimientos, y no pudieron verlas porque no consiguieron quitarlas de en medio. No pudieron hacer de lado sus acciones y entonces aguardaron esperanzados en que las consecuencias de dichas acciones serían evitables. El dualismo entre sus opiniones particulares y sus acciones hizo que su literatura fuese una literatura sin consecuencias, que fuese absolutamente no dialéctica, convirtiéndola en el irreal fenómeno (epifenómeno), o sea irracional, que dicha literatura es. No solamente la guerra debía presentarse a sus ojos como algo natural en sentido metafísico, sino también todos los otros grandes procesos capitalistas frente a los cuales el hombre estaba como objeto, a medida que iba "experimentándolos". Pero la guerra no había surgido, sino que había sido hecha, y no sólo irrumpido sobre los hombres, sino que también había sido conducida por hombres, y, si el hombre era impotente, la suma de todos los hombres no era aún la humanidad, siendo, en consecuencia, también impotente. Pero sobre estas cosas no pensó ninguno de los que actuaban ni actuó ninguno de los que pensaban, sino que pensar y actuar constituían las máximas oposiciones.

(NOTICIAS SOBRE) LA DRAMÁTICA DIALÉCTICA

Idea fundamental: la aplicación de la dialéctica conduce al marxismo revolucionario

1.

¿Qué es la dialéctica?

Actualmente es habitual adoptar el punto de vista —y casi todos los críticos profesionales del teatro y la dramática se colocan en este punto de vista— conforme al cual es preciso adoptar en el teatro una actitud ingenua, y además se tiene la convicción de que ello es posible. Si el teatro conoce su oficio, todo lo que le corresponde al espectador es hacerse presente. (Y como a los críticos se les paga por hacerlo, siempre se hallan presentes.) Ahora bien, desde el punto de mira del nuevo teatro poco habría que decir en contra de la actitud ingenua del espectador, si una tal actitud fuese posible. Cuanto aquí se ha de decir es que ello resulta imposible y por qué es imposible. Pero si dicha actitud es imposible, entonces se ha de exigir del espectador que transite por el camino (más incómodo), que aprenda algo antes de concurrir al teatro. En cuyo caso el espectador ha de estar "al corriente", ha de estar "preparado", "aleccionado". Pero hasta esta preparación resulta harto dificultosa. De modo que en lo que sigue se ha de tratar de "dialéctica", sin ninguna explicación de lo que ésta sea; pues, dado que la dialéctica es parte integrante no sólo de la cultura proletaria, sino también (por lo menos la dialéctica idealista) de la cultura burguesa, su conocimiento se da maliciosamente como algo supuesto.

En lo que sigue, trátase menos de una explicación minuciosa de la nueva dramática que de una dramática dialéctica (aunque acerca de esto también tratamos, dado que jamás ha sido puntualizado); tampoco se estudia tanto la dialéctica de su evolución (ya que exhibir esto sería tarea de una concreta ciencia literaria), sino que principalmente trátase aquí de una primera tentativa de mostrar el efecto revolucionario que ejerce la dialéctica dondequiera ella penetra, y su papel de óptima enterradora de las ideas e instituciones burguesas.

2.

Esta importante comprobación permite tratar *con seriedad*, a lo largo de algunas páginas, un dominio que por lo común no exige precisamente tal tratamiento y apenas lo justifica, a saber: el dominio del arte dramático y el teatro.

Y así tenemos por una parte una producción dramática que, por su naturaleza, afecta poderosamente al teatro concreto a través del edificio mismo, la escena y el elemento humano, la cual exige una transformación completa, incluyendo al espectador mismo (esta necesidad es sin duda la más urgente), y tenemos por la otra parte un teatro que sólo demanda mercancía, materia prima que, a través de la *maquinaria tal como es*, ha de ser transformada nuevamente en mercancía. Por una parte tenemos una producción que, no desconectada de la tradición, ha ido sumando suficientes mejoras cuantitativas como para poder emprender una decisiva mejora cualitativa del todo, y que ha acompañado (o favorecido) con bastante energía las permanentes y cada vez más rápidas transformaciones de los cimientos sociales y políticos, como para poder deducir ya sus *consecuencias*; y, por la otra parte, una larga serie de carteleras que, exigiendo en sus consecuencias una explicación incómoda pero originada sólo en vista de esas consecuencias, impugna trabajos para él inexplicables mediante un idealismo envejecido no aplicado nunca en parte alguna, cuyas consecuencias son exigidas precisamente ahora. Lo que estos grupos (no sabemos por mandato de quién) aguardan, si algo nuevo aguardan, vendría a ser una variante de lo viejo, un aprovechamiento de sus aparatos para

ser aprovechado por esos mismos aparatos; lo que ellos combaten es algo nuevo cuya variante (ya descartada) vendría a ser lo viejo de ellos. Esperan un drama nuevo, dado que el viejo concuerda tan poco con ellos como la ideología de dicho drama con la praxis. Y puesto que el viejo drama cuya "renovación" exigen era burgués, y ellos son burgueses, esperan que el nuevo drama sea un drama burgués. Pero los grandes burgueses que crearon el gran drama burgués no escribían para el pequeño burgués a que dieron origen, y puede asegurarse que no volverá a haber un nuevo drama burgués. Lo que nosotros hemos denominado dramática dialéctica resulta seguramente incompleta y en un todo imperfecta por aspirar a su concretización sin alcanzarla nunca; y seguramente inacabada, dado que, por su otra mitad —o sea la dramática capacitada para su realización definitiva— es *precisamente* burguesa (y no "proletaria") según su origen y acaso también su contenido argumental, aunque no según su destino y posibilidades de aprovechamiento. En una organización social burguesa dicha dramática significará tan poco como las aplicaciones de la gran dialéctica materialista a la física, la historia, la fisiología y la economía.

3.

Un burdo y chato realismo que no descubrió nunca las más profundas relaciones y que, por lo tanto, hacíase particularmente penoso y molesto cuando apuntaba hacia efectos trágicos, dado que no presentaba, tal como se creía, una naturaleza eterna e inmutable.

A este estilo se lo denominó naturalismo, ya que presentaba la naturaleza humana de manera natural, o sea de manera no mediada, tal y como ella es y se ofrece (fonéticamente). Lo "humano" representaba allí un importante papel¹, era lo

¹ Precisamente en el decenio de la más resuelta explotación de la sustancia proletaria, lo humano alcanzó su máximo galardón en la escena. Y esto humano le fue arrancado al hombre ciertamente de su propio dolor. A la explotación física del pobre siguió la psíquica. Dobles sueldos de ministro fueron asignados para los actores capaces de imitar en la forma más natural posible los sufrimientos de los explotados, y cuanto

que "aunaba" todo (y esta forma de unificación bastaba). Y el "medio ambiente como destino" engendraba compasión, o sea aquel sentimiento que "uno" tiene cuando no se puede ayudar y uno se "con-duele" en espíritu. El medio ambiente fue considerado como naturaleza, como algo inmutable e ineludible.

Con todo, aquí desintegróse —parte la más importante de la evolución de lo nuevo rápidamente liquidado— la forma *dramática* del teatro, en parte debido a que estos dramaturgos se hallaban bajo la influencia de las grandes novelas francesas de aire burgués y civilizador, pero sencilla y principalmente a causa de que aquí la realidad misma comenzaba a hacerse oír.

Para hacer hablar a la realidad fue preciso escoger una forma épica, hecho que de inmediato suscitó en contra de los dramaturgos el cargo de que no eran precisamente dramaturgos, sino novelistas embozados. Puede decirse que con la forma "no dramática" también volvieron a desaparecer los temas definitivamente realistas, o a la inversa, es decir: los dramaturgos acabaron con sus propios ensayos.

Antes de que este movimiento —que tiene que ver con la creación poética en la medida en que las obras de referencia fueron escritas por gente literariamente dotada— hubiese producido obras de significación, dotando al teatro de nuevo material, sus iniciadores se retractaron de sus máximas y pasaron el resto de sus vidas en poner algo de orden en sus ideas estéticas. Pero simultáneamente con la forma "dramática" también el individuo vacilaba como centro del todo. Como los artistas —esto en parte porque se estaba bajo la influencia de la pintura impresionista burguesa— no habían visto "los objetos de la naturaleza" en movimiento y actuando por sí mismos, o sea que los habían visto de una forma no dialéctica, como partes de la "naturaleza", como trozos muertos, colocaron la vitali-

más firme era la actitud con que los explotadores asistían a esta exposición de sus víctimas, tanto más exaltaban su consideración social. A la repulsión por el hedor del poverio mezolábase la emoción por la profunda piedad del autor. De todas estas conmociones humanas lo único que quedó fue el dolor. Era ciertamente un arte dramático canibalesco,

dad en la atmósfera, el efecto "entre" las palabras (bajas), transmitiendo por esta causa "vivencias" en lugar de conocimientos, de suerte que la "naturaleza" se convirtió en un objeto de placer (cosa que después originó la archiburguesa *crítica culinaria* de un Alfred Kerr y otros), resultando de todo ello, en cierto sentido, una feria dramática de antropófagos! Para animar la fotografía, dado que con ella no se podía alcanzar efecto plástico alguno, para introducirle "aire" y engendrarle valores, se echó mano a la psicología. Las figuras enanas recibieron una vida interior desusadamente llamativa. Lo indivisible, el individuo, descomponiéndose en sus elementos, engendró a la *psicología*, que iba siguiendo a los elementos, desde luego sin lograr recomponer con ellos nuevamente un individuo. De este modo, con lo "dramático" desintegróse el individuo.

Para resumir: el arte dramático naturalista tomó de la novela francesa el tema y a la vez la forma épica. Esta última (parte la más débil del arte dramático naturalista) fue tomada por la dramática más reciente, con renuncia de los temas, como principio puramente formal. Con esta forma de presentación épica adoptó también aquel elemento didáctico ya oculto en la dramática naturalista, dramática de la vivencia; pero este elemento mismo alcanzó en cierta manera una pura validez, cuando se aplicó a la realidad la nueva forma épica luego de una serie de ensayos puramente constructivistas, con lo cual descubrió la dialéctica de la realidad (haciéndose de este modo consciente de su propia dialéctica). Pero aquellos ensayos en el vacío espacio no habían sido un simple rodeo. Para esos ensayos el gesto fue precisamente lo dialéctico oculto en lo teatral-dramático.

Claro está que todo esto no es sino un esquema; muestra la marcha ideológica en su interna conexión, pero omite com-

¹ Tal vez a los jóvenes nos falte aquí realmente algo para la comprensión, sobre todo esa ansia de vivencia característica de la burguesía en declinación, ansia morbosa de enriquecerse con las vivencias de otros, deleitándose en el dolor de toda madre que se tenga a mano. Para nosotros, el teatro no es una ocupación que sustituye a las experiencias no vividas.

pletamente que las nuevas formulaciones en modo alguno se originan simplemente de las viejas (o sea por el conocimiento de los errores viejos), sino que lo hacen mediante la intervención de nuevos elementos "exteriores", es decir, de los momentos político-económicos!

4.

Camino de la dramática dialéctica

TEATRO

Naturalismo del que
resulta la forma épica
+ Dialéctica
(→ Economía

Cambio de función del teatro

DRAMA

Dramática dialéctica,
de tipo *naturalista*
Actitud del espectador
= inalcanzable
El teatro
+ su economía

5.

La generación posterior a la guerra retomó la tarea en este punto. Comenzó con la introducción del punto de vista dialéctico.

* La realidad fue aceptada, y a partir de entonces comienza a funcionar de lleno la dialéctica. Al ser aceptada la realidad, necesariamente tuvieron que ser aceptadas sus tendencias. Pero la aceptación de sus tendencias implicaba la negación de su forma momentánea. * Al ser aceptada la guerra no podía negarse la revolución mundial. Si lo primero resultaba una necesidad, lo era sólo a causa de lo segundo. Si el capitalismo imperialista organizaba un monstruoso ensayo de su más poderosa centralización de los más gigantescos entes colectivos, necesariamente ello debía constituir una tentativa general de revolución mundial! Si organizaba una migración de pueblos, ello significaba la inmensa y vertical migración de pueblos de la definitiva lucha de clases!

La guerra muestra el papel que le estaba destinado desempeñar al hombre en el futuro. * El individuo como tal lograba

un efecto positivo sólo como representante de muchos. * Pero su intervención en los grandes procesos políticos y económicos limitábase a la explotación. La "masa de los individuos" perdía, empero, su indivisibilidad por efectos de su repartibilidad. El individuo había sido siempre repartido, adjudicado, y lo que comenzó después fue un proceso que no lo tomaba en cuenta para nada, un proceso en modo alguno influido por su intervención y que no terminaría con el fin del individuo.

La grandeza material de la época, sus gigantescas creaciones técnicas, las poderosas empresas de los grandes capitalistas, incluso la guerra mundial en calidad de monstruosa "batalla material", pero sobre todo la magnitud de posibilidades y riesgos para los particulares, tales apreciaciones constituyeron los pilares de esta joven dramática que fue completamente idealista y completamente capitalista. El mundo, tal como es, debía ser mostrado y reconocido, y exhibidas así su propia inhumanidad como su grandeza: su dios debía ser "el dios de las cosas tal como son". * Esta tentativa de crear una nueva ideología directamente conectada con los hechos, estaba dirigida contra la burguesía, cuyo modo de pensar (reconocido como algo pequeño, mezquino) parecía hallarse en radical contradicción con su modo de actuar (aceptado como algo grandioso). Ante semejante planteamiento del problema, la respuesta era sólo una respuesta generacional. De lo que se trataba era de probar el razonable criterio de lo real. A través de esta dramática nació, de este modo, una realidad altamente peculiar. Por una parte tenía conciencia de una tarea predominantemente histórica. Tenía ante sus ojos una época grandiosa y grandes figuras, de suerte que diose a la tarea de elaborar los documentos. Además, veíalo todo en movimiento ("Por eso hemos construido los grandes habitáculos de la isla Manhattan..."). Baal y el Alejandro de *Rumbo hacia el polo* Este fueron orientados históricamente. Es decir, no sólo Baal fue representado como personalidad histórica, en sus transformaciones, en su "consumo" y su "producción", en sus efectos sobre la gente que lo rodeaba, sobre todo; sino que también fue concebida como hecho histórico su existencia literaria, en calidad de fenómeno espiritual absolutamente determinado. Su "clasificación" fue histórica, te-

nía causas y consecuencias. Cuanto Baal hacía y cuanto decía era material acerca de él y en su contra; su pensar y su ser se mostraban idénticos, y el curso de su vida fue de tal modo organizado para la escena que hasta el interés que despertaba debía disminuir juntamente con el interés que entre sus semejantes despertaba sobre la escena. (Con ocasión de presentarse la obra en Berlín, dijo el escenógrafo Neher: "Con respecto a las últimas escenas no quiero hacerme problemas. En semejantes condiciones, este sujeto ya no puede despertar un interés particular. Con un par de tablones basta." Y la observación era inmensamente justa. Para el comienzo colocó un par de bastidores en los que estaban pintadas las figuras que en la pieza representaban el proceso evolutivo de Baal, "sus víctimas", y declaró: "Con esas figuras tendrá que contentarse." Allí reinaba, pues, el dios de las cosas tal cual son.)

¶ Pero la realidad nacida de este modo aprehendía la realidad exterior sólo de manera muy imperfecta. Los procesos reales eran no más que escasas indicaciones de procesos espirituales, entre tablas de escenario vacías que ponían a disposición tan sólo los elementos de la representación. Para la escena "En los años 19... hasta 19... hallamos que...", el decorado preparada por Neher se reducía a un mapa geográfico infantil, o más propiamente a una representación de un mapa, pues no era una región determinada; a todo lo cual se agregó una máquina que fabricaba viento.

Se ofrecía una primitiva representación de "curvas" humanas, y lo que era exigido por el acontecer real reducía tan sólo a material visual (un refresco de memoria). Por el contrario, había muchísimos carteles aclaratorios. Y este había sido también el caso al montarse *Rumbo hacia el polo Este*, donde también un par de indigentes procesos burgueses debía posibilitar la presentación de acciones y declaraciones de gran formato.

¶ Por lo demás, no ha de olvidarse que en el momento en que el teatro volvió a ser morada del pensamiento, rápidamente se evaporó también la pertinaz y repugnante atmósfera de solemnidad que habían creado en el teatro el naturalismo y el expresionismo, instalándose, en cambio, cierta júbilosidad y, si se quiere, audaz desenfado, el cual en parte descansaba en el

punto de vista de que el teatro no desempeñaba, en el campo del pensamiento, el serio papel que él mismo se atribuía.

6. La dramática dialéctica comenzó con ensayos principalmente formales, no temáticos. Trabajaba sin apoyo de la psicología, sin el individuo, descomponiendo, de manera marcadamente épica, las situaciones en procesos. Los grandes tipos, presentados de la forma más alejada posible, o sea más objetiva (de modo que no fuese posible introducirse sentimentalmente en ellos) debían ser mostrados a través de su comportamiento frente a otros tipos. Su acción era colocada no como algo sobreentendido, sino como algo llamativo y notable: de este modo procurábase dirigir la atención principal hacia las relaciones entre acciones, hacia los procesos que se cumplen dentro de determinados grupos. De suerte que se dio como supuesto en el espectador una actitud casi científica, interesada, no abandonada a sí misma (aunque los dramaturgos creían que ellos posibilitaban dicha actitud). En consecuencia, este movimiento se convirtió en un movimiento dirigido a la transformación completa del teatro, incluso el espectador. Se exigió nada menos que el cambio de la función del teatro como organización social.

Ha de comprenderse que aquí trátase sólo de un avance técnico, y en modo alguno de una acción de carácter político. Todo quedaba en la esfera de lo burgués, incluso el aspecto temático. De manera puramente objetiva, el comportamiento típico del hombre de esa época debía ser sometido a los nuevos métodos de observación; por lo pronto siempre dentro del orden social establecido, el cual había de ser considerado como algo dado y no debía discutirse. La nueva dramática imponíase solamente la tarea de seguir las "curvas de los destinos humanos". La dramática antigua (de carácter dramático) no posibilitaba el presentar al mundo tal como muchos lo ven ya hoy. El decurso típico para muchos de una vida humana, o bien el decurso de un proceso típico entre los hombres, no era posible mostrarlo con arreglo a la forma de drama existente hasta entonces. La nueva dramática llegaba a la forma épica (apunta-

lada, por lo demás, nuevamente por los trabajos de un novelista, es decir: Döblin). Como se había visto "todo en curso y encaminado", se puso de relieve el carácter documental de esta forma de presentación. El espectador debía entrar en el teatro adoptando la misma actitud con que estaba acostumbrado a hacerlo al enfrentar las otras actividades propias de la época. Tal como se ha dicho, esta actitud era una especie de actitud científica. En el planetario y en el campo de deportes el hombre adoptaba esta actitud serenamente contemplativa, estimativa y fiscalizadora, la misma que ha llevado a nuestros técnicos y científicos a sus descubrimientos e invenciones. Salvo que en el teatro lo que debía suscitar el interés eran los destinos de los hombres y sus comportamientos. El espectador moderno, tal como se dio por supuesto, no desea sucumbir pasivamente a una cualquiera sugestión, perdiendo, al dejarse arrastrar a todas las situaciones afectivas posibles, la inteligencia de las cosas. No desea ser tutelado ni ser objeto de violencia, sino que simplemente quiere recibir de manera clara el material humano, para ordenarlo por sí mismo. De ahí que guste de ver al hombre en situaciones que no resulten claras de buenas a primeras, y de ahí también que no necesite ni las fundamentaciones lógicas ni las motivaciones psicológicas del viejo teatro. Un hombre que en sí no tiene nada de investigador, sino que es tan sólo alguien que desea simplemente disfrutar, es natural que considere poco claras a estas piezas teatrales, dado que ellas configuran precisamente la falta de claridad de las relaciones humanas. En consecuencia, el teatro debe hallar una forma que presente esta falta de claridad del modo más clásico posible, o sea conforme a una calma épica.

7.

El teatro como asunto de interés público
(...)

8.

Cambio de la función del teatro

La totalidad del teatro tiene que ser cambiada, y no solamente el texto o el actor o toda la presentación escénica; en



ese cambio debe ser involucrado también el espectador; su actitud debe ser modificada.

A este cambio de la actitud del espectador corresponde la presentación de actitudes humanas en el escenario, o sea la disolución del material mimico en beneficio de las situaciones. El individuo deja de ser el punto central. El individuo por sí no produce ninguna situación; surgen así grupos en los cuales o frente a los cuales el particular adopta determinadas actitudes que el espectador estudia, y desde luego el espectador como masa. O sea que también como espectador el particular cesa y deja de ser punto central de la atención; no es ya más la persona privada que "asiste" a la representación preparada por la gente de teatro, ante cuyos ojos se está representando algo y que goza del trabajo que se realiza en el teatro; es decir, que ya no es más un consumidor, sino que entonces debe producir. La representación sin él como colaborador es sólo representación a medias (pues de haber sido completa, lo dejaría de ser a partir de entonces). El espectador, incorporado en el acontecer teatral, es, por así decir, teatralizado. Este acontecer tiene lugar no tanto ya "dentro de él" como con la colaboración de él; y, de este modo, el teatro contemporáneo como mera empresa comercial que explota la venta de entretenimiento nocturno, ha formado aquí una colectividad de compradores y ejecutado un trabajo meramente cuantitativo. Un paso más, y sin duda un paso en contra del carácter fundamental de la empresa, y se hubiera producido una transformación cualitativa de dicho ente colectivo, o sea que hubiera desaparecido su carácter fortuito. Entonces ya puede ser presentada la exigencia de que el espectador (en su calidad de masa) sea literalizado, o sea que se lo eduque apropiadamente para "asistir" al teatro, que se lo informe debidamente. No cualquiera puede, con sólo un sacrificio de dinero, "comprender" en el sentido de "consumir". Aquí no se trata de una mercancía accesible sin más ni más a cambio de poseer una disposición sensorial, en términos generales. El material temático ha sido declarado bien público; ha sido "nacionalizado", es el supuesto de un estudio asiduo; lo formal, entendido como modo de utilizar, es decisivo como forma de traba-

jo, es decir: de estudio asiduo. En este punto tórnase comprensible por qué la *elaboración del material temático existente* representa un alivianamiento del trabajo que queda aún por realizar. Todo esto, es decir: que en esta fase estén contenidos casi todos los otros elementos preexistentes que en fases anteriores caracterizaron enfáticamente a éstas, podría hacer aparecer la nueva fase —a los ojos de quien deriva la nueva de la vieja, en vez de la vieja de la nueva— como una fase puramente ecléctica... dado que quien piensa así no toma en cuenta el hecho definitivo consistente en el cambio de la función. (...) Aquí, en la elaboración del *contenido del gesto* de un material temático ya conocido pueden (para productores y utilizadores) ajustadamente colocarse las actitudes que importan, *enfrentándolas* con el tema. Ahora bien, es evidente que *esta* función del teatro depende de una casi absoluta comunidad de todos los intereses vitales de todos los participantes. Precisamente la indiscutida primacía del teatro sobre la literatura dramática, debida a su revolucionario progreso técnico, constituye, como primacía del medio de producción sobre la producción propiamente dicha (aquí es indispensable la comprensión de la economía revolucionaria), un obstáculo capital contra el gran cambio de la función que el teatro posibilita.

= [Incitados a adoptar no una actitud pasiva y de absoluta entrega (basada en la magia o la hipnosis), sino una actitud de claro enjuiciamiento, al punto adoptaron los espectadores una actitud definidamente *política* y no una que estuviere sobre los intereses, ni una actitud común y general, tal como había querido la nueva dramática.] Si, la representación misma pareció, repentinamente, haber dejado de ser la mera "ocurrencia" de algunos dramaturgos, sino que pareció responder al tácito dictado de la generalidad. De este modo, pareció nuevamente posible un cambio de la función del teatro, aunque no en el sentido de esta dramática, de tal suerte que la especie imprevista de esta posibilidad hacía tanto más imposible el cambio. El teatro, que es también una cosa, oponiase como cosa al cambio de función.

El cambio de la función del teatro era imposible.

9.

El teatro como medio de producción

El teatro burgués —especialmente a través de su concepción del público como masa de consumidores en gran escala, conforme a la compulsiva extensión del mercado, y merced a la consiguiente eliminación de las camarillas que habían dominado antes en el teatro— había creado las condiciones técnicas para un acabado cambio de la función del teatro.

Su mismo carácter clasista le impide deducir las consecuencias. Del mismo modo, hace mucho tiempo que pone en práctica un ateísmo absoluto, pero le es imposible aventurarse a defenderlo también en el campo ideológico.

Tal la razón de por qué era imposible el cambio de función.

El teatro habíase manifestado como un insuperable e invariable cúmulo de medios de *producción* y, de este modo, precisamente a partir de este punto concreto, el problema de la transformación de esta institución pública habíase extendido hacia el nuevo (insoluble) problema acerca de la transformación de todo el orden social que determina a dicha institución; y así, por modo no independiente de todo ello, sino precisamente en el curso de estas afirmaciones y de las investigaciones que apuntaban a ellas, la nueva dramática había llegado, dentro de su territorio, a un violento e imprevisible contacto con la *realidad*. El minucioso análisis crítico de la economía parece haber operado en esto del mismo modo que el descubrimiento de las imágenes de Saïs. Quedó convertida en estatua de sal. En profunda cavilación hundida, observa los ensayos de Piscator, que recién comienzan y que, como ella no tardó en reconocer, era preciso contarlos entre sus propios ensayos porque eran ensayos *dramáticos* más que teatrales, orientados sobre el drama mismo; ensayos dramáticos en el nuevo sentido que afecta a la totalidad del teatro. [Entonces quedó al descubierto la subjetividad de la posible realidad, o sea: la objetividad como parcialidad. Lo que aquí mostrábase como tendencia era la tendencia de la materia misma (lo que *saltaba a la vista* como tendencia era, en el peor de los casos, una construcción de emergencia en la que la materia

no estaba aún lo suficientemente reconocida). Como realidad más real hizo su aparición entonces una determinada literatura (ya en los estudios previos para piezas como *Der Weizen*) en la cual no solamente existía ya algo concreto sobre la nueva materia de lo dramático, es decir: las relaciones de los hombres entre sí, sino también donde la dialéctica como tal era reconocida y elaborada, o sea aquella forma de ver que la nueva dramática había ejercitado en el espacio vacío. Su propia dialéctica la había llevado a la economía, y la economía la llevaba a un estadio más elevado de la dialéctica, a saber: el estadio *consciente*.

Fragmento, 1931

(DE LAS) OBSERVACIONES A LA MADRE

¿Es exclusivo el Comunismo?

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlín, 17 de enero de 1932.

"...En esta refundición, una refundición dramática de la novela *La Madre*, de Máximo Gorki, Brecht ha vuelto a escribir una pieza didáctica, instrucciones destinadas a espectadores primarios tocantes a lo que es un comportamiento correcto, es decir, comunista, en todas las situaciones de la vida. Como teatro y como literatura se trata de algo espantoso; como propaganda política es algo que debiera tomarse seriamente en cuenta..."

"...El tema de la pieza es el comportamiento político, su objetivo la formación de los oyentes para dicho efecto. Hacia ese fin se trabaja tan conscientemente con empleo de todos los medios, que esta representación, que seguramente será paseada por todas las salas del Este y del Oeste, toca más al interés de los políticos que al de cualquiera de nosotros..."

"...Frente a esta historia de la madre que, pese a su oposición, es aleccionada en las ideas comunistas por su hijo y los amigos de éste, acabando por convertirse ella misma en propagandista de aquellas ideas, uno se siente completamente fuera de lugar. Los autores no tienen en vista objetivos poéticos, sino objetivos puramente políticos..."

Germania, Berlín, 19 de enero de 1932.

"...para finalmente poder enfrentar a quienes consideran a Brecht un fenómeno estético... sólo porque ha inventado un estilo teatral pretendidamente nuevo."

"Pero a sus espaldas no está, desde luego, su voluntad individual. Ni tampoco su propósito de forma. A sus espaldas está —de esto dio pruebas la velada en la Casa de la Comedia— la ideología comunista entera. Dicha ideología está a espaldas de Brecht a modo de un autor dramático que paulatinamente ha ido evolucionando hasta convertirse en el intérprete literario del bolchevismo en Alemania. De ahí que Brecht no pueda ser enjuiciado ya desde el punto de vista estético, sino desde el político."

Königsberger Allgemeine Zeitung, 23 de febrero de 1932.

"...Nada tiene que ver con la creación poética esta historia de la madre que, pese a su oposición, es aleccionada en las ideas comunistas por su hijo y los amigos de éste, acabando por convertirse ella misma en propagandista de aquellas ideas; es lo que se llama una obra sectaria, muy hábilmente ejecutada con los recursos que Brecht ha extraído de sus propios principios relativos al teatro épico."

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlín, 17 de enero de 1932.

"...Teatralmente es algo insignificante, políticamente es de una machacona insistencia: sólo se trata de la violencia, cualquier medio está bien, es de importancia..."

"...Sobre el ambiente teatral hay poco que decir, ya que el medio no es el fin..."

Germania, Berlín, 19 de enero de 1932.

"El todo es una uniforme y evidente heroización referente al tipo de la mujer revolucionaria extraída del mundo burgués y llevada al mundo proletario de la lucha de clases."

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlín, 17 de enero de 1932.

"...Precisamente a causa de que el efecto intelectual de esta pieza resulta tan paralizador y asfixiante, conviene no subestimarla políticamente..."

"...Puesto que aquí la propaganda constituye al mismo tiempo un aleccionamiento práctico relativo al comportamiento... y eso es lo decisivo".

Neue Leipziger Zeitung

"...Existe en el mundo sólo un elemento no burgués, es decir, el espíritu desencadenado. También *La Madre*, pieza de Brecht, respira, como todas las representaciones de la propaganda teatral de la revolución organizada, esa sólida trivialidad pequeño burguesa..."

(H. KESTEN.)

Muchos, o casi todos los críticos burgueses de *La Madre* nos dijeron, tal como se ha visto, que su representación no pasaba de ser un asunto de los comunistas. De ese tal asunto ellos hablaban como de una cosa propia de los criadores de conejos o propia de ajedrecistas, es decir, como de algo que interesa a muy pocos hombres y que sobre todo no debe ser enjuiciada por gentes que nada comprenden de conejos o de jugar al ajedrez. Pero aunque no todo el mundo tiene al Comunismo por la cosa que es, el asunto del Comunismo es, ello no obstante, el mundo entero. El Comunismo no es una técnica de juego entre muchas técnicas de juego. Teniendo como punto de partida radical la eliminación de la propiedad privada en los medios de producción, el Comunismo está, como dirección única, enfrentado a todas las direcciones, que si bien suelen diferir en alguna pequeña cosa, están de acuerdo sin embargo en mantener la propiedad privada. Reclama para sí el derecho de ser la directa y única continuación de la gran filosofía occidental, y como tal continuación el derecho de ser un giro radical en el funcionamiento de esta filosofía, ya que es la única continuidad práctica del proceso occidental (capitalista) y como tal, al mismo tiempo, el giro revolucionario

radical en el funcionamiento de la economía evolucionada. Podemos y debemos indicar que nuestras declaraciones no son limitadamente subjetivas, sino que son declaraciones objetivas y de obligatoriedad universal. No hablamos de nosotros como una pequeña parcialidad, sino que lo hacemos en nombre de toda la humanidad como la parte que representa la humanidad completa (y no una parte de ella). Por el hecho de que combatamos nadie tiene el derecho de sacar la conclusión de que no seamos objetivos. A la luz de una observación más rigurosa, quien en el día de hoy, para producir la clara impresión de que es objetivo, provoca una impresión de que no lucha, ese tal podrá ser sorprendido in fraganti instalado en un punto de vista desesperadamente subjetivo, defendiendo los intereses de una minúscula parte de la humanidad. Objetivamente considerado, estará traicionando los intereses de toda la humanidad como consecuencia de su intervención en favor del mantenimiento de las relaciones de propiedad y de producción. El escéptico de la "izquierda" burguesa, aparentemente objetivo, no reconoce o no quiere que se reconozca que también él colabora en esta magna lucha, en la medida en que no accede a llamar lucha a ese permanente ejercicio de la violencia practicado por una pequeña capa, si bien es cierto que dicha práctica ha sido arrancada de la conciencia por un uso tan prolongado. A esta capa propietaria, a esta pandilla degenerada, sucia, objetiva y subjetivamente inhumana, es preciso arrancarle violentamente de las manos todos los "bienes de especie ideal", sin importarnos lo que con estos bienes quiera hacer después una humanidad explotada, impedida de producir para sí, siempre a la defensiva de los ataques de la depravación. Sea cual fuere el significado posterior de palabras como "libertad", "justicia", "humanidad", "cultura", "productividad", "audacia", "seguridad"... es evidente que estos conceptos no podrán volver a usarse sin limpiarlos previamente de todo lo que se les hubiere pegado del funcionamiento que tuvieron en la sociedad burguesa.

Nuestros enemigos son los enemigos de la humanidad. Desde su punto de vista no son "justos": la injusticia consiste en su punto de vista. Ellos tal vez tienen que ser tal como

son, pero no tienen que existir. Es comprensible que ellos se defiendan, pero defienden el robo y los privilegios, y comprender no puede significar aquí perdonar. Aquel que para el hombre es un lobo, no es un hombre, sino que es un lobo. "Bondad" significa en nuestros días, en que la simple legítima defensa de masas gigantescas se convierte en lucha a muerte por los altos comandos, aniquilación de los que hacen imposible la bondad.

Germania, Berlín, 19 de enero de 1932.

"*La Madre* representa, por lo tanto, la evolución de un ser humano, desde la esfera de lo personal hacia lo político universal, en sentido marxista. La protagonista ama a su hijo, que es obrero e hijo de un obrero. El conflicto comienza con las copecas que faltan para la comida. Y concluye con la bandera roja que lleva la mujer a la cabeza de la manifestación organizada por el Partido, hasta el momento de la Revolución de 1917 y el nuevo Estado Soviético. El hecho de que pase por todas las prácticas del adiestramiento comunista, desde la distribución de volantes destinados a la instrucción de los campesinos hasta la 'gloriosa' revolución de Lenin; y que aprenda a trabajar en favor del Partido, de manera impersonal al principio y luego de manera dura y tenaz, y después hasta echando mano de medios fraudulentos (siempre en beneficio del Partido, naturalmente), y luego participando en actos de agitación, con recursos lícitos en un comienzo y después engañosos, como en las escenas de la guerra, cuando arteramente y con argumentaciones 'burguesas' induce a los otros a la desertión, para finalmente confesar su verdadero color político; y, en suma, el hecho de su apoyo de la 'conversión' de la guerra imperialista en guerra civil' (Lenin) y luego su misma participación en dicha 'conversión' y su triunfo constituyen, en definitiva, el material didáctico de esta pieza."

Los críticos burgueses opinan que tales obras presuponen ciertos intereses de naturaleza no lo bastante universal, en vez

de contribuir a despertar esos intereses de naturaleza universal; pero los intereses que aquí se dan por supuestos por lo menos como intereses latentes, son, para decir verdad, en un todo de naturaleza especialmente universal y precisamente por ello opuestos de manera diametral a los intereses de los críticos burgueses. Aquellos grupos de trabajadores del intelecto que a través de sus ataduras existenciales con los dueños de los medios de producción se hallan espiritualmente bien afinados, no sólo no tienen nada que ver con el asunto del comunismo, sino que no tienen nada que ver con el asunto del mundo. Apartándose de los comunistas por considerarlos espiritualmente sectarios, obstinados en una posición, y serviles, lo que hacen es apartarse del interés de la humanidad y unirse con una explotación por cierto universal, ciertamente desenfrenada y sin duda libre. Existe una grande cantidad de esos trabajadores de la cabeza que efectivamente sienten que el mundo (el mundo de ellos) ha caído en una red de desacuerdos, pero no se comportan de conformidad con ese sentimiento. Si se excluye a los que simplemente construyen para sí un mundo intelectual, el cual es a su vez un mundo discorde (ya que precisamente existe sobre la base de su propio desacuerdo), nos quedan hombres que, más o menos conscientes del desacuerdo, comportan sin embargo como si el mundo fuera armónico. En el pensamiento de tales hombres el mundo penetra sólo de una manera deficiente; y no puede llamar la atención el hecho de que su pensamiento no intervenga en el mundo. Ello significa que esos hombres no exigen del pensamiento ninguna intervención, y de este modo nace el "espíritu puro", que existe por sí, más o menos trabado por las situaciones "externas". Las polémicas con una obrera provocadas por *La madre* no pertenecen para estas gentes al orden de las discusiones intelectuales. Dichas polémicas corresponden a los políticos. Así como éstos nada tienen de común con la praxis, tampoco aquéllos nada tienen que ver con el espíritu. ¿Qué necesidad tiene de saber la cabeza lo que hace la mano que le está llenando el bolsillo! Estos hombres están contra la política. Y ello prácticamente significa que están en favor de la política que se hace utilizándolos a ellos. El comportamiento

de éstos, aun dentro de su profesión, es absolutamente político. Levantar su casa fuera de la política no es lo mismo que estar afincado fuera de la política; y estar fuera de la política no es estar sobre la política.

Muchos de ellos piensan que podrían ser perfectos en un estado político imperfecto, sin perfeccionar antes dicho Estado. Por lo demás, la esencia de nuestro Estado consiste en no necesitar hombres perfectos o en vía de perfeccionamiento. Por dondequiera vemos establecimientos en los que se hace uso de gente mutilada, con un solo brazo o con una sola pierna o sin piernas. Los asuntos de la administración pueden ser manejados a la perfección por idiotas y estúpidos. Para desempeñar bien su cargo, nuestro personal de seguridad y vigilancia tiene que estar formado por matones y nuestros jueces tienen que ser ciegos; los investigadores han de ser sordomudos o por lo menos mudos. Y las editoriales de libros y periódicos cuentan, para no quebrar, sólo con analfabetos. No en el encontrar y manifestar la verdad pónese de relieve lo que se denomina inteligencia, sino en el encontrar la no-verdad y en la mayor o menor sutileza del callarlo. Algunos echan de menos las grandes obras literarias y lo achacan a la falta de grandes talentos. Pero lo que ellos quieren de la literatura ni un Homero ni un Shakespeare podrían decirlo en verso. Y, por lo demás, los que echan de menos las grandes obras pueden vivir perfectamente bien sin ellas y, tal vez, no les sería posible vivir con ellas.

Aversión hacia aprender y desprecio de lo útil

New York Sun del 20 de febrero de 1935.

"...The point is, of course, that Pelagea Vlassova, the Mother, started out by believing in God, the Tsar and private property, and was gradually converted, chiefly by precept. It was all explained to her very carefully, and after she understood she explained it all very carefully to others. Then she, and all the others, stood up and explained it, still very slowly and carefully, to the audience..."

Una de las objeciones principales de la crítica burguesa en contra de la dramática no aristotélica del tipo de *La madre*, apóyase asimismo en una división puramente burguesa de los conceptos "entretenido" e "instructivo". Según esto, acaso *La madre* sea una obra instructiva (aunque, tal como surge del análisis, sólo para una pequeña parte de los espectadores posibles), pero de ninguna manera una obra entretenida. Investigar esta separación no deja de tener sus atractivos. Muy bien puede sorprender que aquí se haya intentado pura y simplemente una degradación del aprender, en cuanto el asunto no es presentado como un placer. En la medida en que el placer es minuciosamente despojado de todo valor instructivo, queda naturalmente degradado. Sólo basta con echar un vistazo a la función que tiene el aprender dentro de la ordenación social burguesa. Dicho aprender funciona como la compra de conocimientos materialmente aprovechables. Esta compra ha de tener lugar antes de que el individuo ingrese en el proceso de la producción. Su esfera propia es, por lo tanto, la esfera de lo inmaduro. Admitir que no sé todavía algo que pertenece a mi especialidad, es decir: que me dejo atrapar por el aprendizaje, significa lo mismo que confesar que no soy apto todavía para la competencia y que no puedo aspirar a ningún crédito. El recuerdo de la espantosa tortura con que a la juventud burguesa se le inculca su "saber", basta para que quien ha concurrido al teatro para su "distracción" no permita que se lo trate como al muchacho que "ocupa un banco en la escuela". La actitud del que aprende queda degradada, difamada. Así como también el sujeto útil y el sentido de lo útil han caído en el desprecio público, desde que los hombres son útiles para sí mismos sólo a través de bajezas, dado que la utilidad es deducida cada vez más de la explotación de los semejantes.

Útil es el explotable, el privado de derechos. Antes de que se haga útil para sí mismo, es preciso someterlo a dura prueba. Pero el que lo explota tampoco extrae de allí su consideración, sino más bien de lo que el beneficio deducido (y deducido en las sombras) le permite gastar en lo material y en lo intelectual. Desde la época feudal sigue operando el gesto con que el señor feudal, asegurado ya en la forma de sus pri-

vilegios, simulaba no tener que explotarse ni a sí mismo ni a los demás; y de la época del derrumbe del mundo de la pequeña burguesía data el desprecio del que se hace a sí mismo provechoso por parte del capitalismo que le lleva ventaja y que hace provechosos a los demás, y en los sistemas ideológicos ya se anuncia la gran perturbación a través de un proletariado que baja y sube en el confinamiento de los actos de explotación a la esfera de los delitos que se perpetran en la sombra. Pero simultáneamente con todo esto crece dentro del proletariado un limpio y poderoso sentido de lo útil que no puede dar lugar a ningún escrúpulo, dado que tiene como punto de partida la extirpación radical de aquellas mismas situaciones que extraen su utilidad del perjuicio.

1932 y 1936

TEORÍA POLÍTICA DEL DISTANCIAMIENTO

1. El teatro político

El teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en teatro político, no había sido político con anterioridad. Enseñaba a mirar el mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase. En la medida en que estas clases estaban desunidas, el aspecto del mundo aparecía reflejado en el teatro. El teatro de un Ibsen, un Antoine, un Brahm, un Hauptmann, era sentido precisamente como un teatro político. Sin embargo, este cambio de función del teatro no tocó a lo hondo, dado que ninguno de estos hombres cuestionó los fundamentos de la sociedad y todo se limitó a tomar en consideración algunas modificaciones. Sólo cuando una nueva clase —el proletariado— reclamó el poder en algunos países de Europa, alcanzándolo solamente en uno de ellos, nacieron teatros que fueron realmente instituciones políticas. La nueva clase que reclamaba el poder o que ya lo poseía, no se conformó —en su calidad de nueva clase diferente de todas las anteriores— con ejercer su control sobre el teatro, sino que también puso el mundo en manos de sus espectadores, convirtiéndolo en sede de ilimitada acción política. A partir de entonces el mundo debía ser presentado como un mundo en vía de permanente evolución, sin que esta evolución se viese trabada por límites impuestos por los intereses de ninguna clase social. La actitud pasiva del espectador, correspondiente a la

pasividad de la mayoría del pueblo en todos los órdenes de la vida, dio paso a una actitud activa, o sea que para el nuevo espectador el mundo debía ser presentado como un mundo enteramente a disposición suya y de su actividad.

Para nuestros dramaturgos resulta imposible aprovechar la moral individualista de la época burguesa. Aquella máxima que dice: "Trata a cada uno como quieras que cada uno te trate a ti" no proporciona ya eficaces normas de comportamiento. ¿Acaso debemos decir a nuestros espectadores proletarios: "Proletario, trata a los proletarios como los tratarías si fueses burgués, pero además del mismo modo que ellos querían ser tratados si fueran burgueses"? La acción del proletario revolucionario difícilmente puede convertirse en norma de acción para los demás hombres.

2. Teoría política del efecto de distanciamiento en el teatro

Es evidente que la *extrañeza* que sentimos frente al comportamiento de nuestros semejantes y que a menudo nos sobreviene también frente a nuestra propia conducta, cuando hacemos arte, ejerce su influencia sobre este arte. Lo que nos extraña no es solamente la actitud de los que pisotean, sino también la de los pisoteados. Expuesta a un sistema social que pese a ser hostil a la vida la obliga empero con mano férrea al acto de parir, vemos a la parturienta luchando por el derecho de entregar el fruto de su vientre no a la vida, sino a la aniquilación. Vemos a los hombres que trabajan alimentando y perfeccionando un mecanismo de poder que los tritura. Vemos a la inteligencia traficando con su saber y su conciencia. Y nos vemos a nosotros mismos, los artistas, pintando y repintando las podridas paredes de barcos que ya se van a pique. ¿Qué cosa podría ser más natural, entonces, que buscar los medios y recursos para hacer de aquella *extrañeza* algo universal y avasallador?

¿Cómo que todo es así simplemente porque tiene que ser así? ¡Precisamente cuando sabemos que no tiene que ser así! ¿Por qué dotar entonces a todo lo que presentamos y con lo

que no estamos satisfechos, de los argumentos más irrefutables? ¿Por qué prestarle el imponente aspecto y el título de *cosa muy natural*, destructor de toda esperanza? ¿No es acaso nuestra crítica un fenómeno natural, una cosa muy natural?

Vosotros sois libres de abrigar el precioso sentimiento de vivir en "unidad con el espíritu que todo lo gobierna", siempre cuando lo concibáis como un espíritu progresivo. Y siempre y cuando que el espíritu que todo lo gobierna no sea el de la policía, el cual ninguna unidad ni comunión tiene con vosotros.

TEATRO EPICO, DISTANCIAMIENTO

Se procuró hallar una forma de presentación a través de la cual lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales. Como los procesos que había que presentar fueron convertidos en cosa extraña, perdieron tan sólo la familiaridad con que los considera un enjuiciamiento desprevenido e ingenuo. Admitamos por un momento que uno de esos procesos consistiese en el hecho de que una familia pequeñoburguesa envía a su hija a trabajar en una colocación. Este proceso es de suyo familiar y corriente para el público de nuestro tiempo. Posee en sí algo completamente natural y cotidiano. Y por ser un hecho que tiene lugar de continuo, ya no sorprende a nadie. Ahora bien; para que ese proceso aparezca como el acontecimiento socialmente significativo y problemático que es realmente, a través de la presentación tiene que ser mostrado al público con *distanciamento*. Entonces resulta evidente que aquí un ser humano, tal como si se tratase de una mercancía terminada, es enviado al mercado, con un cántaro de leche y un trozo de tela burda. El cuidado que dicho ser humano ha recibido aparece luego bajo una nueva luz, es decir: que ha sido preparado para el mercado, si bien o mal es algo que luego se sabrá. Hasta ayer esa muchacha no podía caminar sola por la calle; hoy ha sido enviada a trabajar en una

casa extraña y duerme en una habitación sin cerrojo. Además, de ella se espera que envíe dinero a casa de los suyos. La forma de presentación que narra todo eso consiste, entre otras cosas, en que los actores hablan como si no pudieran dar fe a sus oídos. ¡Y de qué otro modo podrían hablar, con esas frases y giros usuales, cotidianos, repetidos mil veces, remanidos, precisamente con esos giros en flagrante contradicción con otros giros usuales por igual y repetidos hasta el cansancio! Tal forma de presentación es una forma crítica y hace posible la crítica frente a los procesos que tienen lugar entre los hombres. El arte consiste en que los hombres son presentados igualmente con plenitud. Ello resultaría de realización muy dificultosa en la actitud crítica que deben adoptar los actores cuando la crítica culmina en lo irremediable. Pero el actor épico no toma a los hombres tal como lo hace el actor naturalista o, según el antiguo estilo, el actor que todo lo estiliza, es decir: como naturalezas inmodificables. El actor épico los ve como seres completamente modificables, y ve a los inmodificables como seres completamente eliminables. Y ello en virtud de que conoce bien el proceso social y político al que están sometidos.

SOBRE LA TEATRALIDAD DEL FASCISMO

THOMAS — Hace poco hemos hablado de cómo se podía llegar a una representación teatral cuyas mostraciones de la convivencia social entre los hombres pusieran en manos del espectador la clave para el dominio de sus problemas sociales. Hemos buscado un proceso harto común en la vida cotidiana, al que de ordinario no se considera teatral porque no tiene lugar entre artistas ni persigue ninguna finalidad artística, aunque hace uso de recursos artísticos y teatrales y al mismo tiempo constituye una demostración que debe poner en manos de los espectadores la llave para el dominio de una situación poco clara. Hemos dado con una pequeña escena de esquina, en la que el testigo ocular de un accidente de tránsito presenta ante los transeúntes el comportamiento de los protagonistas. De la forma de actuar de su demostración callejera hemos destacado algunos rasgos que pueden tener valor para nuestra representación teatral. Ahora queremos tomar en consideración otra forma de mostración teatral, no ejecutada precisamente por artistas ni con finalidades artísticas, pero realizada de múltiples maneras en las calles y en los lugares públicos de reunión. Hemos de considerar, pues, la teatralidad en la conducta de los fascistas.

KARL — Tengo para mí que también esta consideración ha de resultar de beneficio para el teatro, pero confieso que la cosa me produce cierta repugnancia. ¿Cómo es posible que yo piense en el teatro cuando la vida es tan espantosa? Vivir

quiere decir permanecer con vida, y ello actualmente se ha convertido en un arte. ¿A quién puede interesarle meditar la forma de mantener vivo al arte? En los días que corren, hasta la misma frase que acabo de pronunciar me parece cínica.

THOMAS — Comprendo ese sentimiento. Pero estábamos de acuerdo en que la representación teatral que tenemos en perspectiva ha de propagar sin duda el arte de mantenerse con vida. Cuando hablamos de la teatralidad de los opresores, hablamos, como entendidos, en favor de la teatralidad, pero también hablamos como oprimidos. Frente a la desgracia de la humanidad que provocan los hombres, hablamos de los servicios que nuestro arte puede prestar a la opresión. Dentro de nuestro arte tenemos el propósito de llevar la lucha contra la explotación del hombre por el hombre. De ahí que tenemos que estudiar con precisión la clase de medios con que trabajaremos, y especialmente observar estos medios cuando son empleados por artistas no profesionales y para fines no profesionales. Ya que también nosotros tenemos el propósito de aplicar nuestro arte profesional para fines no artísticos.

KARL — ¿Piensas entonces que el teatro no sólo imita procesos surgidos de la convivencia humana, sino que imita también la forma en que tales procesos son imitados en "la vida"?

THOMAS — Sí, eso pienso. Y ahora propongo que investiguemos de qué modo los opresores de nuestra época hacen teatro, no en las salas de teatro, sino en la calle y en las salas de reunión, como así también en sus residencias particulares, en sus cancillerías diplomáticas y en sus asambleas. Al hablar de que hacen teatro entiendo que no sólo se comportan como lo exigen sus directas funciones, sino que actúan a conciencia ante los ojos del mundo y procuran inculcar sus directas funciones y ocupaciones como cosas evidentes y ejemplares destinadas al público.

KARL — Tomemos primeros las pequeñas dramatizaciones tan características del nacionalsocialismo. Allí trátase de conferir expresión teatral a ciertas situaciones que no exhiben una forma particularmente llamativa. El incendio del *Reichstag* constituye un ejemplo clásico al respecto. El peligro comunista aparece allí dramatizado y elaborado con miras a deter-

minado efecto. Otro ejemplo lo ofrece el 30 de julio, cuando el *Führer* en persona caza en flagrante delito a un grupo de homosexuales, convirtiendo en conjuración concreta, palpable y aguda una corriente de oposición política apenas tendenciosa. Pero luego podemos pasar a lo directamente teatral. En este aspecto no es posible dudar de que los fascistas se conducen de manera absolutamente teatral. Poseen un sentido peculiar para dicha operación. Ellos mismos hablan de *regie* y han extraído toda una cantidad de efectos justamente del teatro: los reflectores y el acompañamiento musical, los coros y los imprevistos sorprendentes. Hace algunos años un actor me contó que Hitler hasta había tomado sus horas de lecciones con el actor Basil, de Munich, no sólo en lo referente a la técnica del recitado, sino también en lo tocante a la manera de conducirse y moverse.¹ Aprendió, por ejemplo, el paso sobre el escenario, el solemne andar de los héroes, extendiendo la rodilla y asentando bien la planta del pie para dar majestuosidad a la marcha. También esa forma impresionante de cruzar los brazos es cosa aprendida, y también la actitud suelta y como negligente le fue inculcada. Todo eso tiene algo de risible, ¿no es cierto?

THOMAS — Yo no diría risible. Es exacto que se trata allí de un intento de engañar al pueblo, pues se pretende hacer creer que algo trabajosamente elaborado e incorporado a la personalidad es la conducta natural de un grande hombre, una manifestación espontánea de su grandeza y de su esencia no común. Además, imitaba a un actor que cuando aparecía él mismo en el escenario, no hacía sino mover a risa a la gente joven por efectos de su afectación e hinchazón ridícula. Esto puede ser ridículo, pero el propósito en sí de este hombre de perfeccionarse con arreglo a modelos ajenos, nada tiene de ridículo, aunque su modelo fuese ridículo. Piénsese en los innumerables jóvenes completamente razonables y en modo alguno

¹ Con respecto a estas lecciones, véase en nuestra versión castellana de *La resistible ascensión de Arturo Ui* (Ediciones Nueva Visión, Bs. As.) la escena VII, donde Brecht presenta a Ui interpretando un pasaje de Shakespeare. (N. del T.)

inclinados a la afectación y el engaño, que por aquel mismo tiempo procuraban imitar la conducta de los héroes cinematográficos. También aquí se trataba de ejemplos mal escogidos, aunque también los había buenos. Propongo no detenernos demasiado en la tentativa de Hitler de incorporar por el estudio una forma de conducta imponente y estelar, y que pase-mos a la consideración de aquellos elementos teatrales que él y los demás héroes de su especie no tomaron directamente del teatro, aunque el teatro de nuestro tiempo los emplea. Yo quisiera ahondar en lo *representativo* de su conducta.

KARL — Sí, hagámoslo. Contemplémoslo cuando se presenta como el gran Paradigma. Como el arquetipo del hombre alemán, como el modelo de la juventud.

THOMAS — Yo no aludía sólo a eso. Ese aspecto de la cuestión es evidente. Pertenecía todavía a su intento de impresionar e infundir respeto. Es el modelo *Sigfrido*, ligeramente cambiado, con lo cual el conjunto adquiere un cierto aire mundano, tal como puede estudiarse particularmente en las fotografías, las de sus reverencias (frente a Hindenburg o ante Mussolini, o a la vista de damas encumbradas). El papel que está construyendo (el amigo de la música, gozador de la auténtica música alemana; o el de soldado desconocido de la guerra mundial; o el de donante jubiloso y camarada del pueblo; o el de sufridor digno, resignado) es de enfoque individual. En oposición al dictador italiano, pone de manifiesto un claro desdén por los trabajos corporales. (Al italiano le gusta mostrarse trabajando de albañil, arando, guiando un automóvil, luchando.) El alemán prefiere adoptar una actitud supervisora. Muy digna de atención es una fotografía de su arribo a Italia (Venecia). En apariencia, Mussolini le va mostrando la ciudad. El pintor de paredes representa allí el papel de diligente y activo agente comercial que es al mismo tiempo un *fino conocedor de la arquitectura* y de las situaciones que es preciso evitar: calarse un sombrero de felpa, sol por aquí, sol por allá... En una visita a Neudeck, en casa del anciano y enfermo Hindenburg, representa ante la cámara fotográfica al *dolorido amigo de la casa*. El dueño de la mansión y su nieto no parecen tan olvidados de la cámara como

aquél, de modo que pasan a segundo plano en la escena. Desde luego tiene que cumplir muchas funciones y no siempre consigue dar forma unitaria y real a su papel. La presentación de una escena en que el *Führer* deposita su óbolo destinado a ayudar a los damnificados por el frío invernal, está mejor lograda. Tiene un par de billetes en la mano, y uno de ellos está doblado de tal modo que está listo para ser introducido en la ranura de la alcancía. Sin embargo, el intérprete ha logrado evidenciar un gesto que corresponde perfectamente al pequeño burgués, es decir: parece estar pescando dentro del monedero la moneda del caso. En una solemnidad realizada en Tannenberg él es el único que a medias logra expresar una auténtica meditación en los caídos de 1914, y esto pese a que tiene en la falda un sombrero de copa. Ello es ejemplar en el mejor sentido de la palabra. Pero sigamos. Observemos sobre todo la forma en que actúa en sus grandes discursos, aquellos que preparan y fundamentan sus carnicerías. Tú ya comprenderás que debemos considerarlo en el momento en que quiere inducir al público a sentirse íntimamente unido con él y a decir: Sí, nosotros también habríamos actuado de ese modo. En suma, que debemos considerarlo cuando hace su representación como un *simple hombre*, procurando convencer al público para que entienda sus acciones como acciones sencillamente humanas, naturales, y le brinde a él su aprobación, íntimamente sentida. Todo ello constituye un teatro muy interesante.

KARL — Así es, y es muy diferente del teatro que hace el testigo ocular del accidente de nuestra escena de esquina.

THOMAS — Ciertamente, muy diferente. Justamente podría decirse que es diferente por el hecho de que tiene mucho más de común con el teatro que vemos sobre el escenario. Vemos nacer allí aquella endopatía o compenetración emocional del público con el personaje de la escena y que comúnmente es considerada como un producto esencial del arte. Y vemos nacer así ese arrebatado invencible, ese transformar a todos los espectadores en una masa unitaria, que es lo que se reclama del arte.

KARL — Debo decirte que este giro de las cosas me asusta

un poco. Me parece que tú relacionas en este momento el nacimiento de la endopatía con toda la violencia observable en los números teatrales de este dudoso sujeto, sólo para desprestigiarla. Es exacto, naturalmente, que aspira a dicha endopatía o compenetración emocional, pero también han aspirado a ella muchas personas excelentes.

THOMAS — Seguramente, pero si aquélla cayera de su prestigio, habría que responsabilizarlo más a él que a mí. Pero no sigamos adelante si es que vamos a subordinar nuestra observación estudiosa al temor o consecuencias temibles que podrían surgir de allí. Estudiemos impertérritos, o también espantados, la forma en que emplea el recurso artístico de la endopatía aquél de quien estamos hablando. Veamos los artificios de que se vale. Tomemos como ejemplo su manera de pronunciar los discursos. Para facilitar la compenetración emocional, durante sus discursos déjase llevar de estados de ánimo sumamente personales que sirven de introducción o fundamentación de acciones de gobierno, estados de ánimo al alcance del hombre común. En sí y por sí los discursos de los estadistas no se caracterizan por los arranques espontáneos e impulsivos. Son muy elaborados varias veces y desde diferentes enfoques y pronunciados en una fecha determinada. El orador no se siente ni particularmente animado ni particularmente colérico o particularmente triunfante, en el momento de acercarse al micrófono. En general, el orador se contenta con leer su discurso con cierta seriedad, con prestar a sus argumentos cierta perspicacia y etcétera. El pintor de brocha gorda y sus semejantes lo hacen de otra manera. Primeramente, a través de toda clase de tretas se procura crear y aumentar la expectativa del público... ya que el pueblo se convierte en público. Se hace correr la voz de que nadie puede anticipar lo que dirá el orador, porque él no habla en nombre del pueblo ni se limita a decir de viva voz lo que el pueblo tiene que decir. Él es una persona aparte, un héroe en el drama, e intenta hacer decir al pueblo, mejor dicho, al público, lo que él dice. O dicho más exactamente, hacerle sentir lo que él siente. De suerte que todo se concentra en que él sienta con la mayor intensidad. Para poder sentir con intensidad, el pin-

tor de brocha gorda habla como un particular a otros particulares. Disputa acaloradamente con los particulares, con los ministros o políticos extranjeros. Nace así la impresión de que está trabado en lucha singular con todas esas personas, a causa de determinadas condiciones y características de esas personas. Entrégase a coléricas imprecaciones por el estilo de las que emplean los héroes homéricos, asevera su indignación, da a entender que sólo penosamente logra dominarse para no saltar y coger del cuello a su adversario, lo llama nombrándolo por su nombre y apellido y lo desafía, bromea a su costa, etc. etc. El oyente puede seguirlo con emoción en todos estos pasos; el oyente participa en los triunfos del orador, adopta sus actitudes. Sin duda el pintor de brocha gorda (tal como algunos le llaman porque sólo da algunas pinceladas a las grietas de un edificio a punto de caer) tiene en su mano un fuerte recurso teatral con el cual puede lograr que su público lo siga bastante a ciegas. Por ese medio logra que cada uno haga abandono de su punto de vista para adoptar el del que actúa y representa, y que olvide sus propios intereses para seguir los intereses del actuante. Hace que sus espectadores penetren hondamente en él, los envuelve en sus movimientos, los hace "participar" en sus triunfos y preocupaciones y les quita las ganas de toda crítica, de echar un vistazo alrededor desde sus propios puntos de vista.

KARL — Quieres decir que no trabaja con argumentos.

THOMAS — No quiero decir eso. En forma permanente él trabaja con argumentos. Actúa como un verdadero argumentador. Le encanta agregar a una frase cualquiera, ya perfectamente acabada y proferida con toda su potencia vocal como una verdad inconcusa e incontrovertible, un "pues" emitido como con aire ausente; luego viene una pausa y a continuación sobrevienen las motivaciones. Se presenta entonces como alguien que de improviso arroja un puñado de razones para avalar sus afirmaciones, un puñado que en ese preciso momento tiene en su mano. Mucho de lo que introduce por intermedio de aquel "pues" no tiene ni por pintas el carácter de un fundamento; todo lo que permanece es la gesticulación corroborativa que imprime a lo dicho el carácter de razón

fundamentadora; y muchas veces promete (como si estuviera prometiéndoselo a sí mismo) en arrebató repentino, tres razones, o cinco, o seis, como inspiración momentánea, sin haber establecido de antemano dicho número en el análisis de sus "motivos". En seguida "exhibe" dicho número o no lo exhibe, porque a menudo se convierte en uno menos o en uno más. Lo que a él le importa es seducir al espectador, emocionalmente ya compenetrado con él, a la actitud de alguien que argumenta por sí mismo, que utiliza un argumento, es decir, de alguien que propiamente va a la búsqueda de argumentos.

KARL — ¿Y qué gana con todo eso?

THOMAS — Con eso logra que su comportamiento aparezca como un comportamiento, por así decirlo, dictado por una ley natural. Él es tal como es... y todos (compenetrándose emocionalmente con él) son tal como son. El no puede ser de otro modo que como tiene que ser... y todos no pueden ser sino como tienen que ser. Sus partidarios dicen de él que marcha por su camino como un sonámbulo o como si ya lo hubiera andado una vez. De este modo aparece como un fenómeno de la naturaleza. Hacerle resistencia es, por lo tanto, sencillamente algo contranatural y, a la larga, una cosa imposible. Tiene sus debilidades, pero sólo a causa de que el hombre, del cual es él representante destacado, tiene también sus debilidades, y las debilidades de todos son debilidades inevitables. "Yo sólo soy vuestra voz —suele decir con satisfacción—; la orden que os imparto es sólo la orden que vosotros mismos os impartís."

KARL — Claramente veo el peligro que importa el compenetrarse emocionalmente con él, dado que lleva al pueblo por una senda peligrosa. Pero pienso que en el fondo no sólo quieres indicar que puede ser peligroso el compenetrarse emocionalmente con uno que actúa de ese modo (como es peligroso compenetrarse con el que dices), sino que ello es siempre peligroso, se nos lleve o no por una senda peligrosa. ¿No es así?

THOMAS — Así es. Y ciertamente a causa de que la formación de la dicha compenetración emocional impide a todo

el que a ella sucumbe, reconocer si el camino es o no es peligroso.

KARL — ¿Cuándo fracasa pues la endopatía? Bien sabemos que hay una poderosa masa de hombres que considera con frialdad y distancia al pintor de brocha gorda y que en ningún momento adopta su punto de vista.

THOMAS — La formación de la endopatía le fracasa con aquellos cuyos intereses son persistentemente perjudicados por él y ciertamente cuando no pierden de vista la realidad en toda su amplitud, considerándolo a él sólo como un pequeño elemento de ella.

KARL — ¿Y solamente ellos pueden reconocer realmente las leyes que han determinado su aparición?

THOMAS — Sí.

KARL — Ahora bien, ellos no se compenetran emocionalmente con él porque reconocen que sus propios intereses difieren de los de él. ¿Quiere decir entonces que podrían compenetrarse total y absolutamente con uno que representase sus intereses?

THOMAS — Seguramente que sí. Pero entonces no podrían reconocer las leyes que han determinado la aparición de dicho sujeto. Tú bien podrías decir: Si los lleva por la senda correcta, ¿cómo podría ser entonces peligroso el seguirlo a ciegas? Pero ello sería una concepción perfectamente errónea de lo que es una "senda correcta". Nadie puede recorrerla llevado en un andador. El vivir del hombre no consiste en ir "hacia un lugar", sino simplemente en *ir*. La idea de la senda correcta es menos importante que la de un correcto *ir*, *marchar*. La más grande cualidad del hombre es la crítica; ella ha creado las mejores alegrías, ha mejorado la vida. Quien se compenetra emocionalmente con otro ser, y esto en forma integral, renuncia a la crítica en lo tocante a ese ser y en lo tocante a sí mismo. En lugar de despertar camina dormido como un sonámbulo. En lugar de hacer algo permite que hagan algo con él. Es alguien con quien otros viven y del que otros viven, no alguien que vive realmente. Sólo tiene la ilusión de que vive porque en realidad vegeta. Es solamente vivido, por así decirlo. De ahí que la representación teatral

ofrecida por el fascismo no es un buen ejemplo en materia de teatro, si se pretende de éste representaciones que pongan en manos de los espectadores la clave para el dominio de los problemas de la convivencia social.

KARL — Es difícil aceptar esa conclusión. Sería acabar con una práctica teatral mantenida a lo largo de siglos.

THOMAS — ¿Crees que la praxis del pintor de brocha gorda es nueva?

PEQUEÑO ORGANON PARA EL TEATRO

Prólogo

A continuación se estudia el aspecto que presentaría una estética deducida de una determinada manera de representar obras de teatro, desarrollada en la práctica desde hace algunas décadas. En las ocasionales declaraciones teóricas, en las invectivas e indicaciones técnicas, publicadas en forma de notas a las piezas teatrales del autor, lo estético fue tocado sólo incidentalmente y sin un interés determinado. Una definida especie de teatro ampliaba y restringía en esos trabajos su función social, complementaba o refinaba sus recursos artísticos y establecíase o afirmábase en la estética, cuando de ella se trataba, desestimando los preceptos morales en vigencia o los relativos al gusto, pero también admitiéndolos, siempre con arreglo al estado de la lucha. Dicho teatro defendía, pongamos por caso, su inclinación a las tendencias sociales, puntualizando dichas tendencias en las obras de arte comúnmente reconocidas y señalando que eran inadvertidas precisamente por ser las tendencias dominantes. En la producción contemporánea subrayaba la ausencia de todo lo digno de saberse como un signo de decadencia, y acusaba a todos esos lugares de venta de entretenimiento nocturno de haber descendido hasta convertirse en una rama del tráfico burgués de estupefacientes. Las falsas copias de la vida social presentadas en la escena, incluso las del llamado naturalismo, hicié-

ronlo clamar por copias científicamente exactas, y el insulso culinarismo del obtuso alimento espiritual para los ojos o el espíritu arrancáronle un grito de reclamo por la bella lógica de la tabla de multiplicar.

Despectivamente rechazaba el culto de lo bello, que había sido practicado con desprecio de lo didáctico y con desdén de lo útil, porque ya no se producía nada bello. Se aspiraba a un teatro de la era científica, pero para sus planificadores resultó harto dificultoso tomar en préstamo lo bastante o robar de las existencias del arsenal de conceptos estéticos, a fin de poder mantener alejados a los estetas de la prensa, y sencillamente amenazaron con el propósito de "derivar de un estimulante del placer un objeto didáctico y de transformar ciertos establecimientos de diversión en órganos de publicaciones" (*Observaciones sobre la ópera*), o sea emigrar del reino de lo agradable. La estética, herencia de una clase depravada que se había vuelto parasitaria, hallóse en tan lamentable situación, que un teatro ganaba así en renombre como en libertad de movimiento con llamarse simplemente teatro. Con todo, lo que se había practicado como el teatro de una era científica, no fue ciencia sino teatro, y la acumulación de innovaciones producida por el cese de las posibilidades de demostración práctica durante la época nazi y durante la guerra, nos invitan a hacer la tentativa de examinar esa especie de nuevo teatro conforme a su posición dentro de la estética o, en todo caso, señalar los lineamientos de una posible estética para dicha especie. Resultaría muy dificultoso presentar la teoría del distanciamiento teatral fuera del marco de una estética.

Actualmente hasta podría escribirse una estética de las ciencias exactas. Ya Galileo habla de la elegancia de determinadas fórmulas y de la gracia picante de algunos experimentos. Einstein atribuye al sentido de la belleza una función descubridora, y Robert Oppenheimer, el físico atómico, pondera la actitud científica, ya que "posee su belleza y parece hecha a la medida de la posición del hombre sobre la tierra".

Renunciamos, por lo tanto, sin duda para lamentación general, a nuestro propósito de emigrar del reino de lo agra-

dable, y anunciamos, para lamentación más general todavía, nuestro propósito de afincarnos en dicho reino. Tratemos el teatro como un lugar de esparcimiento, tal como corresponde a una estética, e investiguemos qué clase de esparcimiento nos conviene.

1

El *teatro* consiste en la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres, y ello ciertamente para fines de esparcimiento. A esto aludimos en todo lo que sigue cuando hablamos de teatro, ya sea del antiguo o del nuevo.

2

Para mayor precisión, podríamos agregar también los acontecimientos entre los hombres y los dioses, pero como sólo nos ocupa una determinación de lo mínimo, ello puede omitirse. Aun cuando tomáramos en cuenta dicha ampliación del problema, la descripción de la función más general del conjunto denominado *teatro*, como organismo de esparcimiento, seguiría siendo la misma. Es la más noble función que hemos hallado para el *teatro*.

3

Desde siempre la misión del teatro ha sido, así como la de todas las otras artes, la de entretener a los hombres. Esta misión le confiere siempre su particular dignidad; no necesita de ninguna otra credencial sino de la alegre distracción, y ello incondicionalmente. En modo alguno resultaría elevado a un sitio más encumbrado si se lo convirtiera, por ejemplo, en mercado público de la moral; antes bien, acaso no resultara precisamente degradado con ello, salvo en el momento en que no hiciera de la moral una cosa placentera y por cierto placentera para los sentidos... con lo cual la moral podría salir ganando. Ni siquiera debiera exigírsele que enseñe nada, o en todo caso nada más útil que moverse con placer, así en sentido corporal como espiritual. O sea que el teatro tiene que seguir siendo algo superfluo, lo cual naturalmente significa

que se vive para lo superfluo. Nada necesita menos justificación que los placeres.

4

Lo que los antiguos, según Aristóteles, se proponían con sus tragedias, no era ni algo más elevado ni algo más bajo, sino sencillamente entretener a las gentes. Cuando se dice que el teatro surgió del culto, sólo se está diciendo que se convirtió en teatro por efectos de un desprendimiento; de los misterios no tomó la misión cultural de éstos, sino el placer que producen, pura y simplemente. Y aquella catársis de que habla Aristóteles, esa purificación por el terror y la piedad, o del terror y la piedad, es una ablución que fue instituida no sólo en el sentido del placer, sino precisamente como objetivo del placer. Exigir más del teatro o atribuirle más de lo correspondiente, es rebajar su objetivo propiamente dicho.

5

Aun cuando se hable de una especie elevada y de otra especie inferior de placeres, no se hace sino seguir mirando hacia el arte con una cara, por así decir, de hierro, dado que lo que el arte desea es moverse hacia las cosas elevadas y hacia las inferiores y que se lo deje en paz, si en todo ello halla placer el pueblo.

Existen, por el contrario, placeres débiles (simples) y placeres fuertes (complejos), disponibles a través del teatro. Estos últimos, con los que nos hallamos en las grandes creaciones dramáticas, alcanzan sus gradaciones más o menos como el coito alcanza la suya en el amor; son más ramificados, más ricos en intercomunicaciones, más ricos en contradicciones y en consecuencias.

7

Y, naturalmente, los placeres de las diferentes épocas fueron diferentes, con arreglo a la forma de su convivencia respectiva. Aquel *demos* del circo helénico dominado por los tiranos tenía que ser entretenido de manera muy diferente de la que prevalecía en la corte de Luis XIV. El teatro debía su-

ministrar otras copias de la convivencia humana; no sólo copias de una convivencia diferente, sino también copias de una especie diferente.

8

Siempre con arreglo al entretenimiento que era posible y necesario según el tipo de convivencia humana, los personajes fueron diferentemente proporcionados, y las situaciones, elaboradas conforme a otras perspectivas. Las historias han de ser relatadas de manera muy diferente para que puedan entretener ya sea a los helenos, con su inevitabilidad de las leyes divinas, cuyo desconocimiento no protege del castigo, ya a los franceses, con su gracioso autodomínio exigido a los grandes de la tierra por el código de los deberes cortesanos, ya a los ingleses de la era isabelina, con el narcisismo del nuevo individuo que se refocila a sus anchas.

9

Y hay que tener bien presente que el placer que producían esas copias de tan diferente especie apenas nunca dependía del grado de similitud de la copia con su modelo. La incorrección, y hasta la más evidente inverosimilitud, molestaba poco o nada, siempre y cuando la incorrección tuviese una cierta consistencia y la inverosimilitud mantuviera un aire constante. Bastaba la ilusión de un decurso inexorable en el desarrollo de la historia, producida por toda clase de recursos poéticos y teatrales. También nosotros pasamos por alto de buena gana semejantes incoherencias, cuando podemos aprovecharnos de las depuraciones anímicas de un Sófocles o de las escenas de sacrificios de un Racine o de los pasajes frenéticos de un Shakespeare, al intentar apoderarnos de los bellos y grandiosos sentimientos de los protagonistas de esas historias.

10

Pues de todos los modos de reproducir los acontecimientos de significación entre los hombres, llevados a la escena desde los antiguos y que han entretenido pese a sus inexacti-

tudes e inverosimilitudes, existe todavía hoy una sorprendente cantidad que también a nosotros nos entretiene.

11

Ahora bien, al comprobar nuestras capacidades para deleitarnos en las reproducciones de épocas tan diferentes, cosa que apenas si pudo ser posible para los hijos de esas vigorosas épocas, ¿no tenemos que abrigar, acaso, la sospecha de que todavía no hemos descubierto los placeres especiales, el entretenimiento propiamente dicho correspondiente a nuestro tiempo?

12

Y nuestro placer en el teatro tiene que haberse tornado más débil que lo fue el de los antiguos, aunque nuestro modo de convivencia todavía sigue asemejándose al de ellos en la medida suficiente como para que dicho placer pueda tener lugar todavía. De las obras antiguas nos apropiamos mediante un procedimiento relativamente nuevo, a saber: la compenetración emocional o endopatía, para la que aquéllas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia en la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia. Nuestros teatros no tienen ya la capacidad o la gana de narrar con claridad dichas historias, ni aun las no tan antiguas del gran Shakespeare, es decir, haciendo creíble el encadenamiento de las historias. Y la fábula es, según Aristóteles, en lo que estamos de acuerdo, el alma del drama. Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son con-

feccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica.

13

Son las incoherencias de las reproducciones de los acontecimientos que tienen lugar entre los hombres lo que reduce nuestro placer en el teatro. La razón de todo ello es que nosotros adoptamos frente a lo reproducido una actitud diferente de la que adoptaron los que nos han precedido en el tiempo.

14

O sea que si echamos la vista buscando un entretenimiento de especie inmediata, un placer amplio y continuo que pueda brindarnos nuestro teatro a base de reproducciones de la convivencia humana, debemos pensarnos en calidad de hijos de una época científica. Nuestra convivencia como hombres, es decir: nuestra vida humana, está determinada por las ciencias en una medida completamente nueva.

15

Hace algunos siglos, ciertos hombres de diferentes países que mantenían entre sí activa correspondencia, realizaron ciertas experimentaciones mediante las cuales esperaban poder arrancar a la naturaleza su secreto. Pertenecientes a una clase industrial de ciudades ya poderosas, pusieron sus invenciones en manos de gentes que las explotaron prácticamente, sin prometerse de las nuevas ciencias no mucho más que el lucro personal. Oficios que habían funcionado a través de milenios sirviéndose de métodos poco menos que invariables, desarrolláronse de manera gigantesca en muchas localidades vinculadas entre sí por efectos de la competencia, dando lugar por dondequiera a grandes concentraciones humanas que, organizadas según una nueva modalidad, comenzaron una producción inmensa. La humanidad no tardó en poner de manifiesto fuerzas de cuyo alcance ni siquiera se había atrevido a soñar en épocas anteriores.

Fue como si la humanidad recién entonces de manera consciente y uniforme pusiese manos a la tarea de hacer habitable el planeta que habitaba. Muchos de sus elementos constitutivos, tales como el carbón, el agua, el petróleo, convirtieron en tesoros. Al vapor de agua le fue encomendado mover los vehículos; unas pocas chispas y el salto de las patas de la rana reveló una fuerza natural productora de luz capaz de llevar la muerte a través de los continentes, etc. El hombre echó la vista en torno de sí con nuevos ojos, procurando indagar de qué modo podía aplicar para su propia comodidad los elementos de un mundo que venía contemplando desde hacía tanto tiempo. La realidad que lo rodeaba íbase transformando de decenio en decenio, cada vez más, luego de año en año, luego casi de día en día. Yo, que estoy escribiendo esto, lo escribo con una máquina que por la época de mi nacimiento era desconocida. En los nuevos vehículos me muevo a una velocidad que mi abuelo ni siquiera podía imaginar; en sus días nada se movía con semejante velocidad. Y además me elevo por los aires, cosa que mi padre no podía hacer. Con mi padre mantuve una conversación a través de un continente, pero recién con mi hijo contemplé las imágenes animadas de la explosión de Hiroshima.

Mas a pesar de que las nuevas ciencias han posibilitado una tan inmensa transformación y sobre todo la transformabilidad del mundo que nos rodea, no se puede decir que su espíritu transformador nos llene a todos de un modo determinante. La razón de que las nuevas formas de pensar y sentir no penetren efectivamente en las grandes masas humanas, hay que buscarla en el hecho de que las ciencias, tan eficaces en la explotación y el sometimiento de la naturaleza, se ven trabadas precisamente por la clase que les debe su dominio, o sea la burguesía, la cual les impide trabajar dentro de un territorio que yace aún bajo las sombras, es decir, el de las relaciones de los hombres entre sí en la explotación y sometimiento de la naturaleza. Esta ocupación, de la que dependían todas

las demás, fue ejecutada sin que los nuevos métodos de pensamiento que la posibilitaban pusiesen en claro las recíprocas relaciones de los que la llevaban a cabo. El nuevo enfoque de la naturaleza no fue dirigido también sobre la sociedad.

A decir verdad, las relaciones recíprocas entre los hombres se han hecho más confusas que lo fueron nunca. La gigantesca empresa común en la que están comprometidos parece separarlos cada vez más; los aumentos de la producción ocasionan aumentos de la miseria, y en la explotación de la naturaleza sólo algunos pocos salen gananciosos, y ello en virtud de que explotan a los demás hombres. Lo que podría ser el progreso de todos conviértese en la ventaja de algunos pocos, y una parte siempre creciente de la producción es empleada para crear medios de destrucción destinados a poderosas guerras. En estas guerras todas las madres, apretadas a sus hijos, angustiosamente escrutan en el cielo las mortíferas invenciones de la ciencia.

Los hombres actuales están frente a sus propias empresas en la misma actitud que los hombres de épocas pasadas adoptaban frente a las imprevisibles catástrofes de la naturaleza. La clase burguesa, que debe a la ciencia su impulso de prosperidad, al cual supo transformar en dominación, convirtiéndose en única usufructuaria, sabe muy bien que el enfoque científico dirigido sobre sus propias empresas significaría el fin de su dominio. Así, la nueva ciencia, que se entiende con la esencia de la sociedad humana y que fue fundada hace aproximadamente unos cien años, fue fundada en la lucha de los trabajadores, cuyo elemento vital es la producción masiva; desde allí las grandes catástrofes fueron divisadas como empresas de los poderosos.

Pero la ciencia y el arte coinciden en que ambos existen para aligerar un poco la vida de los hombres: una atiende al

sustento, el otro al entretenimiento. En la época que se acerca, el arte extraerá el entretenimiento del fondo de la nueva productividad, la cual puede mejorar tanto nuestro sustento material y que, así que actúe sin trabas, podría convertirse en el mayor de todos los placeres?

21

En caso de que queramos entregarnos a la poderosa pasión de producir, ¿qué aspecto han de presentar nuestras producciones de la convivencia humana? ¿Cuál es la actitud creadora frente a la naturaleza y frente a la sociedad, que nos cabe adoptar a nosotros, hijos de una época científica, en lo referente al teatro que nos interesa?

22

La actitud es una actitud de crítica. En presencia de un río dicha actitud ha de consistir en la regulación del curso de agua; frente a un árbol frutal ha de consistir en el injerto del árbol frutal; frente a un problema de locomoción, en la construcción de automóviles y aviones; frente a la sociedad, en la transformación total de la sociedad. Nuestras imágenes reproductoras de la convivencia humana las elaboramos para los que canalizan ríos, para los fruticultores, los constructores de vehículos de transportes y los reformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestro teatro y a quienes rogamos que en nuestra casa no olviden sus intereses más queridos, a fin de entregar el mundo a sus cerebros y a sus corazones, para que los transformen conforme a su buen saber y entender.

23

Claro está que el teatro puede adoptar una actitud tan libre sólo si se entrega a las corrientes más arrolladoras de la sociedad y se une a quienes son los más impacientes en llevar a cabo las mayores transformaciones. Si no por otra cosa, el mero deseo de que nuestro arte se desarrolle conforme a la época, empuja a nuestro teatro de la época científica inmediatamente hacia los arrabales, donde se mantiene, por así decirlo, abiertamente a disposición de las grandes masas de los

que producen mucho y viven con dificultades, a fin de que puedan entretenerse con alguna utilidad con sus propios problemas. Es posible que les resulte difícil pagar nuestro arte y que no comprendan de buenas a primeras esta nueva especie de entretenimiento, y es evidente que en muchas cosas hemos de aprender a descubrir qué necesitan y de qué modo lo necesitan, pero podemos estar seguros de que contaremos con su interés. O sea que estos seres que parecen estar a tan gran distancia de la ciencia de la naturaleza, están a distancia sólo porque se los ha mantenido alejados de ella, y para lograr apropiársela tendrán, antes que nada, que desarrollar y practicar por sí mismos una nueva ciencia de la sociedad, siendo, por lo tanto, los hijos propiamente dichos de la era científica, y su teatro no podrá ponerse en movimiento si ellos mismos no lo mueven. Un teatro que hace de la productividad la fuente principal de entretenimiento, forzosamente tiene que hacerla su tema preferido, y con celo muy especial en los días que corren, en que por dondequiera el hombre se ve obstaculizado por los mismos hombres de producir para sí, es decir, de pesarse su propio sustento, e impedido de divertirse y de divertir a otros. El teatro tiene que comprometerse con la realidad, a fin de poder elaborar las más eficaces reproducciones de la realidad.

24

Esto le facilita al teatro el acercarse en todo lo posible a la función de los organismos de enseñanza y de publicaciones. Porque si bien no se lo puede abrumar con toda clase de material de conocimiento, con lo cual dejaría de ser placentero, queda en libertad de procurarse placer a través de la enseñanza y la investigación. Elabora reproducciones prácticas de la sociedad, especialmente apropiadas para ejercer su influencia sobre ésta, haciéndolo a guisa de juego, es decir: que ante los constructores de la sociedad va exhibiendo las experiencias recogidas en el estudio de la sociedad, así las pasadas como las presentes, y todo esto de tal manera que puedan ser gozados aquellos sentimientos, análisis e impulsos que del seno de los sucesos del día y del siglo extraen los más

apasionados, los más sabios y más hábiles de entre nosotros. Resultan, por lo tanto, entretenidos con la sabiduría que surge de la solución de los problemas, con la cólera en que puede convertirse la piedad hacia los oprimidos, con el respeto que se tiene por todo lo respetable del hombre, es decir, de lo humano; en suma, con todo lo que puede deleitar a los que producen.

25

Esto también permite al teatro hacer disfrutar a los espectadores la moralidad peculiar de su tiempo, cuya fuente es la productividad. Al hacer de la crítica, o sea el gran método de la productividad, un placer, en el terreno de la ética el teatro no tiene ya obligación alguna, pero sí posibilidades. Incluso del elemento asocial puede la sociedad extraer un placer, en la medida en que ese elemento haga su aparición con vitalidad y grandeza. A menudo en ese tipo de elementos muéstrase una facultad intelectual y una suma de capacidades de valor muy especial, aunque aplicados a la destrucción. Libremente puede gozar la sociedad del espectáculo soberbio que ofrece un torrente desatado hasta la catástrofe, siempre y cuando pueda dominarlo, porque entonces ya le pertenece.

26

Para llevar a cabo semejante empresa no es posible que dejemos el teatro tal como lo hemos encontrado. Penetremos en uno de estos edificios y observemos el efecto que ejerce sobre los espectadores. Echando la vista en torno, es dable ver figuras completamente inmóviles en un estado muy singular: todas parecen mantener los músculos contraídos en una fuerte tensión, en la que éstos no aparecen relajados en un poderoso agotamiento. Apenas si se advierte entre ellas alguna comunicación; la reunión es como una reunión de gente dormida, pero cuyo sueño está lleno de sobresaltos, porque, tal como dice la gente de los que sueñan pesadillas, duermen de espaldas. Tienen los ojos abiertos pero no ven, clavan la vista; así como tampoco oyen, aunque escuchan. Miran el escenario como hipnotizados, con una expresión que proviene de la Edad

74

Media, época de brujas y monjes. Ver y oír son actividades en ocasiones agradables, pero estas gentes parecen eximidas de toda actividad y tales como si con ellas se estuviese *haciendo* algo. El estado de éxtasis en el que parecen entregados a indefinidas pero profundas sensaciones, ahóndase tanto más cuanto mejor es el trabajo de los actores, de modo que nosotros, a quienes semejante estado no nos gusta, deseáramos que los actores fuesen los peores que pueda imaginarse.

27

En lo que hace al mundo que allí se ofrece, del cual se extraen trozos para la producción de esos estados de ánimo y pujos emocionales, preséntase ante nosotros de tal modo, elaborado de cosas módicas y mezquinas, como ser un algo de cartón y un poco de mímica y otro poquito de texto, que forzosamente ha de admirarse a la gente de teatro, dado que con una tan mísera copia del mundo consiguen conmover los sentimientos de sus espectadores más vigorosamente que podría hacerlo el mundo real mismo.

28

Pero debemos eximir de toda culpa a la gente de teatro, ya que esos placeres que le son pagados con dinero y fama no podrían producirlos ni con más exactas reproducciones del mundo ni colocando sus inexactas copias de un modo menos mágico. Su capacidad para copiar seres humanos la vemos por doquier en operación; especialmente los pícaros y las figuras secundarias muestran huellas de su conocimiento del hombre y aparecen muy bien diferenciados, pero en las figuras centrales están obligados a mantenerse en un plano común y general, a fin de que los espectadores puedan más fácilmente identificarse con ellos, y, en cada caso, todos los rasgos tienen que ser tomados del estrecho círculo dentro del cual todos pueden decir de inmediato: *sí, así es*. Porque el espectador desea llegar a la posesión de sensaciones bien definidas, tal como puede desearlo un niño que cabalga un caballo de madera en la calesita, o sea: la sensación de orgullo de poder cabalgar y poseer un caballo, o el placer de sentirse llevado

75

al pasar frente a los otros chicos, o el ensueño aventurero de que es perseguido o de que persigue a los demás, etc. Para que el niño experimente todo eso, no tiene ninguna importancia que el artefacto de madera se parezca a un caballo, ni molesta que el desplazamiento del cabalgar se limite a dar siempre vueltas sobre un mismo lugar. Todo cuanto importa a los espectadores de esos establecimientos es el poder trocar un mundo lleno de contradicciones en un mundo armonioso, un mundo especialmente no conocido por un mudo soñable...

29

De tal especie es el teatro con que nos encontramos al comienzo de nuestra empresa; y ya con anterioridad ha demostrado hallarse en condiciones de transformar a nuestros optimistas amigos, a los que hemos dado el nombre de hijos del siglo científico, en una multitud amedrentada, crédula, como "embrujaada".

30

Es cierto, por otra parte, que desde hace aproximadamente medio siglo han tenido oportunidad de ver reproducciones algo más fieles de la convivencia humana, así como también figuras que se rebelaban contra ciertos males sociales o hasta contra la estructura completa de la sociedad. El interés que demostraron fue bastante intenso, de modo que durante cierto tiempo soportaron una extraordinaria reducción del lenguaje, de la fábula y del horizonte intelectual, pues la brisa de espíritu científico marchitó o poco menos el encanto tradicional. Los sacrificios no fueron recompensados. El refinamiento de las copias de la realidad deterioraba un placer, sin dar lugar a otro. El campo de las relaciones humanas hacía visible, mas no claro. Las sensaciones, producidas con arreglo al antiguo modo (el modo mágico) siguieron respondiendo a dicho antiguo modo.

31

O sea que los teatros continuaron siendo lugares de diversión de una clase que tenía sujeto el espíritu científico al

solo dominio de la naturaleza, sin atreverse a librarlo al dominio de las relaciones humanas. Pero el ínfimo sector proletario del público, robustecido insegura y superficialmente por la tarea del grupo intelectual apóstata, siguió necesitando del antiguo modo de entretenimiento que le hacía más llevadera su inmutable modalidad de vida.

32

¡Sigamos adelante, sin embargo! ¡Así caídos como en plena lucha! Evidentemente hemos entrado en una lucha, ¡pues entonces luchemos! ¿No hemos visto acaso de qué modo la falta de fe ha trasladado montañas? ¿No es bastante con que hayamos descubierto que injustamente se nos oculta algo? Delante de esto y de esto otro se ha tendido una cortina... ¡Descorramosla!

33

El teatro, tal como lo encontramos, muestra la estructura de la sociedad (reproducida allí sobre la escena) como algo no influenciable por obra de la sociedad (presente en la sala). Edipo, que ha lesionado algunos principios que apuntalan la sociedad de su tiempo, es condenado; los dioses cuidan de que la sanción se cumpla, ellos están encima de toda crítica. Los grandes personajes de Shakespeare, que llevan en su pecho la estrella de su destino, cumplen su alocada, vana y mortal carrera de un modo indetenible; a sí mismos se precipitan a la muerte; en sus trágicas caídas no es la muerte sino la vida la que se torna obscena; la catástrofe está por encima de toda crítica. ¡Por dondequiera sacrificios humanos! ¡Bárbaras diversiones! Ya sabemos que también los bárbaros tienen su arte. ¡Hagamos nosotros el nuestro!

34

¿Hasta cuándo han de procurar nuestras almas, al amparo de la oscuridad y abandonando los "estúpidos" cuerpos, penetrar en esos fantasmales cuerpos que giran sobre el tablado para participar en sus impulsos, que "de ordinario" nos son negados? ¿Qué clase de liberación puede haber allí, cuando

al final de todas esas piezas, final feliz sólo para el espíritu de la época (es decir, con arreglo a la Providencia, al orden del reposo), asistimos a la fantasmal ejecución que castiga esos mismos impulsos como actos de libertinaje? Nos arrastramos penosamente en el *Edipo*, pues en él siguen los tabús su existencia, y su desconocimiento no protege contra el castigo. Y lo mismo sucede con el *Otelo*, a causa de que los celos siguen dándonos qué hacer, y todo está pendiente de la propiedad. Y también con el *Wallenstein* porque tenemos que ser libres para la lucha de la competencia y además leales, dado que de otro modo cesa la lucha. Estos hábitos de incubos son también fomentados en piezas tales como *Espectros* y *Los tejedores*, en las que incesantemente la sociedad aparece, como *medio ambiente*, con carácter más problemático. En virtud de que los sentimientos, las ideas y los impulsos de las personas principales los recibimos de manera compulsiva, lo que recibimos con referencia a la sociedad no es más de lo que el *medio ambiente* nos ofrece.

35

Tenemos necesidad de un teatro que no solamente haga posible los sentimientos, las ideas y los impulsos que permite el respectivo campo histórico de las relaciones humanas en donde tienen lugar las acciones en cada caso, sino también un teatro que aplique y procrea aquellos pensamientos y sentimientos que representan un papel importante en la transformación de aquel campo mismo.

36

Es necesario que dicho campo sea caracterizado en su relatividad histórica. Ello significa la ruptura con nuestra costumbre de despojar de sus diferenciaciones a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, a fin de que todas más o menos tengan el aspecto de la nuestra, la cual recibe, mediante esta operación, algo ya existente, es decir, algo sencillamente eterno. Pero lo que nosotros queremos es dejar a cada una de esas épocas los caracteres diferenciales que le son propios, sin perder de vista su carácter de fugacidad, a fin de

que también nuestra época pueda ser vista en su carácter de fugacidad. (Para esto, de nada puede servirnos, desde luego, ni el colorido local ni el folklore, empleados por nuestros teatros precisamente para poner de resalto con tanta mayor fuerza las similitudes en las formas de conducta de los hombres en las diferentes épocas. Más adelante hemos de indicar lo referente a los recursos teatrales.)

37

Si nos limitamos a mover nuestras figuras sobre la escena tan sólo a partir de móviles sociales, diferentes según la época, la resultante es que dificultamos a nuestros espectadores toda compenetración emocional (endopatía) con el asunto. Entonces ya no le es posible sentir sencillamente que "él habría actuado también así", sino que a lo sumo podría decir "si hubiera vivido bajo las mismas circunstancias"; y si representamos las piezas de nuestra propia época como piezas históricas, es posible que el espectador descubra las circunstancias en que vive como algo especialmente singular, y ello constituye el comienzo de la crítica.

38

Las "condiciones históricas" no han de ser pensadas (ni construidas) como potencias oscuras (trasfondos), sino que esas condiciones han sido creadas y mantenidas por hombres (y también por ellos han de ser transformadas), es decir, que la acción que allí se desarrolla es lo que las constituye.

39

Ahora bien, si a una persona se la presenta de manera *historicista*, esto es, que responde a una época y que hubiera respondido de manera diferente en otras diferentes épocas, ¿no se la está presentando sencillamente como a *cualquier otra*? Sí, según el tiempo que corre o la clase a que pertenece cada uno, responde de manera diferente, de vivir en otra época o de no haber vivido mucho todavía o de estar viviendo en el lado oscuro de la vida, infaliblemente habría respondido



como habría respondido cualquiera en esa situación y en esa época; ¿no es de rigor entonces preguntar si existen otras formas diferentes de la respuesta? ¿En qué situación el hombre es él mismo, el ser viviente, impermutable, es decir, que no se asemeja en un todo a sus semejantes? Claro está que la imagen tiene que presentarlo de una manera visible, y esto sucederá en la medida en que esta contradicción sea troquelada en la imagen que decimos. La imagen que se historiza ha de tener en sí algo de aquellos bosquejos que muestran, en cuanto a la figura elaborada, las huellas de otros movimientos y rasgos característicos. Piénsese, pongamos por caso, en un hombre que en medio de un valle está pronunciando un discurso en cuyo desarrollo algunas veces cambia de modo de pensar o simplemente expresa frases que se contradicen, de tal suerte que el eco, al producirse, realizaría la confrontación de las frases.

40

Semejantes imágenes demandan, naturalmente, un modo de representación que mantiene en libertad y movilidad al espíritu que observa. Dicho espíritu tendrá que interponer, por así decirlo, espontáneos montajes imaginarios a nuestra construcción, eliminando *in mente* los móviles sociales o sustituyéndolos por otros móviles, mediante lo cual el comportamiento actual recibe algo de *no-natural*. De este modo los móviles actuales pierden, por su lado, toda su naturalidad y se convierten en algo cuestionable, modificable.

41

Tal es la forma en que el ingeniero fluvial ve el río, reuniendo en una imagen de conjunto su lecho primitivo y los diferentes lechos imaginarios que aquél podría haber tenido si la inclinación del terreno fuese diferente o diferente el volumen de agua. Y mientras el ingeniero ve en su imaginación un nuevo río, el socialista escucha en su imaginación las nuevas formas de conversación de los trabajadores rurales junto al río. Y así, nuestro espectador debe hallar que los acontecimientos que transcurren en el teatro entre esos trabajadores

están formados de las huellas de bosquejos y de los ecos de referencia.

42

La forma de representación que se ensayó entre la primera y la segunda guerra mundial en el *Schiffbauerdammtheater* de Berlín con el objeto de producir tales imágenes, descansa sobre lo que se llama *efecto de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt - V-Effekt*). Una reproducción con distanciamiento es una que permite reconocer los objetos, haciendo al mismo tiempo que dichos objetos aparezcan como algo *extraño*. El teatro antiguo y el medieval distanciaba sus figuras mediante el empleo de máscaras de hombres y de animales; el teatro asiático todavía hoy utiliza efectos de distanciamiento mediante el empleo de elementos musicales y pantomímicos. Estos efectos obstaculizaban, sin duda, la compenetración emocional o endopatía, pero esta técnica se basaba más en un fundamento de sugestión hipnótica que aquella otra técnica con la que se procura producir la endopatía. Los objetivos sociales de aquellos viejos efectos eran completamente diferentes de nuestros objetivos.

43

Los antiguos efectos de distanciamiento sustraen de manera completa lo reproducido del ámbito de captación del espectador, haciendo de lo reproducido algo inmutable; los nuevos no tienen en sí nada de caprichoso. Sólo la mirada no adiestrada científicamente estampa un sello de cosa caprichosa a lo extraño. Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitar la marca de cosa familiar a todos los procesos capaces de ser influenciados socialmente, porque es una marca que los preserva de toda intervención.

44

Lo que durante mucho tiempo no ha sido objeto de modificación termina por aparecer como algo inmutable. Por dondequiera siempre topamos con algo que es demasiado sobreentendido como para que nos tomemos el trabajo de com-

prenderlo. Lo que los hombres experimentan colectivamente se presenta ante sus ojos como experiencia humana dada desde siempre. Viviendo en un mundo de ancianos, el niño aprende de qué modo suceden allí las cosas. Tal y como estas cosas ocurren en ese mundo, terminan por ser para él lo corriente. Si alguien es lo bastante audaz para desear *algo* más, lo desea para sí sólo como una excepción. Aun cuando reconozca lo que la sociedad ha previsto para él como algo dispuesto para él por la Providencia, esa misma sociedad —poderoso conjunto de seres que le son semejantes— tendría que aparecer ante sus ojos como una totalidad completamente no influenciable y de mayor volumen que la suma de sus partes. Con todo, lo no influenciable le resultaría familiar; ¿y quién desconfía de lo que le es familiar? Para que todo esto dado ante sus ojos pudiera presentársele como algo igualmente dudoso, le sería preciso desplegar aquella extraña mirada con la que el gran Galileo contempló las oscilaciones de una lámpara. Dichas oscilaciones lo dejaron maravillado como si no las hubiera esperado y nada comprendiese de ellas, pero por esa vía vino después a la formulación de sus leyes. Esta mirada, tan difícil como productiva, es la que debe provocar el teatro mediante sus reproducciones de la humana convivencia. Ha de provocar asombro en su público, y esto acontece por efectos de una técnica de distanciamiento de lo familiar.

45

Esta técnica es la que permite al teatro utilizar en sus reproducciones de la convivencia humana el método de la nueva ciencia de la sociedad, o sea la dialéctica materialista. A fin de llegar al centro móvil de la sociedad, este método trata las situaciones sociales como procesos, estudiándolos en sus contradicciones. Para este método sólo existe todo aquello que está transformándose, o sea todo aquello que está en discrepancia consigo mismo. Esto es válido asimismo para los sentimientos, las opiniones y acciones de los hombres, en los que se expresa el modo peculiar de la convivencia social en cada caso.

46

Un placer típico de nuestra época, que lleva a cabo tantas y tan múltiples modificaciones de la naturaleza, consiste en concebirlo todo de tal modo que podamos intervenir nosotros. Solemos decir que como es mucho lo que hay dentro del hombre, mucho es también lo que de él puede hacerse. No puede seguir siendo tal como es ahora; no sólo ha de ser considerado tal como es ahora, sino también como podría ser. No tenemos que partir de él, sino hacia él. Ello quiere decir, empero, que no debo colocarme sencillamente en su lugar, sino que tengo que colocarme frente a él, en representación de todos los hombres. De ahí que el teatro tenga que operar el distanciamiento de lo que exhibe.

47

A fin de producir el efecto de distanciamiento, el actor tuvo que abandonar todo lo que había aprendido tendiente a lograr la compenetración emocional del público con sus personajes. No proponiéndose colocar a su público en *trance*, tampoco puede permitirse él mismo ponerse en trance. Sus músculos tienen que mantenerse flojos; porque si, por ejemplo, un giro de cabeza con los músculos del cuello en tensión arrastra consigo las miradas y hasta las cabezas de los espectadores "mágicamente", por así decirlo, en ese caso lo resultante es un debilitamiento de toda especulación o movimiento anímico sobre dichos gestos. Su forma elocutiva habrá de estar libre de ese tono monótono de salmodia y de aquellas cadencias que arrullan a los espectadores, con lo cual se pierde el sentido de la cosa. Aun en los casos en que el actor esté representando el papel de un poseído, nunca se permitirá estar él mismo poseído; porque, ¿cómo podrían entonces los espectadores descubrir qué es lo que posee a los poseídos?

48

En ningún momento incurrirá en una completa transformación en el personaje que presenta. Para el actor sería catastrófico un juicio que dijera que "no ha representado a Lear, sino que ha sido Lear en persona". El actor ha de mostrar sen-

cillamente su personaje o, dicho mejor, que no ha de vivirlo exclusivamente, lo cual no significa que cuando encarna a sujetos apasionados él ha de permanecer frío. Sus propios sentimientos no han de ser fundamentalmente los de la figura que representa, para que tampoco los de su público se conviertan en los del personaje representado. El público debe asistir en absoluta libertad.

49

Que el actor deba aparecer en escena como doble figura, como Laughton y como Galileo, y que el Laughton que muestra no desaparezca en el Galileo mostrado —forma ésta de representar a la que se ha dado también el nombre de “épica”— no significa en fin de cuentas sino que el proceso real, el proceso profano, no se ofrece ya cubierto por un velo, y que sobre el escenario se halla concretamente Laughton y que muestra la forma en que él piensa a Galileo. En la medida en que le brinda su admiración, el público no se olvida de Laughton, claro está, aun cuando éste intente una completa transformación, pero es lo cierto que el público saldría perdido en cuanto a sus opiniones y sentimientos, los cuales desaparecerían por completo en los de la figura representada. En este caso el actor habría hecho propios las opiniones y sentimientos de la figura, dándonos de ella efectivamente tan sólo un aspecto y convirtiéndolo en el nuestro. Para evitar esta atrofia el actor ha de hacer del acto de mostrar un acto también artístico. A fin de utilizar una idea auxiliar para dar autonomía a la mitad de la actitud del actor, o sea la de mostrar, podemos dotarla de un gesto especial, permitiendo al actor que fume e imaginándolo en cada uno de los momentos en que deja su cigarro para seguir mostrándonos la conducta del personaje en cuestión. Si de dicho cuadro se quita todo lo precipitado y no se piensa e interpreta aquel elemento de indiferencia con la debida objetividad, entonces estaremos frente a un actor que muy bien podría abandonarnos a nuestros pensamientos o a los suyos propios.

50

Todavía es necesario realizar otra modificación más en la transmisión de las reproducciones que lleva a cabo el actor, y también dicha modificación contribuye a hacer *más profano* el proceso. Así como el actor no ha de hacer creer a su público que no es él quien está sobre el escenario, sino que es la figura de ficción, tampoco ha de hacer creer que cuanto sucede sobre el escenario no ha sido ensayado, sino que sucede por vez primera y única. De este modo ya no resulta aplicable aquella distinción de Schiller en cuanto a que el rapsoda ha de tratar su asunto como algo completamente ya pasado, al paso que el mimo ha de tratarlo como algo completamente presente.¹ En su actuación el actor debe dejar completamente de manifiesto que “ya desde el comienzo y al promediarse la obra, él conoce el final” y que, por lo tanto, “él conserva una serena libertad”. A través de una presentación llena de vida el actor va narrando la historia de su personaje, sabiendo más que el personaje mismo, sin colocar al *aquí* y al *ahora* como una ficción posibilitada por las leyes del juego, sino separándolo del ayer y del lugar, con lo cual el encadenamiento de los sucesos puede ganar en claridad.

51

Esto resulta particularmente importante en la presentación de acontecimientos protagonizados por las masas o donde se produce una profunda transformación del medio ambiente, tal como en el caso de guerras y revoluciones. De este modo, el espectador puede contemplar la situación completa y el curso entero de las cosas. Puede, por ejemplo, mientras escucha hablar a una mujer, imaginarla hablando en otras circunstancias, digamos de ahí a un par de semanas, y a otras mujeres en circunstancias diferentes. Esto será posible siempre y cuando la actriz represente como si la mujer protagonizada hubiera vivido toda la época de que se trate hasta el fin, y en ese instante estuviera representando en el recuerdo, a partir de su

¹ Correspondencia con Goethe, 26 de diciembre de 1797.

conocimiento de lo que pasó después, lo más importante de sus manifestaciones relativas a aquel momento, dado que allí sólo es de importancia lo que antes fue importante. Dicho proceso de distanciamiento de una persona como "justamente esta persona" y "justamente esta persona precisamente ahora", sólo es posible cuando no se crea la ilusión de que el actor es el personaje mismo y la representación es el acontecimiento mismo.

52

Mas para esto es preciso abandonar otra ilusión más, a saber: la de que cualquiera actuaría tal como lo hace el personaje. Del fondo del "yo hago esto" surgió un "yo hice esto", y, actualmente, del fondo del "él hizo esto" tiene que surgir un "él hizo esto, pero nada más". Constituye una excesiva simplificación acomodar los hechos al carácter y el carácter a los hechos; de este modo no quedan de manifiesto las contradicciones que revelan los hechos y el carácter de los hombres concretos. Las leyes que rigen los movimientos de la sociedad no pueden ser demostradas a través de "casos ideales", ya que la "impureza" (la contradicción) es algo propio del movimiento y lo movido. Es necesario —pero esto incondicionalmente— crear en grande algo así como condiciones para la experimentación, es decir, que en cada caso resulte pensable un experimento en contra. En términos generales, la sociedad es tratada aquí como si lo que hace lo hiciera a título de experimentación.

53

Aunque en los ensayos preliminares es posible hacer uso de la compenetración emocional en el personaje (cosa que se ha de evitar en la representación), ello ha de ser empleado sólo como uno entre los muchos métodos de observación. En los ensayos preliminares dicho método es de utilidad, y ha conducido, pese a su aplicación desmedida por el teatro contemporáneo, a una sutil y refinada configuración de caracteres. Sin embargo, el actor incurre en la especie más primitiva de compenetración emocional, si sólo pregunta: ¿qué haría yo si me pasara tal cosa?, ¿qué pasaría si yo dijese esto e hiciese

aquello?, en vez de preguntar: ¿de qué modo debo escuchar a este hombre cuando dice tal cosa y de qué modo verlo cuando hace tal otra? De esta manera, recogiendo elementos de aquí y de allá, podrá ir troquelando la figura con la cual la historia relatada va siguiendo su curso... ¡y algo más! La unidad del personaje resulta, por lo tanto, formada conforme a una modalidad en la cual sus propias cualidades se contradicen.

54

La observación es una parte capital del arte dramático. El actor observa a sus semejantes con todos sus músculos y nervios, en un acto de imitación que es al mismo tiempo un proceso de elaboración mental, ya que de la mera imitación podría surgir a lo sumo lo observado, lo cual no es bastante en virtud de que el original expresa en voz muy queda todo cuanto dice. Para pasar del mero calco al retrato fiel, el actor observa a los demás hombres como si éstos estuvieran exhibiendo delante de sus ojos todo lo que hacen, es decir, como si estuvieran invitándolo a reflexionar sobre lo que ellos hacen.

55

Sin particulares puntos de vista y objetivos determinados no es posible elaborar las reproducciones de referencia. Sin un conocimiento no es posible mostrar nada. Ahora bien, ¿cómo se sabe cuándo una cosa es digna de ser sabida? Si el actor no quiere ser un simple loro o un mono, tendrá que apropiarse el saber de su época acerca de la convivencia humana, participando en las luchas de las clases. Para muchos esto puede parecer una humillación, en virtud de que colocan el arte, reguladas ya las cuentas, en las más elevadas esferas; ello no obstante, las decisiones más categóricas para el bien de la humanidad son debatidas sobre la tierra, no en los aires; en lo "exterior", no en las cabezas. Nadie puede estar por encima de las luchas que libran las clases, porque nadie puede estar por encima de los hombres. La sociedad carecerá de un vocero común mientras esté dividida en clases. De ahí que, en el ám-

bito del arte, *ser imparcial* sólo significa pertenecer al partido *dominante*.

56

Por lo tanto, la elección del punto de vista representa otro elemento capital del arte dramático, y ha de ser adoptado fuera del ámbito teatral. Lo mismo que la transformación de la naturaleza, la transformación de la sociedad es un acto de liberación, y son las alegrías de la liberación las que ha de proporcionarnos un teatro correspondiente a la era científica.

57

Adelantemos un paso más, investigando de qué modo, por ejemplo, ha de leer su papel el actor, adoptado ya dicho punto de vista. Aquí resulta de suma importancia que el actor no crea que "comprende" las cosas con excesiva rapidez. Aunque descubra de inmediato el tono más natural de su texto, la manera más cómoda de decirlo, no ha de considerar estas manifestaciones mismas como la cosa más natural y simple, sino que entonces debe vacilar y apelar a sus puntos de vista comunes, trayendo a consideración otras formas de manifestación posibles; en suma, que ha de adoptar la actitud del hombre que se maravilla y se sorprende. Esto deberá hacerlo no sólo para no fijar demasiado prematuramente una figura determinada, es decir, sin antes haber revisado bien todas las formas de manifestación posibles y en especial las referentes a las otras figuras de la obra, viéndose después en la necesidad de rellenar la suya, sino también —y esto principalmente— a fin de introducir en la composición de la figura aquel "*no sólo esto, sino también esto otro*", que adquiere tanta importancia cuando se pretende que el público, que representa a la sociedad, asista o contemple los procesos que ante él se desarrollan desde el ángulo más susceptible de influencia. En vez de incorporar sólo lo que más le cuadra como "lo decididamente humano", el actor tiene que procurar también alcanzar e incorporar particularmente lo que no le cuadra a su personalidad, los elementos especiales y peculiares. Y juntamente con el texto ha de memorizar asimismo sus primeras reacciones, sus

reservas personales, sus críticas y perplejidades, a fin de que éstas no resulten aniquiladas en la configuración final del personaje de que trata, al ser "superadas", sino que han de permanecer vigentes e inteligibles, en virtud de que la figura o personaje y todo lo demás deben sorprender antes que penetrar en el público.

58

Y el actor tiene que emprender el estudio de su papel junto con los otros actores, y su composición del personaje junto con la composición de otros personajes, ya que la más pequeña unidad social no es un hombre, sino dos hombres. También en la vida nos modelamos recíprocamente.

59

Aquí podemos deducir alguna enseñanza de un vicio de nuestro teatro, a saber: el actor principal, la estrella del conjunto, logra "destacarse" haciendo que todos los otros actores lo sirvan, o sea que si protagoniza una figura terrible o prudente, fuerza a sus compañeros a que hagan las suyas como personajes temerosos o solícitos, etcétera. A fin de conceder esta ventaja a todos por igual, sirviendo por este medio al curso de la obra, los actores deberían cambiar entre sí los papeles durante los ensayos, para que de este modo los personajes reciban los unos de los otros aquello que los unos de los otros necesitan. Mas asimismo es saludable que los actores observen el aspecto que presenta la copia de sus personajes o también el de otras composiciones. Representado por una persona de otro sexo, la figura pondrá más de manifiesto su propio sexo; pero representado por un cómico, de manera trágica o cómica, revelará nuevos aspectos. Pero, sobre todo, al contribuir al desarrollo de las contra-figuras o por lo menos al representar a quienes las presentan, el actor consolida el decisivo punto de vista social en el cual él se coloca para representar su personaje. El amo es solamente un amo en cuanto el siervo se lo permite, y así sucesivamente.

En el momento de aparecer entre las diferentes figuras o personajes de la pieza, es claro que el personaje ha sido ya objeto de incontables actos de elaboración y composición y, en lo que respecta al actor, tendrá que memorizar en detalle todas las conjeturas a que en él ha dado lugar el estudio del texto. Sólo entonces, observando el comportamiento de los otros personajes de la pieza, seguirá experimentando y aprendiendo algo más sobre sí mismo.

Hemos denominado ámbito del gesto al ámbito de actitudes que los personajes adoptan los unos respecto de los otros. La actitud del cuerpo, la entonación y la expresión del rostro están determinadas por un *gesto* social, es decir: los personajes insultan, hacen cumplidos, se imparten recíprocas enseñanzas, etcétera. Al orden de las actitudes, adoptadas entre los hombres, pertenecen incluso las que en apariencia son completamente privadas y personales, tales como las exteriorizaciones del dolor corporal durante la enfermedad o las manifestaciones de índole religiosa. Estas manifestaciones son, con referencia al gesto, sumamente complicadas y contradictorias, de tal modo que ya no es posible reproducirlas mediante una sola palabra, y el actor tendrá que mantenerse muy alerta a fin de que nada se pierda durante la elaboración, necesariamente algo exagerada, de su personaje, sino que todo ha de contribuir a darle mayor fuerza.

El actor logra apoderarse de su personaje en la medida en que procede críticamente a través de cada una de sus manifestaciones, así como con respecto a las manifestaciones de sus contra-figuras y a las de todas las figuras que toman parte en la pieza.

Con objeto de llegar al contenido del gesto, repasemos las escenas primeras de una pieza de nuestro tiempo, mi *Vida de*

Galileo Galilei. Como nuestro propósito es examinar de qué modo las diferentes manifestaciones arrojan luz las unas sobre las otras, supondremos que no se trata de un primer contacto con la pieza. Esta comienza con la escena donde el anciano de sesenta y cuatro años aparece ocupado en su higiene matinal, interrumpida para buscar algo en algunos libros y dar la lección al joven Andrei Sarti sobre el nuevo sistema solar. Al hacer esto, ¿no tienes que saber ya que terminaremos con la escena de la cena del viejo de setenta y ocho años al que precisamente este mismo discípulo acaba de abandonar para siempre? Aparece más terriblemente cambiado que lo considerado habitual en ese espacio de tiempo. Devora con avidez incontenible, no piensa ya en otra cosa; de manera humillante se ha sacudido de encima su cometido didáctico como un fardo molesto, él, que antaño descuidadamente bebía su leche matinal, ansioso de comenzar a impartir su lección al muchacho. Pero, ¿realmente bebe la leche con el mayor descuido? ¿No es acaso el placer que siente cuando bebe y cuando se lava una y la misma cosa que el placer que experimenta con las nuevas ideas? Él piensa porque le produce un placer: no lo olvides. ¿Estamos en presencia de algo bueno o de algo malo? Yo te aconsejo, dado que en toda la pieza no encontrarás nada dañino para la sociedad, y especialmente porque tú mismo eres, según yo espero, un valiente hijo de la era científica, que presentes todos esos hechos como algo bueno. Pero repara muy bien en que han de pasar cosas terribles en lo referente a este asunto; y en que este hombre que aquí saluda a la nueva era será, al final, compelido a exhortar a esa misma época a que lo haga de lado con desprecio, aunque despojándolo previamente. Por lo que hace a la lección, puedes tú decidir si porque rebosa el corazón habla la boca, de tal modo que a cualquiera querría hablarle del asunto, incluso a un niño, o bien si el niño, conociendo al hombre, ha de poder ir sacándole todo el saber a medida que se muestra interesado en la cuestión. También puede suceder que sean dos los que no pueden contenerse, el uno de preguntar, el otro de responder; esa fraternidad sería algo interesante porque de pronto ella será malignamente perturbada. Desde luego tú querrás comen-

zar rápidamente la demostración de la rotación de la tierra, dado que dicha demostración no es remunerada; entonces, en ese momento, hace su aparición el discípulo extranjero, acomodado, y tasa a precio de oro el tiempo del sabio. Este joven no está interesado, pero tiene que ser atendido porque Galilei carece de medios, y de este modo se hallará colocado entre el discípulo pudiente y el discípulo inteligente, puesto en la obligación de optar, con profunda pena, con un suspiro en la boca. Como no es mucho lo que puede enseñar al nuevo alumno, deja que le dé algunas informaciones; se entera así de que en Holanda se ha inventado el telescopio; a su modo procura extraer algún beneficio de la perturbación de su tarea matinal. Llega en ese momento el secretario de la Universidad. La solicitud de aumento de sueldo que ha presentado Galileo ha sido rechazada. La Universidad no se aviene a pagar por las teorías sobre física lo que paga por las teorías teológicas. Lo que ella solicita de él, que en fin de cuentas se mueve sobre un plano inferior de la investigación, es algo útil para todos los días. Por la forma en que ofrece su teoría tú observarás que está acostumbrado a los rechazos y las reprimendas. El secretario le hace notar que la república le da libertad de investigación, aunque lo cierto es que paga mal; el anciano contesta que de muy poco le sirve esa libertad si carece del ocio que permite una buena paga. Harás muy bien en no considerar su impaciencia como manifestación de soberbia, ya que de otro modo quedaría mal parada su pobreza. Poco después lo hallas embargado en pensamientos que requieren alguna explicación, a saber: el heraldo de una nueva era de verdades científicas aparece meditando la forma en que podrá sacarle dinero a la república mediante engaño, haciendo pasar la invención del telescopio como cosa suya. Comprobarás con asombro que en esa nueva invención el anciano no ve más que un par de escudos, y que si la estudia es sólo para apropiársela. Pero si sigues avanzando hasta la segunda escena descubrirás que en el mismo momento en que procura vender a la *Signoria* veneciana aquel invento con palabras degradadas por la mentira, se ha olvidado casi del dinero, en virtud de que acaba de descubrir la utilidad astronómica del instrumento, aparte de la militar.

La mercancía —no es posible llamarla de otro modo— para cuya elaboración se lo ha presionado pone de manifiesto una especial aplicación precisamente a la investigación que se vio en la obligación de interrumpir para fabricarla. En el momento de la ceremonia, al aceptar complacido honores no conquistados, y cuando ante el sabio amigo habla de maravillosos descubrimientos —no saltes sobre ese detalle y qué teatralmente lo ejecuta— encontrarás en él una conmoción mucho más profunda que la que pudiera haber provocado la perspectiva de una ganancia de dinero. Aunque es cierto que observada desde este punto de vista su charlatanería no significa mucho, ella muestra sin embargo cuán grande es la decisión de este hombre de avanzar por el camino más rápido y hacer efectiva su razón, ya sea mediante recursos abyectos o mediante recursos elevados. Una prueba más dura aguarda todavía, y ¿no es cierto, acaso, que una renuncia hace más fácil la renuncia que sigue?

64

Mediante el empleo de su rico repertorio de gestos, el actor va apoderándose o adueñándose del personaje en la medida en que va adueñándose de la *fábula*. Sólo a partir de ésta, de este bien delimitado acontecer conjunto, le será posible arribar, de un salto, por así decirlo, a la configuración definitiva de su personaje, el cual recoge en sí todos los rasgos particulares. Si ha hecho todo lo requerido para sorprenderse frente a las contradicciones contenidas en las diferentes actitudes, sabiendo de antemano que también habrá de provocar sorpresa en su público por aquel mismo motivo, la *fábula* en su totalidad ha de darle la posibilidad de un ensamblamiento de lo contradictorio, ya que es la *fábula* la que determina, como acontecer delimitado, un sentido bien preciso, es decir, que la *fábula* satisface, entre muchos intereses posibles, sólo aquellos intereses bien precisos.

65

Todo depende de la *fábula*; ella representa la parte medular dentro de la organización teatral, dado que de todo lo

que pasa *entre* los hombres, éstos reciben a través de ella todo lo que es susceptible de discusión, de crítica, todo lo que puede ser modificado. Aun cuando el hombre particular que el actor pone en escena se adecua sin duda para mucho más que lo que la acción demanda, ello es así principalmente a causa de que el acontecimiento resultará mucho más sorprendente si se cumple en un hombre bien definido. La mayor empresa del teatro es la *fábula*, la composición integral de todos los procesos del gesto, cuyo contenido son las comunicaciones e impulsos que desde ahora han de constituir el placer del público.

66

Todo acontecimiento particular tiene un gesto fundamental, es decir: *Richard Gloster requiere de amores a la viuda de su víctima. Por intermedio de un círculo de tiza se descubre a la verdadera madre del niño. Dios hace una apuesta con el diablo poniendo en juego el alma del doctor Fausto. Woyzeck compra un cuchillo barato para liquidar a su mujer*, y así sucesivamente. En la agrupación de los personajes en el escenario y en el movimiento de dichos grupos, la belleza requerida se alcanza mediante la elegancia con que es presentado el repertorio de gestos y expuesto a los ojos del público para someterlo a su juicio.

67

Como ya al público no se lo invita a arrojarle a la fábula como si lo hiciera en un río, y a dejarse llevar de aquí para allá indefinidamente, es preciso que los sucesos particulares sean anudados de tal manera que los nudos aparezcan bien visibles. Estos sucesos no pueden sucederse de manera imperceptible, sino que ha de resultar siempre posible introducir el enfoque crítico entre unos y otros. (Si lo interesante fuera precisamente la oscuridad de los nexos causales, esta circunstancia deberá ser distanciada convenientemente.) Las partes de la fábula han de colocarse cuidadosamente unas frente a otras, dando a cada una su estructura propia, al modo de una pequeña pieza dentro de otra pieza. Para alcanzar esta finalidad

es preciso ponerse de acuerdo sobre títulos como los del párrafo anterior. Los títulos deben contener una aguda alusión social, pero al mismo tiempo deberán manifestar algo relativo a la forma más conveniente de representación, es decir, que, según las circunstancias, imitarán el título de una crónica o el de una balada o el de un periódico o el de una pintura de costumbres. Una forma de representación muy simple y tendiente a distanciar los objetos es, por ejemplo, la que se aplica para mostrar los usos y las costumbres. Una visita, el tratamiento que se da a un enemigo, el encuentro de dos amantes, los convenios comerciales o de índole política pueden ser tratados como si a través de ellos se presentase la costumbre predominante en un determinado lugar. Presentado de ese modo, el suceso único y particular adquiere un aspecto extraño, ya que aparece como algo general, como algo que se ha transformado en costumbre. Ya la sola pregunta de si ese suceso o algo perteneciente a él se ha de convertir efectivamente en una costumbre, opera un distanciamiento del suceso. El estilo poético de las crónicas históricas puede estudiarse entre nosotros en esos puestos de mercado que se llaman *Panoramen*. Como el distanciar también significa *hacer célebre* una cosa, ciertos sucesos pueden ser presentados como simplemente célebres, como si fueran cosa común y corriente y conocida desde mucho tiempo, incluso en sus detalles, y como si uno se empeñara en no ir contra la tradición. En suma: existen muchas formas de narración, las ya conocidas y las que todavía pueden inventarse.

68

De la interpretación que se dé al suceso en su conjunto depende lo que se haya de distanciar y la manera de llevarlo o cabo, a cuyo efecto el teatro ha de tener poderosamente a la vista los intereses de su tiempo. A los efectos de la interpretación escojamos, por ejemplo, una pieza antigua, el *Hamlet*. A la vista de los sangrientos y oscuros tiempos en que esto escribo, tiempos de criminales clases dirigentes, en que cada vez se cree menos en la razón, de la que sin cesar se hace uso abusivo, creo poder leer esa fábula de la manera siguiente: la

época de que trata es belicosa. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, en el curso de una victoriosa guerra de rapiña ha dado muerte al rey de Noruega. Cuando el hijo de éste, Fortimbrás, se prepara para una nueva guerra, el propio rey dinamarqués pierde la vida a mano de su hermano. Los hermanos de los reyes muertos, reyes a su vez, declinan el proseguir la guerra, autorizándose a las tropas noruegas a cruzar por territorio dinamarqués rumbo a una guerra de conquista contra Polonia. Pero mientras esto sucede, el joven Hamlet es incitado por el fantasma de su belicoso padre a vengar la mala muerte de que fue víctima. Tras alguna vacilación en responder a un hecho de sangre con otro hecho de sangre, y ya dispuesto a marchar al exilio, el joven príncipe encuéntrase en la costa con el joven Fortimbrás, quien con sus tropas marcha rumbo a Polonia. Subyugado por este ejemplo de belicosidad, vuelve Hamlet sobre sus pasos y en una bárbara carnicería ejecuta a su tío, a su madre y se suicida, abandonando Dinamarca en manos del noruego. A través de estos hechos vemos a un hombre joven pero ya algo entrado en carnes, hacer un empleo harto deficiente de la nueva razón de que ha tenido noticia a su paso por la Universidad de Wittenberg. En el seno de los intereses feudales donde se encuentra a su regreso, ese nuevo tipo de razón no funciona. Cae, pues, como trágica víctima de la contradicción entre semejante forma de razonar y el estado de cosas imperante. Esta versión de la pieza, la cual sin duda tiene más de una versión posible, podría, según yo estimo, resultar de mucho interés para nuestro público.

69

O sea que todos los avances, toda emancipación de la naturaleza por medio de la producción, conducente a una transformación a fondo de la sociedad, todos aquellos ensayos de abrir nuevos caminos que ha emprendido la humanidad para mejorar su suerte, nos brindan, ya sean descritos como triunfos o como fracasos en las diferentes literaturas, un sentimiento de triunfo y confianza y nos proporcionan el goce de las posibilidades de cambio radical de todas las cosas. Esto mismo es lo que expresa Galilei cuando dice: "Mi opinión es que la

tierra es muy noble y admirable, a la vista de tantas y tan diferentes transformaciones y generaciones como incesantemente se producen en ella."

70

La interpretación de la fábula y su mediación a través de un apropiado proceso de distanciamiento, es la misión capital del teatro. Y no todo ha de quedar librado a lo que haga el actor, si bien nada puede hacerse con prescindencia de él. La *fábula* es interpretada, elaborada y presentada por el teatro en su totalidad, a través de sus actores, sus escenógrafos, sus maquilladores, sus modistos, sus músicos y coreógrafos. Todos éstos reúnen sus artes en beneficio de la empresa común, con lo cual en modo alguno pierden su independencia.

71

El gesto general propio del mostrar, que acompaña siempre al gesto de lo que es mostrado en particular, está subrayado en las canciones que el actor dirige al público. De ahí que los actores no deberán "pasar" directamente al canto, sino que éste ha de ser claramente separado de todo el resto, lo cual puede tener el mejor apoyo en algunos recursos teatrales como ser los cambios de iluminación o el empleo de varios títulos. La música, por su parte, deberá oponerse categóricamente a que se la emplee como coordinadora general, según suele hacerse con ella, con lo cual se la rebaja a la condición de sierva rutinaria. La música no debe actuar de "acompañante", a menos que lo haga por medio de comentarios. No debe darse por satisfecha con sólo "expresarse" a sí misma, vaciándose del estado de ánimo que le provocan los acontecimientos. Eisler, pongamos por caso, ha procurado ejemplarmente el enlace de los diferentes acontecimientos al componer para las escenas del carnaval del *Galilei*, para la procesión de máscaras de las corporaciones, una música triunfal e intimidatoria que pone de manifiesto el giro sedicioso que el bajo pueblo dio a las teorías del sabio. Del mismo modo sucede en *El círculo de tiza caucasiano*, donde la fría e impasible forma de canto que emplea el cantor cuando describe la salvación del niño por parte

de la criada, presentada como pantomima, deja al descubierto los horrores de una época en la que la maternidad puede convertirse en una debilidad suicida. Quiere decir que la música puede con absoluta independencia ocupar su lugar de múltiples maneras y adoptar su propia posición con respecto a los temas, si bien es cierto que también puede cuidar de la variedad en lo tocante al entretenimiento.

72

Así como el músico recupera su libertad desde el mismo instante en que no está obligado a crear estados de ánimo que faciliten al público el entregarse por completo a los sucesos de la escena, del mismo modo también el escenógrafo recibe considerable libertad cuando en la configuración de las escenas no es ya obligado a lograr la ilusión de un ambiente determinado o de un paisaje. Para ello bastan las indicaciones, pero éstas han de expresar algo histórico o socialmente más interesante que lo hacen las reproducciones *reales* del ambiente. En el Teatro Judío de Moscú, una construcción evocativa de un tabernáculo medieval producía un efecto de distanciamiento en *Rey Lear*; Neher utilizó para el *Galilei* proyecciones de mapas, documentos y obras de arte del Renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield empleó, en la obra *Tai Yang despierta*, un fondo de estandartes giratorios cubiertos de inscripciones cuya misión era subrayar el cambio de la situación política, que era completamente desconocida para los que estaban actuando sobre el escenario.

73

También la coreografía vuelve a tener ahora objetivos de índole realista. Es un error de muy corta data el afirmar que ella, en la pintura de los "hombres tal como son realmente", carece de eficacia. Si el arte refleja la vida, lo hace sirviéndose de espejos muy particulares. El arte deja de ser realista no cuando cambia las proporciones de las cosas, sino cuando las cambia de tal modo que el público, al aplicarlas prácticamente en sus puntos de vista e impulsos particulares, se estrella contra la realidad. Es sumamente claro, por otra parte, que

la estilización no debe suprimir lo natural, sino que ha de aumentarlo y robustecerlo. Sea como fuere, un teatro que todo lo extrae del gesto no puede pasarse sin la coreografía. Ya la sola elegancia de un movimiento y la gracia de una composición escénica operan un efecto de distanciamiento, y la invención pantomímica ayuda poderosamente a la fábula.

74

De ahí que todas las artes hermanas del arte dramático sean invitadas aquí, no para elaborar una "obra de arte total" en la que todas ellas desaparezcan y se pierdan, sino para que, en colaboración con el arte dramático, en sus diferentes modalidades, promuevan la tarea común, consistiendo sus relaciones recíprocas en lograr distanciarse las unas de las otras.

75

Y aquí, una vez más debe recordarse que la misión de aquéllas es dar esparcimiento a los hijos de la era científica, y desde luego de una manera alegre y sensorial. Esto es algo que nosotros los alemanes en particular nunca nos repetiremos bastante, ya que entre nosotros todo se desliza muy fácilmente hacia lo incorpóreo y abstracto, por lo cual siempre comenzamos a hablar de una cosmovisión una vez que el mundo mismo ya se ha desintegrado. Hasta el mismo materialismo es entre nosotros poco menos que una idea. El deleite sexual da lugar entre nosotros a deberes conyugales, el placer del arte está entre nosotros al servicio de la formación cultural, y por aprender nosotros no entendemos una jubilosa adquisición de conocimientos, ya que para nosotros significa que nos den de narices contra alguna cosa. Nuestro hacer nada tiene de jubilosa pesquisa de lo que nos rodea, y para justificarnos nunca atendemos a la alegría que hemos tenido en una cosa, sino a la cantidad de sudor que nos ha costado.

76

Aún falta hablar del modo en que se ha de librar al público lo elaborado en los ensayos. Aquí es preciso que en el fundamento de la representación propiamente dicha esté

presente el gesto del que hace entrega de algo ya listo y acabado. Lo que llega entonces a los espectadores es lo remodelado muchas veces de todo lo que no fue desechado, de manera que las reproducciones ya listas y acabadas tienen que ser presentadas en una perfecta y alertada lucidez, a fin de que puedan ser recibidas con lucidez.

O sea que las reproducciones tienen que dar un paso atrás frente a lo que se reproduce, es decir, la convivencia entre los hombres, y el placer que produce su perfección ha de verse exaltado al placer superior de comprobar que las normas de esa convivencia son tratadas en la obra como cosa pasajera e imperfecta. A este respecto el teatro deja a los espectadores en un estado de productividad, más allá del espectáculo visual mismo. En este su teatro, el espectador puede disfrutar como de un entretenimiento hasta de aquellos mismos tremendos e interminables trabajos que a él le dan el sustento, simultáneamente con el espanto inherente a su irreprimible proceso de transformación. Aquí el espectador prodúcese a sí mismo conforme al modo más fácil, ya que la más fácil forma de existencia está en el arte.

1948

(DE LAS) NOTAS PARA KATZGRABEN¹

Crisis y conflictos

B. En la elaboración de las crisis y conflictos de nuestra pieza seguimos el pensamiento dialéctico del proletariado revolucionario. El pensador dialéctico va troquelando lo contradictorio a través de todos los fenómenos y procesos: piensa críticamente, es decir, que somete a su pensamiento los fenómenos en sus crisis a fin de poder captarlos.

Ejemplo: En el movimiento alemán del siglo pasado, los acólitos de Lassalle consideraban y trataban a la burguesía y a la nobleza como si se tratara de una sola masa reaccionaria. No vieron las profundas contradicciones de estas clases dominantes. Marx y Engels señalaron posteriormente que la clase obrera no podía hacer política sin aprovechar las luchas de sus opresores y explotadores y sin diferenciar muy bien, dentro de la burguesía, las corrientes progresistas y las reaccionarias. La clase trabajadora rusa aprendió de Lenin a no considerar y tratar a los campesinos simplemente como una masa unitaria, sino como un gigantesco grupo humano dividido entre sí en clases completamente diferentes, clases que frente a la burguesía y a la nobleza terrateniente estaban total-

¹ Título de una pieza de Erwin Strittmatter representada por el *Berliner Ensemble* en el *Deutsche Theater* de Berlín la noche del 17 de mayo de 1953. (N. del T.)

mente diferenciadas. Sobre la base de este modo de ver las cosas hízose posible para la clase obrera buscar sus aliados dentro del seno del campesinado, cuyos intereses eran paralelos a los suyos o por lo menos podían llegar a un entendimiento. Por lo que concierne al pensar en el seno de las crisis, los socialdemócratas alemanes consideraban la evolución como un fenómeno uniforme, permanente, irresistiblemente progresivo, sosteniendo que el proletariado, en crecimiento incesante, había de alcanzar "por la vía democrática" una influencia cada vez mayor dentro del Estado, poniendo por lo demás todo su empeño en ayudar a la burguesía (como si fuera "los médicos del imperialismo") a liberarse de las crisis en que aquélla pudiera caer (tales como guerras imperialistas o depresiones económicas). Marx, Engels y Lenin, por el contrario, estaban empeñados en agudizar las crisis y en aprovechar las perplejidades de la burguesía en favor de los intereses del proletariado.

Nuestra pieza es una pieza dialéctica. Nuestra obligación es elaborar las contradicciones, oposiciones y conflictos de índole social (como así también de cualquiera otra índole que fuera). Aquí tenemos, por ejemplo, a los Kleinschmidt, una pequeña familia de nuevos campesinos, sumamente unida, frente al resto de los vecinos. Pero también entre sus miembros existen los conflictos. Para la campesina, la partida de su hija rumbo a la escuela significa un trabajo suplementario. Tampoco la actividad de inventor de su marido representa para ella un motivo de sana alegría. El corte de las chélas del maíz ensucia la habitación, y los vecinos se ríen. El marido por su parte tampoco recibe de su mujer ningún apoyo para sus experimentaciones y se limita a interponer bromas, incluso delante de las visitas. La hija se ve en la obligación de ocultar su amor por el hijo adoptivo del propietario rico de la comarca, en virtud de que su padre lo considera un trepador servil (con relación al rico propietario). Además, existen conflictos domésticos, o sea, que para el trabajo del hogar resulta contraproducente que la muchacha concurra a la escuela; y resulta favorable para la empresa del rico propietario, en cuya casa ella se desloma trabajando. El campesino anda a mal

traer entre el deseo de dar su voto en favor de la nueva calle y el temor de malquistarse, como consecuencia de ese voto, con el rico propietario del que depende económicamente.

Existen, asimismo, contradicciones en el campesino medio, o sea la campesina está en favor de la FDJ, cuando esta organización protege a la joven criada contra los avances del campesino, y en contra de la FDJ cuando la organización defiende a la muchacha contra las tentativas de prolongar indebidamente las horas de trabajo. Y así indefinidamente...

Sobrevienen, asimismo, crisis para el nuevo campesino, cuando debe votar en favor de la nueva calle, cuando para el ganado que acaba de recibir carece de forraje, y cuando baja el nivel del agua subterránea. Crisis también para el campesino medio cuando carece de semilla nueva, cuando debe decidirse entre los campesinos ricos y los pequeños propietarios. Crisis, asimismo, para los campesinos ricos cuando el secretario del Partido suministra cabezas de ganado a los pequeños campesinos, cuando llegan los tractores y así sucesivamente...

En nuestra representación teatral, todas estas crisis y estos conflictos tienen que contar con sus acciones apropiadas, sus actitudes y entonaciones propias, a fin de que resulten claramente comprendidos.

Naturalismo y realismo

Sobre esta breve escena intitulada "Regreso al hogar de la campesina Kleinschmidt", en el primer cuadro del primer acto, suscitóse la siguiente conversación:

R. ¿No hay en todo eso algo bien naturalista?

B. ¿Qué, por ejemplo?

R. El sacudir los zuecos de madera, el colocar la escoba delante de la puerta, el colgar el saco de Kleinschmidt.

B. Si todos esos quehaceres muestran algo que va más allá de la representación de la diaria rutina casera con el objeto de crear la ilusión de que se está en una casa de pequeños campesinos, eso no es naturalismo. En el naturalismo esa ilusión es preparada y creada mediante incontables detalles,

porque por ese medio resultan mejor convividos los sentimientos más o menos apáticos, los estados de ánimo y las demás reacciones anímicas de los personaejs.

R. Ya sé, lo que usted quiere es que ciertas acciones, por ejemplo las de la campesina Kleinschmidt, sean antes revividas que convividas. Pero ¿no contribuyen para ello todos los detalles que antes le nombré?

B. Pienso que sí. Nosotros vemos a la campesina, luego de su tarea rural, atender a los quehaceres domésticos; estos trabajos los realiza ella sola; tiene que colgar el saco del marido en el sitio correspondiente, luego limpiar el cuarto de los restos que aquél deja de su trabajo, en suma: que sobre la mujer recaer cierta tarea adicional. La solución de este problema de tanta importancia social, no se da en nuestra pieza, sino que surge después con otra división del trabajo en el seno del sindicato o en la distribución de los bienes estatales. Lo que sucede en nuestra pieza es que la campesina Kleinschmidt no puede experimentar la misma alegría que su marido por los estudios que la hija cursa en la ciudad, ya que ello aumenta más todavía su adicional trabajo doméstico. Por lo tanto, nuestros detalles no sólo establecen el estado de ánimo que reina todas las tardes en la casa del pequeño campesino, sino que la acción ha comenzado en ese mismo punto.

R. Usted piensa, pues, que se trata de detalles esenciales que tienen que ver con la economía.

B. Que tienen que ver con un ser humano a través del cual se sabe cuál es la situación en que está y cómo se las arregla en ella. La campesina Kleinschmidt no es por cierto un agregado de las potencias sociales y económicas, jella es un ser humano y, desde luego, muy amoroso! Ahora bien, los naturalistas muestran al hombre tal como si estuvieran mostrando un árbol a un peatón. Los realistas muestran al hombre tal como se muestra un árbol a un jardinero.

(Construcción de un héroe)

A través de la elaboración de las crisis y los conflictos llegamos a la actitud de Steirner cuando se hace cargo de

la perforación, ya que la falta de agua subterránea amenazaba a la aldea, y los campesinos no pensaban poder seguir trabajando en la calle que llevaba a la ciudad sin antes dar solución a ese problema elemental.

B. ...empujó a Kleinoschegg, representante del encargado del trabajo, a mostrar una genuina desorientación.

K. ¿Pero un hombre a quien derrumba tan fácilmente una noticia desfavorable no es tal hombre!

B. Perdóne usted, pero en la pieza aún no ha llegado el momento de mostrar el carácter inquebrantable del secretario.

K. ¿Puede acaso utilizarse un secretario perplejo y sin iniciativas? Eso no es un modelo, por cierto.

B. El hombre está frente al derrumbe de una tarea política a la que ha dedicado muchas fatigas y de cuya importancia para la aldea y para la lucha de clases de la aldea está convencido. Si no está realmente consternado, ello pone de manifiesto que es un mentecato. Si finge estar consternado —por lo demás usted tendría que representar después la consternación— perdería simplemente la confianza de los campesinos que lo acompañan.

K. Pero él inmediatamente halla el remedio:

Utilicemos máquinas, tractores,
dragas. Ya están aquí listas las máquinas,
todo saldrá ya pronto de este caos.

B. Yo le aconsejo a usted mostrar por medio de esos versos la profunda confusión interior que lo embarga. Así como el que ya se ahoga echa mano hasta de una brizna, el pobre obrero echa mano de la máquina. Ella habrá de ponerlo todo en orden, nada hay que ella no pueda solucionar. Con máquinas, he ahí la manera como la clase trabajadora intenta superar sus dificultades, instintivamente, "a priori".

K. Por mi parte temo no poder dar satisfacción a un personaje tan novedoso. Usted comprenderá que yo no considero un héroe a todo funcionario, pero es peculiar de la historia que cuenta nuestra pieza el hecho de que sin Steirner no hubieran podido realizarse en Katzgraben todas esas grandes y provechosas transformaciones.

B. Sí. Yo no estoy conforme con que usted presente un héroe que posteriormente lleva a cabo esta y esta otra acción heroica. Haga usted que su hombre lleve a cabo los hechos anunciados en la pieza, y no tardará en mostrarse un héroe. Construir un héroe con otro material que no sean las acciones concretas y las formas de comportamiento que a usted le brinda la misma pieza, construirlo utilizando las opiniones acerca del heroísmo de cualquier especie que sea, podría dar lugar a falsas apreciaciones sobre dicho particular. Un pusilánime, un flojo, por ejemplo, no es uno a quien ante los peligros le resulta imposible no atemorizarse o que no puede ocultar su miedo delante de los demás, sino el que frente al peligro prácticamente renuncia. ¡No olvidemos a qué clase pertenece nuestro héroe! El ideal del varón de cara tremebunda es un ideal capitalista o probablemente feudal. En el seno de cierto tipo de operaciones el comerciante no puede denotar jamás que ha sido conmocionado por una argumentación contraria a sus intereses, ya que cualquier indicio de inseguridad echaría por tierra el crédito de que goza, y así sucesivamente. El opresor, de índole capitalista o feudal, tampoco puede mostrar pusilanimidad. Pero el dirigente laboral, como en el caso de Steinert, está colocado en medio de la multitud, el destino de ésta es el suyo propio, su destino es el de aquélla; él no puede ocultar nada, su obligación sólo consiste en ir directamente al asunto y, claro está, juntamente con esa multitud cuyos intereses son los suyos propios. En el seno del capitalismo los rostros han adquirido también, los rostros de la multitud, una expresión tosca, impenetrable, la expresión típica de los que están obligados a ocultar sus pensamientos y reacciones y para quienes no vale la pena mostrarlos, dado que todo sera inútil. En el seno del socialismo el rostro humano se ha de convertir nuevamente en el espejo de los sentimientos. De este modo recuperará su belleza. No, yo pienso que usted tiene que mostrar a Steinert honradamente conmovido, y muestre además de qué modo marcha él después directamente al asunto, conduciendo a todo el que necesita ayuda para ello en esa misma dirección, y entonces habrá logrado su héroe proletario.

El héroe positivo

BE. Para el espectador, el objetivo consiste en poder compenetrarse emocionalmente con el personaje que actúa en la escena, de modo tal que dé lugar al deseo de igualarlo en la vida.

B. La mera compenetración emocional o endopatía puede procrear el deseo de igualar al héroe, pero difícilmente la capacidad para ello. Para que un determinado modo de pensar inspire confianza, no sólo tiene que ser aceptado impulsivamente, sino también racionalmente. Para que un comportamiento justo pueda ser imitado es preciso que sea comprendido de modo tal que resulte posible la aplicación de su principio básico a situaciones no del todo semejantes a las representadas. La misión del teatro consiste en presentar al héroe de tal manera que incite no a una imitación ciega, sino a una imitación consciente.

BE. ¿No es muy dificultoso todo eso?

B. ¡Sí, muy dificultoso, porque no es cosa fácil habérselas con un héroe!

1953

SUPLEMENTOS DEL PEQUEÑO ORGANON

No se trata tan sólo de que el arte ofrezca un material didáctico en forma placentera. La contradicción existente entre aprender y deleitarse debe ser establecida rigurosamente y como algo de suma significación — en una época en la que se adquiere conocimientos sólo para volver a venderlos al más alto precio posible, y en la que hasta el máximo precio proporciona a quienes lo pagan la posibilidad de más explotación. Sólo cuando la productividad rompe sus cadenas puede el aprendizaje convertirse en placer y el placer en aprendizaje.

Aunque actualmente el concepto de “teatro épico” es abandonado, no es abandonado el paso que lleva a la experiencia consciente que aquél hace posible, así antes como ahora. Sólo que aquel concepto resulta demasiado pobre e impreciso para el teatro de que estamos hablando, el cual tiene necesidad de determinaciones más concretas y tiene que producir otras igualmente concretas. Además, este teatro se colocaba demasiado rígidamente en contra del concepto de lo dramático, suponiéndolo muy a menudo de una simplicidad excesivamente ingenua, por ejemplo en el sentido de que “evidentemente” trata siempre de sucesos que se desarrollan de manera directa con todas las huellas o con muchas huellas de lo momentáneo. (De esta misma manera, no siempre inofensiva, frente a todas las innovaciones nosotros suponemos ingenuamente que el teatro siempre permanece... y que, por ejemplo, no se convierte en fría demostración científica.)

Hasta el mismo concepto de "teatro de la era científica" no resulta suficiente. En el *Pequeño Organon para el Teatro* ya ha sido expuesto, acaso de manera suficiente, lo que ha de entenderse por era científica; aunque el término en sí mismo, según es utilizado comúnmente, resulta manoseado en demasía.

Nuestro placer frente a las antiguas piezas teatrales es tanto mayor cuanto más podemos entregarnos al disfrute del nuevo género de entretenimientos adecuado a nosotros. Para ello es preciso que vayamos troquelando el sentido histórico —del que tanta necesidad tenemos frente a las nuevas piezas— para transformarlo en una verdadera y genuina sensualidad.¹

En los tiempos de revolución, los terribles y fecundos, los ocasos de las clases que se hunden coinciden con las auroras de las clases que ascienden. He allí los crepúsculos en los cuales el búho de Minerva emprende el vuelo.

El teatro de la era científica está en condiciones de hacer de la dialéctica un placer. Las grandes sorpresas de la evolución que avanza conforme a la lógica o mediante saltos, de la tremenda inestabilidad de todos los estados, el ingenio de las oposiciones y así sucesivamente, constituyen los placeres que produce la vida de los hombres, las cosas y los procesos; y son esos placeres precisamente los que aumentan el arte de la vida así como también la alegría de vivir.

Todas las artes contribuyen para la mayor de todas las artes, o sea: el arte de vivir.

Para nuestra generación es útil la advertencia de que en la representación se ha de evitar la compenetración emocional con el personaje de la obra y el prestarle oídos, por muy apo-

¹ Nuestros teatros tienen la costumbre, al presentar otras épocas, de borrar lo que separa, rellenar los claros, pegar con frágil cola las diferencias. Pero ¿dónde queda entonces el placer de la ojeada general, el placer de lo lejano, de lo diferente? ¡Placer que es, al mismo tiempo, el placer que produce lo cercano y lo que nos es propio!

díctico que pueda ser. Por muy decididamente que siga este consejo, apenas podría acatarlo por completo, y de este modo se adviene lo más rápidamente posible a la oposición por cierto desgarradora entre vivir una cosa de raíz y representar, entre compenetrarse emocionalmente y mostrar, entre justificar y criticar; es decir, se adviene a la oposición exigida. Y, a través de todo ello, a la conducción de la tarea crítica.

La oposición entre representar (demostrar) y experimentar a fondo (compenetrarse emocionalmente) es entendida por las mentes no disciplinadas como si se dijese que en la representación del actor actuase, ora una cosa ora la otra (o como si conforme al *Pequeño Organon* sólo se demostrase, y conforme al antiguo estilo sólo se pudiese experimentar a fondo). En realidad se trata, naturalmente, de dos acontecimientos hostiles entre sí que se unen en la representación del actor (ya que la actuación no sólo contiene un poquito de esto y otro poquito de aquello). De la lucha y de la tensión de los opuestos el actor extrae, como desde lo profundo de esa lucha, sus efectos propiamente dichos. Alguna parte de la culpa del malentendido hay que imputarla al modo en que ha sido escrito el *Pequeño Organon*. Ese modo de escribir a menudo induce en error debido a que tal vez de un modo demasiado impaciente y excluyente ha puesto de relieve "la parte principal de la contradicción".¹

Y, sin embargo, el arte se dirige a todos y con su canción hasta se enfrenta al mismo tigre. ¡Y no pocas veces lo hace cantar a dúo! Las nuevas ideas reconocidas como fructíferas, no importa a quién puedan brindar sus frutos, no pocas veces vienen del seno de las clases en ascenso y van hacia "arriba" y penetran en aquellos ánimos que para conservar sus privilegios tendrían que oponérseles, ya que los pertenecientes a una clase no están inmunizados contra ideas que en modo alguno resultan provechosas para su clase. Y así como los pertene-

¹ Mao Tse-tung, *Acerca de la contradicción*, dice: De las dos partes de una oposición, una es siempre, sin excepción, la principal.

cientes a las clases oprimidas pueden sucumbir a las ideas de los opresores, así también sucumben los pertenecientes a las clases opresoras a las ideas de los oprimidos. En ciertas épocas las clases luchan por la conducción de la humanidad, y los afanes por convertirse en sus pioneros y por llevar la delantera son poderosos en los que no están corrompidos del todo. La ponzoña no sólo obraba como reactivo cuando la Corte de Ver-salles brindaba su aplauso al *Fígaro*.

La *fábula* no corresponde simplemente a una derivación surgida de la convivencia entre los hombres, tal como ésta podría haberse desarrollado, sino que son acontecimientos ordenados en los cuales advienen a su expresión las ideas del inventor de la *fábula* acerca de la convivencia entre los hombres. Así también los personajes no son simplemente las copias de los seres vivientes, sino que están preparados y formados con arreglo a ideas.

Con relación a los acontecimientos y personajes preparados, el saber de los actores adquirido por la experiencia y literariamente se halla en franca contradicción, y ésta es la contradicción que ellos tienen que establecer y mantener en alto en el curso de la representación. Al mismo tiempo, tienen que nutrirse de la realidad y de la poesía, pues así como el que escribe la pieza hácese presente en el trabajo, así también ha de hacerse presente en su trabajo, rica y operante, la realidad, a fin de que lo peculiar o lo universal de la poesía sea expuesto de una forma perceptible.

El estudio del papel es al mismo tiempo un estudio de la *fábula*, o mejor dicho: debe ser ante todo y principalmente un estudio de la *fábula*. (¿Qué le pasa al hombre? ¿De qué modo lo toma el hombre? ¿Qué hace? ¿Con qué opiniones se enfrenta? Y así sucesivamente.) En este punto el actor tiene que movilizar su conocimiento del mundo y de los hombres, y además ha de formular sus preguntas en su condición de dialéctico. (Ciertas preguntas las formula sólo el dialéctico.)

Ejemplo: el actor que debe hacer el papel del doctor Fausto. Las relaciones amorosas de Fausto con Margarita toman un curso funesto. Se plantea la pregunta siguiente: ¿Habrían acabado en lo mismo esas relaciones si Fausto se hubiera

casado con Margarita? Habitualmente no se plantea esta pregunta porque parece demasiado banal, pequeña, cursi. Fausto es un genio, un espíritu elevado que aspira a lo infinito, ¿cómo se ha de preguntar entonces por qué no se casó? Sin embargo, las personas simples formulan dicha pregunta. Y eso mismo es lo que debe mover al actor a formularla igualmente. Tras una corta reflexión, el actor caerá en la cuenta de que esa pregunta es una pregunta sumamente necesaria, sumamente fecunda.

Claro está que ante todo ha de establecerse bajo qué clase de condiciones tiene lugar esta historia de amor, y qué lugar ocupa con respecto a la *fábula* general, y qué significación le asiste en la idea fundamental de la obra. Para alcanzar el goce de la vida Fausto ha renunciado a todos sus empeños más "elevados", abstractos, "puramente espirituales", y se vuelve hacia las experiencias terrenales, "puramente sensoriales". En este punto comienzan sus relaciones con Margarita a tomar un cariz funesto, es decir: aquí es donde cae Fausto en conflicto con Margarita, transformándose su unión en separación y su placer en dolor. El conflicto lleva a la completa aniquilación de Margarita, y este hecho oprime malamente a Fausto. Con todo, este conflicto puede exhibirse con justeza sólo a través de otro conflicto mucho más grande y que domina ambas partes de la obra. Fausto se ha salvado de la dolorosa contradicción entre las aventuras "puramente espirituales" y los deseos "puramente sensoriales" nunca satisfechos ni satisfacibles en el futuro y, como se sabe, esto lo consigue con ayuda del diablo. En la esfera "puramente sensorial" (la de la historia de amor) Fausto choca con el medio ambiente representado por Margarita, y se ve en la necesidad de destruirla para salvarse. La solución de la contradicción principal aparece al final de toda la pieza y recién entonces arroja claridad sobre la significación y lugar adecuado de las contradicciones menores. Fausto debe hacer abandono de su actitud puramente consumidora y parasitaria. En el trabajo productivo en favor de la humanidad únense la acción espiritual y la sensorial, y en la producción de vida surge el placer de la vida.

Pero volviendo a nuestra historia de amor podemos ver

que un casamiento, por ridículo que pueda ser, por imposible para el genio y opuesto al curso de su vida, hubiera sido, empero, lo mejor en un sentido relativo, a fuer de lo más productivo, ya que hubiera sido la unión dada temporalmente en la cual la amada hubiera podido desarrollarse en lugar de ser destruida. Es cierto que en dicho caso Fausto apenas hubiera sido Fausto y hubiera quedado atascado en lo pequeño (como repentinamente resulta) y así sucesivamente.

El actor que intrépidamente formula esa pregunta de las gentes sencillas, podrá convertir el no-casarse en una bien delimitada fase de la evolución de Fausto, al paso que, de otro modo, como sucede habitualmente, sólo ayuda a poner de manifiesto que precisamente el que pretende llegar más alto ha de acumular sobre esta tierra, invariablemente, grandes dolores; que la tragedia de la vida inevitablemente consiste en que los placeres y la evolución tienen su precio, o dicho con la frase más brutal y trivial, que allí donde se cepilla, virutas vuelan...

Las representaciones del teatro burgués tienden siempre a tapar las contradicciones, a hacer creer en la armonía de todas las cosas, en fin, a la idealización. Las situaciones son presentadas de tal modo que parecieran no poder ser de otra manera; los caracteres aparecen como individualidades, como indivisibles por naturaleza, como salidos de "un molde", acreditándose como tales en las situaciones más diferentes y sosteniéndose incluso sin necesidad de tales situaciones. Cuando se habla de evolución, ésta es constante, nunca procede a saltos, y siempre tratase de evoluciones dentro de marcos bien determinados que nunca pueden saltar en pedazos.

Todo esto no corresponde a la realidad y, por lo tanto, debe ser rechazado por el teatro realista.

El empleo auténtico, profundo y poderoso de los efectos de distanciamiento da por supuesto que la sociedad considera su propia situación históricamente y como algo que cabe mejorar. Los efectos de distanciamiento, si son auténticos, tienen carácter polémico.

Para la realización de una auténtica fábula es de suma significación que las escenas sean representadas, en su sucesión, con extrema sencillez, con las experiencias que surgen de la vida, pero sin prestar mucha atención a las escenas que siguen o al sentido general de la pieza. Dicha significación desarrollase paulatinamente de manera ricamente contradictoria; las escenas particulares conservan su sentido, producen (y agotan) una gran variedad de ideas, y el todo, la fábula, es desarrollado auténticamente, a través de giros y saltos, y de este modo es evitada aquella banal idealización (una palabra engendra la otra) y aquella disposición de particularidades subordinadas, puramente serviles, orientadas hacia un final que da satisfacción a todo...

Citemos a Lenin: "El requisito del conocimiento de todos los procesos que se dan en el mundo, considerados en su «automovimiento», en su espontáneo desarrollo, en su sentido viviente, es el conocimiento de los mismos como unidad de oposiciones."¹

Es algo completamente indiferente saber si el objetivo capital del teatro consiste en brindar el conocimiento del mundo; lo concreto es que el teatro tiene que ofrecer exposiciones de lo que es el mundo y que estas exposiciones bajo ningún concepto deben inducir a error. Ahora bien, si Lenin tiene razón en lo que afirma, entonces dichas exposiciones no pueden tener lugar satisfactoriamente sin el conocimiento de la dialéctica, ni pueden pretender brindar conocimiento sin auxilio de la dialéctica.

Objeción: ¿Y qué decir del arte que extrae efectos de las exposiciones torcidas, fragmentarias, oscuras? ¿Y qué del arte de los salvajes, de los dementes y de los niños?

Tal vez sea posible saber demasiado y conservar lo que se sabe, es decir, que también de esas tales exposiciones puede deducirse ganancia, pero para nosotros existe la sospecha de que las exposiciones demasiado subjetivas del mundo producen efectos asociales.

¹ Lenin, *El problema de la dialéctica*.

Defensa del *Pequeño Organon*

En la algo más fría forma de representar se observa un debilitamiento del efecto, la cual es relacionada con la decadencia de la clase burguesa. Pero el proletariado tiene necesidad de un alimento fuerte, el drama "sangriento", de incidencia inmediata, en el que las *contradicciones* chocan las unas con las otras, y así sucesivamente. Recuerdo que en mi juventud, entre las gentes pobres del arrabal donde crecí, el arenque en salmuera era considerado un alimento poderoso.

1954

LA DIALECTICA EN EL TEATRO

Los siguientes trabajos, dedicados al párrafo 45 del *Pequeño Organon para el Teatro*, permiten suponer que la denominación de "teatro épico" para nuestro teatro (en parte ya practicado) resulta demasiado formal. Para estas representaciones, el teatro épico constituye naturalmente el supuesto, aunque es cierto que no deja al descubierto todavía la productividad y cambiabilidad de la sociedad, es decir, las fuentes de las que aquéllas deben extraer el goce principal. Dicha denominación, por lo mismo, ha de considerarse insuficiente, sin que se esté en condiciones de ofrecer otra nueva en su lugar.

1. Estudio de la primera escena de *Coriolano*, de Shakespeare

B. ¿Cómo comienza la obra?

R. Una cierta cantidad de plebeyos se ha procurado armas con el objeto de matar al patricio Cayo Marcio, enemigo del pueblo; que se opone a que baje el precio del trigo. Aquéllos sostienen que el bienestar de los patricios es la desgracia de los plebeyos.

B. ¿?

R. ¿He omitido algo?

B. ¿Se hace mención de los méritos de Marcio?

R. Y se los niega.

P. ¿Piensa usted que los plebeyos no están unidos del todo? Sin embargo ellos aseveran bien su decisión.

W. Demasiado. Cuando la decisión es tan aseverada, quiere decir que se estuvo o se está indeciso, y por cierto muy indeciso.

P. En el teatro corriente esta indecisión tiene siempre un carácter cómico; los plebeyos se hacen risibles, especialmente porque usan armas ineficaces, garrotes, palos. Además, cambian de opinión seducidos por una hermosa arenga del patricio Agripa.

B. Eso no está en Shakespeare.

P. Pero sí en el teatro burgués.

B. Así es.

R. Es difícil. Usted pone en duda la decisión de los plebeyos pero no quiere oír hablar de comicidad. Sin embargo, usted cree que no se dejan embaucar por la demagogia del patricio. ¿Acaso para que tampoco resulten cómicos en eso?

B. Si se dejaran embaucar, para mí no serían cómicos, sino trágicos. Sería una escena posible, *porque suele suceder*, pero una escena espeluznante. Por mi parte creo que usted no conoce las dificultades de una unión entre los oprimidos. La desgracia los une... cuando llegan a saber quién la provoca. "El bienestar de ellos es nuestra desgracia." Pero, por otra parte, su misma desgracia puede desunirlos y separarlos, ya que se ven compelidos a quitarse los unos a los otros el mísero bocado que comen. ¡Piensen con cuánta dificultad se deciden los hombres a la rebelión! Para ellos es una aventura, hay que abrir y transitar por nuevos caminos, y siempre dominan las ideas de los que mandan. Para las masas, la rebelión es antes una cosa contranatural que natural, y por mala que pueda ser la situación general, de la cual la rebelión vendría a ser la liberación, su sólo pensamiento resulta tan penoso como para los científicos una nueva visión del Universo. En estas circunstancias, los más prudentes suelen ser los que están en contra de la unidad, y sólo los prudentísimos en favor de ella.

R. ¿De modo entonces que los plebeyos no estaban propiamente unidos?

B. Claro. También el Segundo Ciudadano se une a la marcha. Sólo que ahora no tenemos que ocultarle al público

ni a nosotros las contradicciones que fueron eliminadas, rechazadas, empalmadas, en este momento en que, impulsados por el hambre, se inicia la lucha contra los patricios.

R. Yo pienso que no se puede sin más ni más interpretar de ese modo el texto.

B. De acuerdo. Es preciso haber leído toda la pieza. No se puede mover hacia adelante si no se ha estado atrás. Posteriormente, en la obra, esta unidad de los plebeyos volverá a desgarrarse, de modo que será conveniente no mostrarla desde el comienzo simplemente como algo dado, sino como algo sujeto a cierta evolución.

W. ¿De qué modo?

B. De eso vamos a tratar, no lo sé. Ahora analicemos. Sigamos.

R. Lo más inmediato es que el patricio Agripa se hace presente y por medio de una parábola demuestra que la dominación de los patricios es necesaria para los plebeyos.

B. ¿Dice usted "demuestra" como poniéndolo entre comillas?

R. Yo no estoy convencido de esa parábola.

B. La parábola es conocidísima. ¿No tendría usted que ser objetivo?

R. Sí.

B. Y bien.

W. El hombre comienza con la afirmación de que la carestía no es obra de los patricios sino de los dioses.

P. Opino que eso era un argumento de mucho peso en la Roma de entonces. ¿No debíamos respetar la ideología de una determinada época por el interés de una determinada obra?

B. Eso no tenemos necesidad de discutirlo. Shakespeare hace que los plebeyos respondan con buenos argumentos. La parábola es rechazada también por ellos.

R. Los plebeyos protestan contra el precio del trigo, contra la usura y se manifiestan en contra de las cargas de la guerra o su injusta distribución.

B. Eso último es una interpretación.

R. Yo no veo nada contra la guerra.

B. Allí no hay nada.

R. Aparece Marcio y llena de insultos a los plebeyos armados, a quienes más querría tratar con la espada que con discursos. Agripa intercede un poco y anuncia que los plebeyos desearían precios especiales para ellos. Marcio se les burla, pues hablan de cosas que no comprenden dado que no son admitidos en el Capitolio y por lo tanto nada saben de los asuntos del Estado. Lo irrita la afirmación de que hay trigo en cantidad.

P. Presumiblemente allí habla como militar.

W. De todas maneras, al estallar la guerra les menciona el trigo de los volscos.

R. En medio de su estallido de cólera, Marcio hace saber que el Senado ha concedido tribunos del pueblo a los plebeyos, hecho que llena de admiración a Agripa. Aparecen senadores con el cónsul Cominio a la cabeza. Los volscos inician la marcha sobre Roma. Marcio está alegre por la lucha con Aufidio, capitán de los volscos. Es puesto a las órdenes del cónsul Cominio.

B. ¿Está de acuerdo?

R. Sí. Pero los senadores no parecen haber previsto todo eso.

B. ¿Diferencias de opinión entre el Senado y Marcio?

R. Apenas de importancia.

B. Pero hemos leído la pieza hasta el fin. Marcio es un hombre difícil.

W. En su desprecio de los plebeyos es muy interesante su consideración hacia el patricio Aufidio, el enemigo nacional. Marcio es muy consciente de su clase.

B. ¿Se ha olvidado algo?

R. Sí; con los senadores han llegado Sicinio y Bruto, los dos nuevos tribunos del pueblo.

B. Parecen haberlos olvidado: no se les da la bienvenida ni se los saluda.

R. En general los plebeyos son tenidos muy poco en cuenta. Un senador los despidе ásperamente. Marcio opina "irónicamente" que podrían seguirlo al Capitolio. Les habla

como si se tratase de ratas, y por eso los envía al trigo de los volscos. Dice después "que los plebeyos se dispersan".

P. Su insurrección se produjo, conforme a la pieza, en momento desfavorable. El estado de emergencia, declarado ante el avance del enemigo, pone nuevamente las riendas en manos de los patricios.

B. ¿Y la concesión de tribunos a los plebeyos?

P. Fue hecha sin efectiva necesidad.

R. Los tribunos, quedándose a la expectativa, esperan que la guerra, en vez de elevar más todavía a Marcio, lo destruirá o por lo menos lo colocará en conflicto con el Senado.

P. El cierre del cuadro no es particularmente satisfactorio.

B. ¿Quiere decir usted en lo que respecta a Shakespeare?

R. Tal vez.

B. Anotemos el descontento. Pero la presunta opinión de Shakespeare de que la guerra debilita la posición de los plebeyos me parece admirablemente realista.

B. Cuántas bellezas.

R. ¡Qué variedad de acontecimientos en tan breve escena! ¡Qué penuria de contenido, por el contrario, el de las piezas modernas!

P. La sola "exposición" constituye de suyo un tempestuoso comienzo de la acción.

R. Y el lenguaje usado en la parábola, ¡qué humor!

P. ¡No ejerce, sin embargo, ningún efecto en los plebeyos!

W. ¡Qué gracia natural la de los plebeyos! Frases como la siguiente, por ejemplo: Agripa: —¿Queréis acaso arruinarnos? Plebeyos: —No es posible, ya hemos sido arruinados.

R. ¡Y los cristalinos discursos insultantes de Marcio! ¡Qué figura gigantesca! Y es digna de admiración precisamente por una conducta que a mí me parece abominable en grado sumo.

B. ¡Y todas esas discordias, grandes y pequeñas, lanzadas simultáneamente sobre la escena! Es decir, la rebelión de los plebeyos hambreados y la guerra con el vecino pueblo de los volscos; el odio que sienten los plebeyos por Marcio, enemigo del pueblo, y por su patriotismo; el nacimiento del tribuna-

do del pueblo y el papel directivo que desempeña Marcio durante la guerra. Ahora bien, de todo esto, ¿qué vemos en el teatro burgués?

W. Por regla general, toda la escena se utiliza como exposición del carácter de Marcio, del héroe. Marcio es exhibido como un patriota impedido a la vez por una multitud de plebeyos egoístas y por un Senado cobardemente indulgente. Shakespeare, siguiendo en esto más a Tito Livio que a Plutarco, con muy buenas razones sabe al Senado "triste y perplejo frente a un temor bilateral, el que siente ante los plebeyos y ante el enemigo". La escena burguesa, en consecuencia, no hace desde luego causa común con los plebeyos, sino con los patricios. Los plebeyos son presentados como sujetos cómicos y miserables (no como seres inteligentes y que padecen la miseria), y aquella frase de Agripa en la que caracteriza como algo muy sorprendente la concesión de un tribunado del pueblo por parte del Senado, es utilizada más como una caracterización de Agripa que para mostrar la relación entre el avance de los volscos y las concesiones a los plebeyos que dicha relación preparaba. La rebelión de los plebeyos queda zanjada mediante la parábola del vientre y los miembros, la cual frente al proletariado moderno resulta muy del gusto de la burguesía...

R. Aunque en Shakespeare, Agripa no habla frente a Marcio en ningún caso del buen éxito de su discurso ante los plebeyos, sino de que a éstos les falta la inteligencia (para comprender su discurso) pero no la cobardía, cargo este último que, por lo demás, resulta incomprensible.

B. Tomamos nota.

R. ¿Por qué?

B. Hay ciertos motivos de descontento.

R. La forma en que trata Shakespeare a los plebeyos y sus tribunos constituye, no hay duda, cierto apoyo para la práctica de nuestra escena, en el sentido de presentar como muy insoportables los sufrimientos que al héroe aristocrático causa la "irracional" actitud del pueblo, disculpando así por anticipado el posterior desarrollo de su "orgullo", hasta límites extremos.

B. De todos modos, la usura de los patricios sobre el trigo desempeña su papel en esta obra de Shakespeare, como también la inclinación de aquéllos a llamar siempre bajo las armas a los plebeyos (Tito Livio hace decir a los patricios que en tiempos de paz el pueblo bajo se corrompe), y lo mismo el injustificado endeudamiento de los plebeyos con la nobleza. De este modo, la insurrección, en el texto de Shakespeare, no es nada irracional.

W. Pero concretamente Shakespeare no se ocupa ni poco ni mucho en poner de resalto aquella parte donde dice Plutarco: "Por consiguiente, una vez restablecida la concordia en la ciudad, las clases bajas fueron inmediatamente puestas bajo las armas y con la mayor disposición se prestaron a ser utilizadas para la guerra por las autoridades rectoras".

B. Ahora bien, puesto que estamos empeñados en descubrirlo todo acerca de los plebeyos, tenemos que leer esas palabras con interés mucho mayor.

P. "Pues aquí puede tratarse de los rasgos de nuestros célebres antepasados."

R. En otro punto Shakespeare no cava en el meollo aristocrático. No hace que Marcio saque conclusión alguna de esta frase de Plutarco: "A los enemigos no les pasó inadvertida la actitud insurrecta del pueblo bajo. Hicieron por lo tanto una incursión y asolaron la tierra a sangre y fuego."

B. Terminemos este primer análisis. Lo que importa y lo que nosotros debemos mostrar en el teatro, es lo siguiente: Se allana (por lo menos una vez) el conflicto entre patricios y plebeyos, ya que el conflicto entre los romanos y los volscos lo determina todo. Los romanos, al ver su ciudad en peligro, legalizan sus propias oposiciones y, para este efecto, nombran comisarios plebeyos (tribunos del pueblo). Los plebeyos han conquistado el tribunado del pueblo, pero Marcio, enemigo de las masas populares, se convierte, en su calidad de especialista, en jefe durante la guerra.

B. El corto análisis que hemos hecho ayer presenta algunas muy estimulantes dificultades para la puesta en escena.

W. ¿Cómo mostrar, por ejemplo, la unión de los plebe-

yos alcanzada como un acto contra toda oposición? ¿Sólo mediante una dudosa acentuación de los actos de decisión?

R. En la reproducción del texto no mencioné el desacuerdo, debido a que interpreté las frases del Segundo Plebeyo como provocaciones. Me pareció que estaba examinando la firmeza del Primer Plebeyo. Pero pienso que es posible no representarlo de ese modo. Él vacila permanentemente.

W. Podría dársele un motivo a su falta de entusiasmo bélico. Podría aparecer un poco mejor vestido, más acomodado. Podría asimismo aparecer esbozando una sonrisa ante el discurso de Agripa, y cosas por el estilo. Podría ser también un lisiado de guerra.

R. ¿Falta de energías?

W. Sí, espirituales. Gato escaldado que vuelve al fuego...

B. ¿Y en cuanto al armamento?

R. Han de estar deficientemente armados, de otro modo hubieran conquistado el tribunado sin ninguna necesidad de la incursión de los volscos; pero no han de ser débiles, ya que de otro modo no podrían ganar la guerra de Marcio ni la guerra contra Marcio.

B. ¿Ganan la guerra contra Marcio?

R. Para nosotros sí la ganan.

P. Pueden muy bien andar en harapos, pero no actuar como miserables harapientos.

B. ¿Cómo es la situación?

R. Un repentino levantamiento del pueblo.

B. Su armamento es presumiblemente improvisado, pero pueden ser presentados como buenos improvisadores. Son ellos los que fabrican las armas del ejército, ¿quiénes si no? Pueden haber preparado bayonetas, cuchillos de matarife sobre mangos de escoba, toda clase de armas cortantes hechas de tenazas y otras cosas por el estilo. Su inventiva en esta materia puede despertar el mayor respeto, y su aparición ha de despertar al mismo tiempo gran temor.

P. Hablamos constantemente del pueblo, y, ¿qué pasa con el héroe? Ya el comentario que ha hecho R. de la obra no lo toma como punto de partida.

R. Lo que se muestra ante todo es una guerra civil. Ello

tiene de suyo ya suficiente interés como para que sea además la preparación y el fondo donde ha de presentarse el héroe. ¿Debo acaso comenzar diciendo que una mañana salió Cayo Marcio a echar un vitazo a su jardín y que de allí salió rumbo a la plaza y que en ella se encontró con el pueblo y que hubo reyertas y cosas por el estilo? Por ahora sigue preocupándome cómo mostrar que el discurso de Agripa es a la vez de mucho efecto pero sin efecto.

W. A mí sigue ocupándome la pregunta de P. tocante a si se han de considerar los acontecimientos en relación con el héroe. Por mi parte creo que antes de la aparición del héroe se puede mostrar el campo de fuerzas donde actúa.

B. Shakespeare presenta esa posibilidad. Pero nosotros probablemente lo hemos cargado ahora de ciertas tensiones, de modo que adquiere su propio peso.

P. ¿Pero no fue escrito el *Coriolano* para delectación del héroe?

R. La pieza está escrita de una manera realista y lleva consigo bastante material de índole contradictoria. Marcio lucha con el pueblo, y ello no solamente representa el pedestal de su estatua.

B. Lo que yo veo es que ustedes, desde un principio, en el tratamiento de la fábula, han procurado llegar al disfrute del placer que ofrece la tragedia del pueblo que tiene en su contra la acción de un héroe. ¿Por qué no seguir esa tendencia?

P. Shakespeare no nos ofrece mucho en ese aspecto.

B. Lo dudo. Pero nadie nos obliga a representar una obra que no nos brinda esparcimiento.

P. Por otra parte también podemos, si nuestro propósito es tener en cuenta sólo el interés en el héroe, representar el discurso de Agripa como carente de toda eficacia.

W. Tal como lo hace Shakespeare. Los plebeyos lo toman a burla, hasta con lástima.

R. ¿Por qué causa habla Agripa, según he anotado, de la cobardía de los plebeyos?

P. Shakespeare no lo dice.

B. Ya he llamado la atención sobre el hecho de que en nuestras ediciones de Shakespeare no se ofrecen indicaciones

tocantes a la puesta en escena, salvo las que presumiblemente fueron agregadas después.

P. ¿Qué puede hacer la dirección artística?

B. Lo que por nuestra parte debemos hacer es mostrar la tentativa que Agripa, con ayuda de la ideología, y de manera puramente demagógica —e infructuosamente—, hace para lograr la unión de patricios y plebeyos, la cual tiene lugar algo después, pero no mucho tiempo después, al producirse el estallido de la guerra. La unión concreta es alcanzada de manera compulsiva por efectos del poderío bélico de los volscos. He estado meditando sobre una posibilidad y por mi parte propongo hacer aparecer a Marcio y sus soldados un poco antes de aquél “Salud, amigo Marcio” que dice Agripa y de la indicación escénica exigida probablemente como consecuencia de ese saludo. En cuyo caso, los plebeyos verían surgir a los soldados por detrás del orador y podrían, sin más ni más, mostrar signos inequívocos de indecisión. La repentina agresividad de Agripa resultaría entonces completamente inteligible, al verse apoyado por la presencia de Marcio y sus soldados.

W. Pero usted presenta a los plebeyos mejor armados que lo estuvieron nunca sobre un escenario, ¿y cómo es que entonces retroceden frente a los legionarios de Marcio?

B. Claro que están mejor armados. Por lo demás, no retroceden. En este punto podemos reforzar el texto de Shakespeare. Los momentos de titubeo durante las conclusiones del discurso se producen por el cambio de la situación a que da lugar la aparición de los soldados por detrás del orador. Y durante esos momentos observamos que la ideología de Agripa se apoya en la violencia, en la violencia de las armas, es decir, la violencia de los romanos.

W. Pero allí hay insurrección, y la unión necesita de algo más, necesita del estallido de la guerra.

R. Marcio no puede proceder como él quisiera. Llega con sus soldados, pero la “blandura del Senado” lo traba. El Senado acaba de conceder a la plebe representación en el Senado a través de sus tribunos. Es un recurso maravilloso que Shakespeare ponga en boca de Marcio la noticia del estable-

cimiento del tribunado. ¿Qué actitud adoptan frente a este hecho los plebeyos? ¿Cómo conciben su triunfo?

B. ¿Podemos cambiar a Shakespeare?

B. Yo pienso que podemos modificar a Shakespeare si ello es posible. Pero hemos quedado en hablar, a lo más, sólo de cambios en la interpretación, a fin de que nuestro método analítico sea aplicable pero sin agregados.

W. ¿Podría Sicinio, nombrado tribuno por el Senado, ser el Primer Ciudadano? En este caso hubiera figurado a la cabeza de la insurrección y escuchado su designación de labios de Marcio.

B. Eso sería una modificación demasiado profunda.

W. En el texto no debe modificarse nada.

B. A pesar de todo, existe algo así como el peso específico del personaje dentro de la fábula. Una modificación podría tener como consecuencia el que se despertase un interés que luego no pudiera ser satisfecho, y así sucesivamente.

R. La ventaja sería poder establecer una conexión representable entre la insurrección y el establecimiento del tribunado. En cuyo caso los plebeyos podrían felicitar a sus tribunos y felicitarse a sí mismos.

B. Pero la parte que le corresponde a la incursión de los volscos en el establecimiento del tribunado no puede reducirse, porque se trata del fondo principal. Ahora la obligación de ustedes es construir y atender a todas las cosas.

W. Los plebeyos tendrían que participar del asombro de Agripa ante la concesión del Senado.

B. Por mi parte no quisiera decidir nada. Tampoco sé si eso puede representarse sin texto, de un modo puramente pantomímico. Además, es preciso que nuestra multitud, si a ella pertenece un solo individuo en favor de la mitad plebeya de Roma, sea concebida como una parte que representa al todo. Pero bien veo que ustedes se mueven dentro de la pieza y en los complicados sucesos de ese día de Roma, donde un ojo agudo puede captar toda clase de cosas, sorprendido y siempre a la búsqueda. Y, naturalmente, si encuentran ustedes las claves de los sucesos... ¡que la decisión sea del público!

tocantes a la puesta en escena, salvo las que presumiblemente fueran agregadas después.

P. ¿Qué puede hacer la dirección artística?

B. Lo que por nuestra parte debemos hacer es mostrar la tentativa que Agripa, con ayuda de la ideología, y de manera puramente demagógica —e infructuosamente—, hace para lograr la unión de patricios y plebeyos, la cual tiene lugar algo después, pero no mucho tiempo después, al producirse el estallido de la guerra. La unión concreta es alcanzada de manera compulsiva por efectos del poderío bélico de los volscos. He estado meditando sobre una posibilidad y por mi parte propongo hacer aparecer a Marcio y sus soldados un poco antes de aquél “Salud, amigo Marcio” que dice Agripa y de la indicación escénica exigida probablemente como consecuencia de ese saludo. En cuyo caso, los plebeyos verían surgir a los soldados por detrás del orador y podrían, sin más ni más, mostrar signos inequívocos de indecisión. La repentina agresividad de Agripa resultaría entonces completamente inteligible, al verse apoyado por la presencia de Marcio y sus soldados.

W. Pero usted presenta a los plebeyos mejor armados que lo estuvieron nunca sobre un escenario, ¿y cómo es que entonces retroceden frente a los legionarios de Marcio?

B. Claro que están mejor armados. Por lo demás, no retroceden. En este punto podemos reforzar el texto de Shakespeare. Los momentos de titubeo durante las conclusiones del discurso se producen por el cambio de la situación a que da lugar la aparición de los soldados por detrás del orador. Y durante esos momentos observamos que la ideología de Agripa se apoya en la violencia, en la violencia de las armas, es decir, la violencia de los romanos.

W. Pero allí hay insurrección, y la unión necesita de algo más, necesita del estallido de la guerra.

R. Marcio no puede proceder como él quisiera. Llega con sus soldados, pero la “blandura del Senado” lo trava. El Senado acaba de conceder a la plebe representación en el Senado a través de sus tribunos. Es un recurso maravilloso que Shakespeare ponga en boca de Marcio la noticia del estable-

cimiento del tribunado. ¿Qué actitud adoptan frente a este hecho los plebeyos? ¿Cómo conciben su triunfo?

B. ¿Podemos cambiar a Shakespeare?

B. Yo pienso que podemos modificar a Shakespeare si ello es posible. Pero hemos quedado en hablar, a lo más, sólo de cambios en la interpretación, a fin de que nuestro método analítico sea aplicable pero sin agregados.

W. ¿Podría Sicinio, nombrado tribuno por el Senado, ser el Primer Ciudadano? En este caso hubiera figurado a la cabeza de la insurrección y escuchado su designación de labios de Marcio.

B. Eso sería una modificación demasiado profunda.

W. En el texto no debe modificarse nada.

B. A pesar de todo, existe algo así como el peso específico del personaje dentro de la fábula. Una modificación podría tener como consecuencia el que se despertase un interés que luego no pudiera ser satisfecho, y así sucesivamente.

R. La ventaja sería poder establecer una conexión representable entre la insurrección y el establecimiento del tribunado. En cuyo caso los plebeyos podrían felicitar a sus tribunos y felicitarse a sí mismos.

B. Pero la parte que le corresponde a la incursión de los volscos en el establecimiento del tribunado no puede reducirse, porque se trata del fondo principal. Ahora la obligación de ustedes es construir y atender a todas las cosas.

W. Los plebeyos tendrían que participar del asombro de Agripa ante la concesión del Senado.

B. Por mi parte no quisiera decidir nada. Tampoco sé si eso puede representarse sin texto, de un modo puramente pantomímico. Además, es preciso que nuestra multitud, si a ella pertenece un solo individuo en favor de la mitad plebeya de Roma, sea concebida como una parte que representa al todo. Pero bien veo que ustedes se mueven dentro de la pieza y en los complicados sucesos de ese día de Roma, donde un ojo agudo puede captar toda clase de cosas, sorprendido y siempre a la búsqueda. Y, naturalmente, si encuentran ustedes las claves de los sucesos... ¡que la decisión sea del público!

W. Se podría hacer la prueba.

B. Eso en todos los casos.

R. Y debemos establecer cuidadosamente toda la pieza antes de formular una decisión. Lo veo con poco entusiasmo, Brecht.

B. No haga usted caso... ¿Cómo es recibida la noticia del estallido de la guerra?

W. Marcio la saluda, según hizo Hindenburg en su época, como un vínculo de acero.

B. ¡Cuidado!

R. ¿Piensa usted que esta guerra es una guerra defensiva?

P. Tal vez allí no tiene el mismo significado que en algunas de nuestras consideraciones y estimaciones. Esas guerras llevaron a la unificación de Italia.

R. Bajo el dominio de Roma.

B. Bajo la Roma democrática.

W. Que se había desembarazado de sus Coriolanos.

B. La Roma de los tribunos del pueblo.

P. Sobre los acontecimientos sucedidos tras la muerte de Coriolano, Plutarco dice lo siguiente: "Primeramente, a causa del mando supremo, los volsco indispusieron con los ecuos, sus amigos y aliados, llegando al extremo de que hubo entre ellos heridas y muertes. Hicieron una salida contra los romanos y quedaron entre ellos aniquilados casi por completo. Después fueron vencidos por los romanos en una gran batalla..."

R. En suma, que sin Marcio, Roma no se debilitó, sino que se hizo más fuerte.

B. Sí, no solamente es bueno leer toda la pieza hasta el fin antes de comenzar con el estudio del principio, sino también consultar las biografías que escribieron Plutarco y Tito Livio, a quienes el dramaturgo tomó como fuentes. Lo que yo quise significar cuando dije "¡Cuidado!" es esto: Que no se puede sin previa investigación condenar sin más ni más las guerras; no basta con clasificarlas en guerras de agresión y guerras defensivas. Ambas se confunden entre sí. Y sólo una sociedad sin clases, en un elevado estadio de producción, pue-

de pasarse sin guerras. Por mi parte creo indiscutible que Marcio debe ser mostrado como patriota. Acontecimientos inmensos, incluso los de la pieza, son los que lo convierten en un enemigo mortal de su patria.

R. ¿Cómo reciben los plebeyos las noticias del estallido de la guerra?

P. Eso debemos decidirlo nosotros; nada dice el texto sobre el particular.

B. En el examen crítico de este problema, nuestra generación, desgraciadamente, lleva la delantera a muchas otras. No nos queda otra opción que dejar caer la noticia a modo del rayo que atraviesa por todas las precauciones de seguridad, o bien sacar consecuencias del hecho de que sólo produce muy poca conmoción. Una tercera posibilidad, es decir, que la noticia produce poca conmoción y que nosotros no destacamos el hecho expresamente como algo terrible, no existe.

P. Tiene que ser mostrada como algo de grande efecto, dado que viene a modificar la situación de manera tan radical.

W. Admitamos que la noticia deja a todos paralizados o poco menos.

R. ¿Incluso a Marcio? Este manifiesta de inmediato que la guerra lo llena de alegría.

B. Sin embargo yo opino que no debemos exceptuarlo de la paralización que produce la noticia. Su célebre frase: "Me llena de alegría. Hemos de librarnos de la escoria. Ya pudre", puede pronunciarla una vez repuesto de la emoción.

W. ¿Y los plebeyos? No será cosa fácil fabricar estupor de un texto que no existe en Shakespeare. Además, hay otros interrogantes. ¿Saludan los plebeyos a los nuevos tribunos? ¿Reciben algún consejo de ellos? ¿Cambian de actitud con respecto a Marcio?

B. La solución escénica para todo esto ha de deducirse del hecho de que se trata de interrogantes no contestados, es decir, que tienen que ser planteados. Los plebeyos deben aglomerarse en torno a los tribunos para saludarlos, pero sin llegar a saludarlos. Los tribunos tienen que manifestar el propósito de impartir algún consejo, pero sin llegar a impartirlo. En cuanto a los plebeyos, no han de llegar a adoptar una ac-

titud nueva con respecto a Marcio. La nueva situación debe neutralizar todas estas cosas. En la siguiente apuntación escénica, tan molesta para nosotros: *Citizens steal away*, tenemos precisamente el cambio introducido desde el momento en que éstos aparecen, *Enter a company of mutinous citizens with clubs, staves and other weapons*. A partir de allí, todo ha cambiado repentinamente; no hay ya atmósfera favorable para insurrecciones; todos se ven grandemente amenazados, y en cuanto al pueblo, se apunta, es completamente negativa esta inminente amenaza.

R. En nuestro análisis hemos anotado, por consejo de usted, nuestra disconformidad.

B. Juntamente con la admiración que despierta el realismo de Shakespeare. No hay ninguna razón para que vayamos a la zaga de Plutarco, quien nos habla de la "favorable disposición" del pueblo bajo frente a la guerra. Trátase de una nueva unidad de las clases, que allí se produce de no buena manera, y nosotros tenemos la obligación de estudiarla y armarla sobre la escena.

W. Ante todo, en la nueva unidad están los tribunos del pueblo, quienes, inutilizables y en suspenso, se muestran como pulgares lesionados. ¿De qué modo deducir, de ellos y de su no reconciliado e irreconciliable opositor Marcio, tan necesario a la sazón para toda Roma, esa palpable unidad de las dos clases contrincantes?

B. Por mi parte creo que no saldríamos adelante si lo hiciéramos de una manera ingenua, a la expectativa de los sucesos. Hemos pues de recurrir a la forma clásica de dominar tan complejos acontecimientos. En el estudio que escribió Mao Tsé-tung *Sobre la contradicción*, yo he subrayado un pasaje. ¿Qué es lo que dice?

R. Que en cualquier proceso donde se dan muchas contradicciones siempre existe una contradicción principal que desempeña un papel rector y decisivo, al paso que las restantes son de significación de segundo rango y subordinada. —A modo de ejemplo Mao cita la disposición de los comunistas chinos a interrumpir su lucha contra el régimen reaccionario de Chang-Kai-Shek, cuando la invasión de los japo-

neses. Todavía puede mencionarse otro ejemplo: cuando Hitler invadió la Unión Soviética, hasta los mismos generales rusos blancos desterrados, y hasta los banqueros, diéronse a la tarea de organizar en el exterior la lucha contra aquél.

W. Esto último, ¿no es acaso algo diferente?

B. Algo diferente pero también algo semejante. Por ahora tenemos que seguir adelante. Tenemos una unidad llena de contradicciones entre patricios y plebeyos, la cual se ha enredado en contradicción con el vecino pueblo de los volscos. Esta última es la contradicción principal. La contradicción entre patricios y plebeyos, la lucha de clases, queda "anulada" por la aparición de la nueva contradicción, es decir, la guerra nacional contra los volscos. Pero dicha oposición no ha desaparecido. (Los tribunos del pueblo "están como dedos pulgares lesionados".) El tribunado del pueblo se ha establecido por obra del estallido de la guerra. Pero, simultáneamente, por obra del estallido de la guerra, la conducción de ésta se concreta en favor de los patricios (y en favor de Marcio, enemigo del pueblo).

W. Ahora bien, ¿pero de qué modo se puede mostrar el eclipse de la contradicción *patricios-plebeyos* operado por la nueva contradicción principal *romanos-volscos*, y, desde luego, de tal modo que incluso resulte notoria la superioridad de conducción de los patricios sobre la nueva conducción de los plebeyos?

B. Para llevarlo a cabo no es fácil hallar la sangre fría suficiente. ¿De qué se trata? Los desmirriados están frente a hombres acorazados. Caras rojas de cólera adquieren otros colores todavía. Las nuevas miserias sobrepasarán a las antiguas. Los desavenidos observan los brazos levantados unos contra otros. ¿Serán lo bastante fuertes para contrarrestar el peligro común? Todo eso que sucede es poético. ¿De qué modo lo lograremos presentarlo?

W. Tenemos que mezclar los grupos unos con otros, debe existir algún ablandamiento, tiene que haber pasos hacia allá y hacia acá. Tal vez podamos servirnos de aquel episodio en que Marcio ofende de palabra al patricio Larcio, que llega en muletas, a quien dice: "¡Cómo! ¿Estás tieso? Entonces apar-

tate." Al hablar de la rebelión de los plebeyos, Plutarco refiere el episodio del modo siguiente: "Los enteramente pobres eran llevados y encerrados, aunque sus cuerpos estaban cubiertos de las heridas que habían cosechado en las batallas de las campañas sostenidas por la patria. Habían vencido al enemigo, pero no habían alcanzado de los usureros la menor consideración." Hace un rato hemos dicho que entre los plebeyos podría haber algún inválido. Ese patriotismo ingenuo que tan a menudo encontramos en el hombre común y del que tan horriblemente se abusa, podría moverlo a aproximarse a Tito Larcio, si bien es cierto que éste pertenece a la clase que tan malamente lo ha tratado. Ambos lisiados, al evocar la última guerra combatida en común, podrían abrazarse, animados desde todas partes, y luego alejarse cojeando.

B. Ello dejaría felizmente establecido que, en términos generales, existe una época de guerras.

W. Además: usted no ha considerado que dicho inválido podría aportar a nuestra multitud la evidencia de una *pars pro toto*.

B. En efecto. Representaría a los veteranos... Por otra parte, podríamos continuar nuestros pensamientos acerca del armamento. El cónsul y generalísimo Cominio podría proceder luego a una revista burlona de las armas improvisadas por los plebeyos para la guerra civil y devolverlas a sus dueños para la guerra por la patria.

P. ¿Y en cuanto a Marcio y los tribunos?

B. Bueno, es una decisión muy importante. Entre ellos no puede darse ninguna confraternidad. La unidad que acaba de formarse no es absoluta. Es quebradiza precisamente en las juntas.

W. Y muy bien puede ser que Marcio, en forma displicente y no sin desprecio, invite a los plebeyos a seguirlo hasta el Capitolio, y los tribunos por su parte bien pueden animar a los lisiados de la guerra a que saluden a Tito Larcio; pero Marcio y los tribunos no han de mirarse, han de volverse las espaldas.

R. En suma, ambas partes se han de mostrar como patriotas, pero sus oposiciones han de permanecer bien visibles.

B. Y también tiene que quedar claro el hecho de que Marcio es el que manda. La guerra sigue siendo asunto suyo, especialmente suyo, más que de los plebeyos; sólo suyo.

R. La visión de todo el desarrollo y la captación de las contradicciones y su identidad nos ha ayudado sin duda a lo largo del argumento o fábula. ¿Qué hacer con el carácter del héroe, que desde luego debe ser establecido y precisamente en esta pieza?

B. Trátase de uno de los papeles con cuya elaboración no se puede uno ocupar desde su primera aparición en escena, sino a medida que las apariciones se repiten. Me gustaría indicar para Coriolano una escena bélica, si no fuera porque aquí en Alemania, luego de dos guerras estúpidas, sería muy difícil presentar grandes hechos de guerra.

P. Su propósito es disponer de Busch para Coriolano, Busch, el gran actor del pueblo y que además es un luchador. ¿Es acaso porque usted necesita de alguien que hará el papel de héroe de manera no demasiado simpática?

B. No demasiado simpática y lo bastante simpática. Si queremos producir placer en su tragedia tenemos que poner a disposición del héroe el cerebro y la personalidad de Busch. Busch transferirá su propio valor al héroe, y podrá comprenderlo, en su grandeza y su alto valor.

P. Usted ya conoce el modo de pensar de Busch. Dice que no es un atleta ni una presencia aristocrática.

B. En lo que hace a las presencias aristocráticas creo que se equivoca. Por lo demás, no hay necesidad de corpulencia para meter espanto a los enemigos. Es preciso no olvidar un elemento "exterior", o sea: nosotros, que cubrimos la mitad de la plebe romana con cinco o siete hombres y todo el ejército romano tal vez con nueve —y esto no por falta de actores—, difícilmente podríamos utilizar un Coriolano de dos quintales de peso.

W. En términos generales, usted es de parecer que los personajes deben desarrollarse paso a paso. ¿Por qué no Coriolano?

B. Tal vez porque no tiene un desarrollo justo. Su trans-

formación desde el más romano de todos los romanos hasta el mayor enemigo de los romanos tiene lugar precisamente a causa de que siempre permanece igual.

P. Se ha dicho de *Coriolano* que es la tragedia del orgullo.

R. En nuestro primer examen de la obra vimos lo trágico, así con respecto a Coriolano como con respecto a Roma, en la fe que tiene el héroe en su propia insustituibilidad.

P. ¿Ello no proviene acaso de que tal interpretación hace actual la pieza para nosotros porque hallamos lo mismo también entre nosotros, sintiendo como algo trágico las luchas que de todo ello resultan?

B. Seguramente que sí.

W. Ello dependerá en mucho de si representamos a Coriolano y a lo que con él y en torno a él sucede, de tal modo que se justifique que sienta la fe que acabamos de decir. Su utilidad ha de estar por encima de toda duda.

B. Un solo detalle entre muchos: ya que se habla de su orgullo, investiguemos dónde muestra humildad, conforme al pensar de Stanislavski, quien exigía del que representaba al avaro que lo mostrase cuando se manifestaba liberal y generoso.

W. ¿Piensa usted en la toma del mando del ejército?

B. Más o menos. Démonos por satisfechos con esto.

P. Y bien, ¿qué es lo que podría enseñar dicha escena representada de la manera que se ha dicho?

B. Que la posición de la clase oprimida puede consolidarse por efectos de una guerra posible y debilitarse por efectos de una guerra que es ya realidad.

R. Que la desesperación puede unir a la clase oprimida, que la presencia de una solución puede dividirla, y una guerra puede considerarse una solución de ese tipo.

P. Que las diferencias en los ingresos pueden dividir a la clase oprimida.

R. Que los guerreros y hasta los lisiados de guerra envuelven a la guerra padecida en un resplandor de leyenda y pueden ser los responsables de nuevas guerras.

W. Que los más bellos discursos no pueden aventar las realidades, aunque en ocasiones pueden ocultarlas.

R. Que los "orgullosos" amos no son lo bastante orgullosos cuando se inclinan frente a sus iguales.

P. Que tampoco la clase de los opresores está completamente unida.

B. Etcétera, etcétera.

R. ¿Cree usted que todo eso y todo lo demás puede deducirse de la obra?

B. Puede ser deducido y aprendido.

P. ¿Es entonces a causa de estos conocimientos que nos proponemos representar dicha pieza?

B. No sólo por eso. Quisiéramos diversión y facilitar además el manejo de un trozo de historia dilucidada. Y experimentar la dialéctica.

P. Esto último, ¿no es acaso algo muy refinado, reservado sólo para algunos entendidos?

B. No. Incluso en las imágenes de los puestos de ferias de diversiones y en las baladas populares, las gentes simples, que son tan poco simples, gustan de las historias del encumbramiento y el derrumbe de los grandes, del cambio eterno de las cosas; de la malicia y astucia de los oprimidos, de las posibilidades personales de los hombres. Buscan, a decir verdad, esa verdad "que está detrás" de todo el espectáculo.

1954

2. Relativa prisa

En *La hija adoptiva*, obra de Ostrovski, hay una escena de té, en la que la "caritativa" propietaria juzga muy de pasada la vida de su hija adoptiva. Hubiera sido cosa facilísima hacer de esta escena del té en sí misma un suceso pasajero, casual, pero nosotros nos decidimos por una ceremonia muda que convirtió al acto de tomar el té en algo muy importante. Los sirvientes debían preparar el té de un modo infinitamente lento, pero minucioso, y lo mismo al traer el samovar, exten-

der el mantel sobre la mesa y demás cosas. El más viejo de los siervos observaba cómo las mucamas preparaban la mesa. La dirección escénica le hacía ejecutar, transcurrido cierto tiempo, un amplio movimiento de brazos, pero un movimiento no apresurado, con el cual incitaba a las muchachas para que se apurasen en la tarea. Ello mostraba control y dominio. La prisa es relativa. Lo realmente difícil de realizar era el "lento precipitarse" de un sirviente retrasado que aparecía con una bandeja de bizcochos. Este acto pertenecía por su naturaleza al mismo problema ya mencionado.

1955

3. Un rodeo (*El círculo de tiza caucásico*)

P. En X se propone eliminar el "Camino a las montañas del norte". Se argumenta que la pieza es larga y que todo ese acto es en fin de cuentas sólo un rodeo. Se ve cómo la criada quiere deshacerse del niño una vez que lo ha sacado de la zona de peligro inmediato, pero después lo retiene consigo, y eso es lo que importa, según se dice.

B. En las nuevas piezas se ha de estudiar puntualmente los rodeos antes de emprender un camino acertado, porque su efecto puede resultar más largo. Algunos teatros suprimieron, en *La ópera de tres centavos*, uno de los dos arrestos del ladrón Macheath, ya que ambos se producían, las dos veces, porque en lugar de huir se metía en el burdel. Se lo hizo caer por haber ido al burdel, y no por haber ido demasiado a menudo; porque fue negligente, y no por haber sido demasiado negligente. En suma, que por ser breve se incurrió en aburrimiento.

P. Se argumenta que el derecho de la criada sobre el niño, en el proceso posterior, queda debilitado cuando se reduce su inclinación por él.

B. En dicho proceso, lo que importa no es el derecho de la criada sobre el niño, sino el derecho del niño a una madre mejor, y la aptitud de la criada para madre, su responsabi-

dad y eficacia quedan demostradas precisamente por su razonada vacilación en hacerse cargo del niño.

R. Incluso esa vacilación me parece hermosa. La bondad está limitada, allí existe una medida. De un modo u otro, en un ser humano existe mucha bondad, ni menos ni más, y ello depende en gran medida de cada situación. Esa bondad puede agotarse, puede ser restablecida, etcétera, etcétera.

W. Eso corresponde a una concepción realista.

B. Para mí es demasiado mecánica. Poco generosa. ¿Por qué no considerarlo del modo siguiente? Los malos tiempos hacen de todo sentimiento de humanidad un riesgo para quienes sienten humanamente. En la criada Grusche están en conflicto el interés por el niño y su propio interés personal. Ella tiene que conocer ambos intereses e intentar seguir las leyes de ambos. Esta consideración conduce, según yo pienso, a una más rica y más movida representación del papel de Grusche. Es verdadera.

1955

4. Otro caso de dialéctica aplicada

Cuando cierto joven director ensayaba con el Ensemble *Los fusiles de la madre Carrar*, pieza breve que B. había escrito siguiendo cierta obra en un acto de Synge, el papel de la madre Carrar lo desempeñó la Weigel, quien ya lo había desempeñado años antes durante el exilio, bajo la dirección de B. Nosotros nos vimos en la obligación de hacer saber a B. que el final, en donde la pescadora entrega a su hermano y a su hijo menor los fusiles enterrados y marcha con ellos al frente, no era de efecto verosímil. Tampoco la Weigel supo decir qué era lo que fallaba. Cuando B. concurrió a los ensayos ella representaba magistralmente el creciente agotamiento anímico a que habían dado lugar las renovadas visitas de los aldeanos, con siempre nuevos argumentos, en aquella mujer ya para entonces piadosa y enemiga de toda violencia; magistralmente representó su derrumbe a la vista del cadáver del

hijo que había ido pacíficamente a pescar. Y, sin embargo, también B. estableció que el cambio de orientación en ella no era del todo verosímil. Rodeamos a B. y cambiamos puntos de vista. "Se la comprendería si sólo la agitación de los vecinos y del hermano obraran profundamente en ella; la muerte del hijo es demasiado", dijo alguien. "Veo que ustedes sobreestiman la agitación", dijo B. moviendo la cabeza. "Si sólo se limitara a la muerte del hijo", agregó otro. "En cuyo caso ella se derrumbaría sin más ni más", dijo B. "Es increíble —expresó finalmente la Weigel con impaciencia—, la mujer recibe golpe tras golpe y no se cree en los efectos de esos golpes." "Repita eso", dijo B. La Weigel repitió las palabras. "Ese avanzar de a poco lo ablanda todo", manifestó P. Es decir, acabá-bamos de dar con la falla. Era cosa evidente que la Weigel había hecho ceder a la Carrar tras cada golpe, para derrumbarla con el más violento. En vez de esto, ahora tenía que representar de modo que la Carrar, tras cada golpe, más se endurecía, para derrumbarse *repentinamente* luego del último. "Sí, así la representé en Copenhague —dijo la Weigel sorprendida—; y estuvo muy justo." "Es notable —dijo B. una vez que el ensayo confirmó nuestra suposición— que cada vez se tenga nuevamente necesidad del mismo esfuerzo a fin de respetar las leyes de la dialéctica."

1953

5. Carta al actor del joven Hörder en *La batalla del invierno*

Tiene ya usted el *Abendberichten* y sus propias declaraciones tocantes a las importantes dificultades que surgen en la representación del joven Hörder en esta pieza de Johannes R. Becher. Usted se queja de que en algunas veladas no encuentra el tono justo, y ciertamente en una escena en la que todo lo que sigue se vuelve del revés.

Con respecto a la expresión de "encontrar el tono justo" ya lo hemos prevenido ocasionalmente, dado que alude a una

determinada forma de representar que, según nuestra opinión, no es la justa. Cuando usted habla de "tono justo" no alude a una "entonación natural". Por "encontrar el tono justo" es evidente que entiende usted un proceso o procedimiento usual en los quioscos de tiro al blanco de las ferias de diversiones, donde todo un mecanismo musical se pone en movimiento cuando el proyectil hace centro en el punto negro. La comparación con la feria de diversiones no es empleada despectivamente y sólo "apunta" a dejar de manifiesto algo falso. Lo que sucede es que usted, por una parte, no ha establecido su papel de manera suficiente, de modo que "el tono" puede resbalar, y, por la otra, lo ha fijado o establecido excesivamente, de tal suerte que de un solo tono dependen rigurosamente todos los demás. También el vocablo "fijado" merece aquí una consideración. Por lo general lo usamos para indicar un procedimiento por el cual los dibujos o imágenes quedan "fijados", se hacen imborrables.

En rigor de verdad, lo que debiera usted fijar, establecer, no son los tonos, sino la conducta del personaje a representar, independientemente de los tonos, aunque ocasionalmente también unidos con aquélla. Y lo más importante de todo es su conducta de usted con respecto a este personaje, el cual determina la conducta del personaje. ¿Cómo es esto?

Las dificultades de que usted habla comienzan con la escena del gran monólogo. En casa de Nohl, amigo y camarada de Hörder, en esa noche de invierno las dudas hácense plenamente manifiestas y empujan a la acción, a la deserción. En el curso de su monólogo, Nohl alcanza el sosiego de la decisión. Hörder, rechazando apasionadamente la duda a la que ve "sucumbir" a su amigo, cae como consecuencia en una inquietud extraordinaria, y entonces viene lo dificultoso. La violenta afirmación del punto de vista (nazi) que a él le resulta familiar, conmociona profundamente a éste (o muestra su conmoción), de tal modo que comienza a hacer su aparición algo morbosa. Ese proceso de la enfermedad, consistente en que este joven adoctrinado por los nazis, expuesto a los ataques de la duda que siente Nohl, inserta excesiva violencia en el ámbito de la duda, es una escena que usted ha logrado de manera desta-

cada. Todo ello es un proceso de enfermedad solamente desde el punto de vista nazi y sirve para mostrar la profunda dolencia del nazismo, de la cual quiere librarse el joven Hölder anhelando una nueva salud. La escena le sale a usted menos lograda cuando introduce un tono "demasiado alto", es decir, cuando desde el comienzo de la escena introduce un "tono" estridente y una mímica grotesca.

A partir de aquí, en el proceso de transformación desempeña un papel decisivo la oposición *enfermo-sano*. En su próxima escena el joven Hölder es arrojado solo entre la compañía de los oficiales nazis, por parte de Nohl, que se pasa a los rusos; la soledad de Hölder ahóndase más todavía. La visita a la patria muestra el aislamiento de la patria. Según puedo ver, cuatro son los golpes mortales que recibe, a saber: el desprecio de la otrora venerada mujer del desertor Nohl; una canción popular alemana de conmovedora ternura; la terrible revelación que hace su madre a su hermano sobre el crimen estatal, y cierto pasaje de un libro de Ernst Moritz Arndt sobre los derechos y obligaciones civiles de un soldado civil. Lo que viene después, la amenaza del padre de entregarlo a la Gestapo, ya apenas lo preocupa.

El llanto puerilmente infantil con que usted hace huir a Hölder —quien deja a cargo de su madre el pedir cuenta al padre— ha impresionado a algunos críticos como algo "patológico"; esos mismos críticos que presumiblemente tienen también por patológico el temor a la muerte del Príncipe de Homburg, y, lo que es todavía peor, son (casi) irremediables burgueses que de buena gana despojan al hombre de sus rasgos de clase para llegar *al* hombre, al hombre mismo, al hombre a secas. En ese momento el joven no es ciertamente un héroe, y bajo ninguna condición debemos hablar de héroes "en sus momentos de más debilidad, en sus momentos no heroicos"; es mucho más saludable hablar de hombres en sus momentos heroicos. No limpia los establos de Augías como Hamlet ni por lo demás le importa mucho. Vuelve de su licencia al frente con mansedumbre. Aquí usted tiene razón; usted representa esa escena con tanto interés como dominio de las circunstancias y brinda, en esas bohardillas del panteón del

arte, donde los maestros se pasean, un agradable clisé del héroe.

Después, naturalmente, vuelven a comenzar las dificultades. Tiene usted todavía otras dos escenas. (Hölder rehusa tomar parte en la ejecución de guerrilleros, es condenado a muerte y rechaza la posibilidad de suicidarse.) Usted ha de mostrar de qué modo el restablecimiento de la salud espiritual provoca la muerte.

Los honores más deslumbrantes (la Cruz de Caballero) no han conseguido alejar a Hölder del pueblo, que es el que los paga; el esplendor no lo ha deslumbrado por mucho tiempo. Hölder interrumpe su actividad en favor de Hitler; pero no logra ya entrar en actividad en contra de Hitler. Y así como no ha limpiado antes los establos de Augías de la familia, tampoco limpia los del Estado. En suma, aléjase.

(Puede presentarse la objeción de que las circunstancias no le permitieron ya convertirse en un héroe. Tampoco eso importa. Sea como fuere, no se convierte en héroe. La clase burguesa entera a la que él pertenece y *de la que no se separa*, hállase en la situación siguiente: las circunstancias no permiten algunas cosas.)

En la escena de los guerrilleros halla usted —esto seguramente no es nada para los que claman por héroes— una expresión grandiosa, es decir: el contradictorio espanto de Hölder porque se ha negado a dar la orden para que sepulten a los guerrilleros; espanto ante la barbarie y espanto por su propia insubordinación, simultáneamente. En la escena de la muerte logra usted raramente mezclar rasgos heroicos y rasgos lastimeros en la composición del que está ya abandonado de todos los espíritus malos. En la "cartilla de guerra", que nunca le mostré, podrá ver cuánto se ha acercado usted en la actitud al soldado alemán completamente desorientado que hallaron los rusos delante de Moscú. Pero la invocación de la otra Alemania por parte de Hölder es una suerte. Ha de ser el grito de Rolando por "otra" Alemania. Aquí no lo detiene a usted el miedo del énfasis, si es que se abstiene usted de toda conmoción, sino el miedo de incurrir en el falso énfasis, es decir, ese patetismo ingenuamente nacional, el propio patetismo his-

tórico de Rolando, que se ha convertido en algo hueco y que, degradado hasta la caricatura, entusiasmo en nuestros escenarios. En este punto debe sentir usted respeto por Höder y al mismo tiempo compasión, la cual aparece frente a ese respeto. Ello quiere decir que la clave está en la actitud de usted con referencia al personaje que representa. Sólo el conocimiento de la situación histórica y la capacidad para dar forma a las actitudes contradictorias podrán ayudarlo a usted en esos casos.

Tal conocimiento y tal capacidad pueden adquirirse. Ambos elementos presuponen que en una época de grandes guerras de clases y de pueblos se ha de adoptar un sólido punto de vista.

1954

6. *Madre Coraje* en sus dos formas de representación

Conforme al estilo corriente de representación, el cual produce una compenetración emocional con la protagonista, el espectador adviene (tras muchos testimonios) al disfrute de un placer muy peculiar: el triunfo sobre la indestructibilidad de una persona vigorosa castigada por las calamidades de la guerra. La activa participación de esa mujer en la guerra no es tomada como cosa de importancia; la guerra es una fuente de recursos, probablemente la única. Abstracción hecha del momento de la participación, y a pesar de ella, el efecto es similar al que produce *Schwejk*, obra en la cual —si bien en una esfera por cierto cómica— el espectador triunfa junto con Schwejk sobre los planes proyectados para su inmolación por los grandes poderes rectores de la guerra. El efecto similar en el caso de la mujer es, empero, de valor social mucho menor, puesto que precisamente su participación, por indirecta que sea la forma en que se la presenta, no es puesta sobre la balanza. Dicho efecto es, a la verdad, directamente negativo. La Coraje se presenta principalmente como madre, y, al igual que Níobe, no puede proteger a sus hijos de la fatalidad de la

guerra. Su oficio de cantinera y la manera en que lo ejerce le confiere a lo sumo algo de cosa “no ideal, realista”, pero no le quita a la guerra nada de su carácter de fatalidad. La guerra es también aquí puramente negativa, pero finalmente ella la sobrevive, aunque desfigurada. La Weigel, por el contrario, empleando una técnica que impedía la total compenetración emocional, trataba el oficio de cantinera no como un oficio corriente, sino histórico, es decir, perteneciente a una época histórica y *pasajera*, y la guerra como la época mejor para el comercio. También en este caso el comercio era presentado como una fuente natural de recursos, pero sucia, de la cual la Coraje bebía la muerte. La madre cantinera convertíase en una enorme contradicción viviente, y fue esta contradicción la que acabó desfigurándola y deformándola hasta lo irreconocible. En la escena del campo de batalla, suprimida por lo general en el estilo corriente de representación, la mujer era realmente una hiena; sólo se retira al ver el odio de su hija y además porque temía el empleo de la violencia, y maldiciendo salta como una tigre sobre el soldado que se va con el capote. Tras la desfiguración de su hija maldecía la guerra con la misma sinceridad profunda con que la ponderaba en la escena inmediatamente anterior. De este modo, la Weigel manejaba las contradicciones en todo su aspecto abrupto e irreconciliable. La sublevación de la hija en su contra (en la salvación de la ciudad de Halle) la aturde por completo pero no le enseña nada. La tragedia de la Coraje, profundamente sentida también por el público, y de su vida consistía allí en la espantosa contradicción que aniquilaba a un ser humano, contradicción que podía ser resuelta, pero sólo por la sociedad misma y a través de largas y espantosas luchas. Y la superioridad moral de esta forma de representación consistía en que el hombre era mostrado como algo destructible, ¡incluso el dotado de la mayor energía vital!

1951

7. Ejemplo de una invención escénica originada en un error

En *Mijo para el Octavo*,¹ pieza teatral china de propaganda ideológica, los campesinos pasan de contrabando semillas de mijo con destino al ejército revolucionario de Mao Tse-tung. Armada ya la presentación de la pieza, el joven director B. procedió a aclarar algunos detalles de la organización básica.

La obra transcurre en un ambiente principal y otro ambiente secundario de un municipio. Cuando el director habló de una mesita que quería colocar en la mitad del escenario y en la que debían aparecer sucesivamente un comerciante colaboracionista de los japoneses y el jefe del grupo de la guarnición de los campesinos, B. llamó la atención señalando que dichos personajes vendrían a quedar sentados con la espalda hacia la puerta de entrada... con lo cual quedaba de manifiesto que en un territorio donde eran mirados de mala gana, no alcanzarían éxito alguno. El director convino en ello inmediatamente, pero vaciló en llevar la mesa hacia el costado, ya que en ese caso el ambiente de la escena perdería todo su equilibrio; aunque reconocía que le quedaba el ambiente secundario tan raramente utilizado. "Ah, eso es un error de su escenografía —dijo entonces B. muy interesado en el asunto—. ¿Necesita usted incondicionalmente ambos ambientes? En cuanto al ambiente secundario, ¿no podría armarlo usted recién cuando lo necesitase, es decir, cuando los campesinos levantan un tabique?" El director explicó entonces por qué eso no podía ser. (B. había tomado parte en la adaptación de la obra, pero cuando se habló de la presentación escénica se olvidó de todo cuanto sabía por las lecturas o el trabajo personal y "dejóse arrebatar por la continuación de la historia".) "Bien —dijo entonces B.—, tenemos que infundir animación al ambiente secundario. Tenemos necesidad de una acción que esté conectada con la acción principal y que lleve a algo. ¿Qué podría hacerse allí por el contrabando proyectado? Allí hay todavía otro error que recuerdo muy bien. El guerrillero que

¹ Trátase del Octavo ejército de ruta que luchó junto a Chang-Kai-Shek contra la invasión japonesa. (N. del T.)

finge un ataque del Octavo contra la aldea, a fin de que los campesinos puedan pretexto la desaparición del mijo ante los japoneses, sale de la escena sin que quede en claro que lo hace para transportar dicho mijo a la montaña. "¿Qué estación del año es?" —"El mes de agosto, cuando se acaba de recoger el mijo, o sea que usted no puede modificar eso." —"¿De modo que no puede haber ningún abrigo caliente que es cosido para él?... Quiero que usted comprenda que en el ambiente secundario podría haber, por ejemplo, una mujer que estuviera cosiendo dicha prenda, es decir, remendándola." Nos pusimos de acuerdo sobre que la albarda del mulo que montaba el intendente debía ser remendada. El mulo era utilizado para el transporte.

Resolvimos introducir dos mujeres, madre e hija, para que aparecieran cuchicheando y riéndose en el momento en que el colaborador era encerrado en el armario del archivo. Dicha idea demostró de inmediato ser fructífera en varios sentidos. Lo burlesco del ataque fingido, con la presencia del colaborador encerrado en el armario, podía muy bien ser subrayado por el parloteo de ambas mujeres. El colaborador, por su parte, podría mostrar su desdén por las mujeres, al hacer de ellas el mismo caso que del colchón de paja tendido en el suelo y demás objetos. Pero sobre todo, de ese modo quedaba patente la colaboración de toda la población, y el remendar la albarda y su posterior entrega al guerrillero por parte de las mujeres constituía un momento de poesía. "En la vecindad de los errores florecen los efectos" —dijo B. al despedirse del grupo.

1953

8. Algo sobre la representación de caracteres

En la pieza popular del teatro chino *Mijo para el Octavo* se muestra de qué modo un aldea, bajo la conducción de su intendente municipal, logra sustraer con astucia su cosecha de mijo de manos de los invasores japoneses y las bandas de

Chang-Kai-Shek aliadas con aquéllos, para entregarla al ejército revolucionario.

El director buscaba para el papel de intendente un actor que estuviese en condiciones de representar al hombre astuto. B. hizo oír su crítica en lo relativo a este asunto. ¿Por qué no habría de ser el intendente —dijo— un hombre simple y prudente? Sus enemigos lo obligan a efectuar rodeos y a echar mano de la astucia. El plan proviene acaso del guerrillero que tiene ocurrencias extravagantes; pero el intendente ejecuta el plan, aun cuando el guerrillero lo tiene por impracticable a la vista de cada vez más peliagudas dificultades y quiere pensar e improvisar otros. Trátase de una aldea de la China, no de la aldea donde hay un hombre particularmente astuto. En la necesidad, el hombre se hace astuto.

1953

9. Diálogo sobre la necesidad de la compenetración emocional

B. Tengo aquí la *Poética* de Horacio en la traducción de Gottsched. Formúlase allí una teoría que a menudo nos ha ocupado y que Aristóteles señaló para el teatro.

Tienes que embelesar y ganar el pecho del lector.
Ríese con los que ríen, y corren nuestras lágrimas
cuando otros están tristes. Por ello, si yo debo llorar,
primero muéstrame tus ojos anegados en lágrimas.

Frente a este célebre pasaje, Gottsched remite de inmediato a Cicerón, quien, escribiendo sobre el arte del orador, dice del actor Polus que debía representar a Electra llorando a su hermano. Como este actor acababa de perder su propio hijo, llevó al escenario la urna cineraria y recitó los versos pertinentes "aplicándoselos a sí mismo con tal vigor que su propia pérdida le arrancó lágrimas verdaderas. Y no hubo uno solo en la platea que pudiese reprimir el llanto".

Verdaderamente ello podría ser caracterizado como procedimiento bárbaro.

W. ¿Del mismo modo, el actor de Otelo podría clavarse un puñal para producir en nosotros el sentimiento de la compasión! Menos caro le resultaría si, antes de la célebre escena, hiciese que le leyeran algunas críticas elogiosas sobre algún colega suyo, pues de ese modo también llegaríamos, presumiblemente, al estado ideal en el que no podemos reprimir las lágrimas.

B. De cualquier manera, el objetivo es alimentarnos de algún dolor que sea transportable, es decir, que esté alejado de su causa y que pueda ser puesto a disposición de otra causa. El procedimiento propiamente dicho de la poesía desaparece lo mismo que la carne dentro de una bien condimentada salsa de determinado gusto.

P. Bien, en este punto Gottsched puede ser un bárbaro, al igual que Cicerón. Pero Horacio alude a un sentimiento auténtico producido por el proceso representado mismo, y no a uno tomado de prestado.

W. ¿Por qué dice "Si yo debo llorar" (*Si vis me flere*)? ¿Debe acaso penetrar tanto en mi alma, hasta el punto de provocar en mí las lágrimas "liberadoras"? ¿O, por el contrario, deben serme presentados procesos que me ablanden tanto que determinen en mí una conducta de humana compasión?

P. ¿Por qué no había de ser así, cuando ves que un hombre sufre y puedes compadecerlo?

W. Porque para ello es preciso que yo sepa por qué sufre. Tomemos el caso del actor Polus. Su hijo probablemente fue un canalla. Su padre puede haber sufrido, a pesar de todo, pero, ¿por qué tendría que sufrir yo?

P. Por el proceso que él representaba en el teatro y para el cual ponía a disposición su propio dolor, puedes tenerlo por establecido.

W. Sí, cuando él me lo permite. Cuando él me obliga a entregarme a su dolor, que era lo que quería hacerme sentir.

B. Admitamos que la hermana llora porque el hermano marcha a la guerra, y es la guerra de los campesinos; él, que es campesino, marcha con los campesinos. ¿Debemos entregarnos por completo al dolor que ella siente? ¿O no debemos entre-

garnos por completo? Tenemos que estar en condiciones de entregarnos y a la vez de no entregarnos. Nuestra propia emoción nacerá por obra del conocimiento y del activo sentimiento que tenemos del proceso doble a que asistimos.

1953

ALGUNOS ERRORES SOBRE LA FORMA DE REPRESENTAR DEL *BERLINER ENSEMBLE*

Breve diálogo sobre dramaturgia

P. El comentario de la prensa es otra vez malo.

R. Carecemos de la inspiración justa, no tenemos el calor justo, no logramos comunicar nada, la gente queda fría.

W. Lo más desagradable de todo son las frases elogiosas que preceden a los juicios condenatorios. La dirección es magistral, pero lo echa todo al traste. Sobre el arte dramático se ha reflexionado sin ninguna duda con toda profundidad, pero sin buen resultado. El actor principal tiene talento, pero no produce ningún efecto. En una antigua historia leí que el verdugo que decapitó a Carlos I, rey de Inglaterra, le murmuró al oído antes del acto: Su majestad sabrá disculparme...

P. Por mi parte, entre el público no he visto a nadie que permaneciese frío durante la escena que presenta la retirada del derrotado ejército de Hitler o en la que muestra el entierro de los guerrilleros.

R. De acuerdo. Pero ahí el efecto se produce porque en esas escenas abandonamos nuestros principios y sencillamente representamos teatro.

B. ¿Nuestro principio consiste en dejar fríos a los espectadores?

W. Eso es lo que se dice. Para eso tenemos presumiblemente una razón, es decir, que frío se puede pensar mejor, y

no olvidemos que nosotros queremos especialmente que en el teatro se piense.

B. Desde luego está mal que el espectador que viene a nosotros deba pagar para tener que pensar...

W. ¿Qué le parece si dijera usted, clara y distintamente, que a nuestro teatro no se viene sólo para tener que pensar?

B. No pienso en eso.

W. Pero usted en modo alguno condena los sentimientos.

R. Claro que no, salvo los irracionales.

B. Digamos mejor los automáticos, envejecidos, perjudiciales...

P. Si dice usted eso, quiere decir que no es frío.

R. Tampoco somos fríos en el teatro cuando combatimos y desenmascaramos tales sentimientos. Y, sin embargo, eso no marcha sin tener que pensar.

W. ¿Quién ha dicho que fríos se puede pensar, en términos generales?

R. Tampoco se puede pensar, claro está, abrumado, inundado de sentimientos.

P. Pero sí elevado por los sentimientos.

W. De uno u otro modo, sentimientos y pensamientos no pueden separarse, ni siquiera en la ciencia. Los científicos son conocidos a causa de su fogosidad.

P. Por lo tanto, también el teatro de una era científica opera con emociones; digamos esto con toda claridad.

R. Pero no digamos que "opera", porque produce de inmediato la impresión de frialdad y cálculo.

P. Bien. Digamos que desencadena emociones.

R. Está lleno de emociones.

W. Hum... "Lleno de..." No me gusta esa forma de decir. Los completamente huecos están, se supone, siempre "lentos". Las abundancias son sospechosas.

B. La abundancia en Schiller no es mala.

W. La imitada, la creada artificialmente.

P. ¿Quiere decir usted que en Schiller abunda algo bueno y que por ello la abundancia es buena?

B. ¿Qué dice concretamente la prensa sobre el contenido de la pieza y el objetivo político de la representación?

P. Poco. Dice que el primero ya fue revelado en L., en la función del estreno.

B. ¿Y qué se dijo en esa ocasión sobre el contenido?

R. Que es bueno.

B. ¿Y qué más?

R. No mucho. Nuestra prensa muestra su mayor interés en la forma, y los políticos ni siquiera se enteran de las piezas de contenido político.

P. Por su parte, los críticos teatrales introducen generalmente sus críticas mediante una exposición del contenido político, pero luego pasan, sin mirar nunca para atrás, al contenido "propiamente dicho", "puramente humano", o a los problemas formales.

R. Invariablemente nuestra representación ha producido apasionadas discusiones relativas a la actitud política y al destino del joven Hörder, y por cierto en la dirección prevista por nosotros. Nosotros tendríamos que haber logrado que nuestras representaciones se juzgasen no "en y por sí", sino tomando en cuenta si creaban una imagen justa de la realidad y del impulso progresista, es decir, del impulso socialista.

B. Es desde luego correcto que nuestra prensa no pueda escribir sobre la forma de una representación sin involucrar el contenido. La forma de una representación sólo puede ser buena cuando es la forma de su contenido, y mala cuando no lo es. De otro modo no puede probarse nada.

P. Repare usted que allí otra vez muestra la cola el diablo. Ellos siempre pretenden haber probado algo. En el arte se siente que algo es bueno o se siente que algo es malo. Se es conmovido o no. Y ese es el enfoque que prevalece.

W. ¿Qué podrá aprender el artista de una crítica semejante?

B. "¡Sed patéticos!"

R. Hay cierta frase notable de Rilla, que dice así: "La vivencia y la materia de la vivencia... constituyen una unidad artística que ha de medirse según el grado en que se apropian de la realidad."

B. La forma de representación del nuevo teatro realista es una respuesta a las dificultades que le presentan el nuevo

material y los nuevos problemas. Así sucede con el nuevo arte dramático, tomemos por ejemplo *El ejército de caballería*, de Wischewski, o mi propia pieza *Vida de Galileo*. La antigua forma de organizar la acción ya no bastaba. Liberada de los problemas, tampoco puede emitirse un juicio sobre la nueva forma. Daría una impresión de arbitrariedad.

W. Como hemos de hablar de todas las cosas que no brindamos, tal vez sea legítimo establecer ante todo qué es lo que creemos brindar. Es decir, que tenemos que presentar lo que nuestra forma de representación, por defectuosa que pueda ser en muchos sentidos, invariablemente lleva a cabo. En *Madre Coraje*, por ejemplo. Tomemos sólo un punto. A la cantinera le es desfigurada la hija muda por la cual ya ha sacrificado a uno de sus hijos. Maldice la guerra. Pero ya al comienzo de la escena siguiente la vemos junto a su carro de mercaderías yendo de aquí para allá y la oímos decir: "Yo no permito que me desacrediten la guerra; la guerra da de comer también." Conforme al estilo corriente de representación esto es apenas representable, y la mayoría de los teatros omite también la escena segunda. Entre nosotros, en el curso de una discusión, dijo un espectador joven: "Yo no pienso como algunos aquí que el dramaturgo deja entrever al final que la Coraje ha actuado equivocadamente. Al final de la pieza le tengo compasión porque no puede aprender." Este es un sentimiento útil y muy noble, y sin duda no hubiera podido experimentarlo si se le hubiera posibilitado el familiarizarse con la cantinera.

R. Según parece, nuestros espectadores llegan también a conmociones de sentimiento muy cercanas a esas conmociones a que puede dar lugar una pura compenetración sentimental con el personaje. Durante la representación de *La madre* vi lágrimas entre el público, cuando los trabajadores, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, no se interesan ya por los volantes contra la guerra que reparte la anciana Wlassowa. Esas son —y quien conoce esa representación lo sabe bien— lágrimas políticas derramadas sobre oídos taponados, sobre la cobardía, sobre la indiferencia. Muchos de los que allí asistían consternados, estaban en contra de los bolchevi-

ques, en contra de la Organización Comercial, en contra de la Cámara del Pueblo, y podían ser también propietarios de un pequeño negocio o tener problemas y dificultades de otra especie que, en suma, casi les impidiese por razones de clase identificarse con la Wlassowa... pero no podían sustraerse al reclamo del adormecido sentido de la verdad, y de este modo se unían con el compañero de butaca en el espanto que inspiran los que no saben lo que hacen y no hacen.

P. En *El círculo de tiza* el juez Azdak pregunta a la servidora que ha criado al príncipesco niño y que no quiere devolverlo, por qué no le ha brindado al niño una vida príncipesca. La muchacha mira en su contorno el tribunal. Ve a la príncipesca madre, ve a los coraceros a espaldas del juez, siervos de los señores, armados de largas espadas; ve a los abogados de la princesa, siervos de los señores, armados de grandes códigos, y entonces calla. Del ángulo de la música llega una canción: "Si anduviera en zapatos de oro / llegaría en mi ayuda..." La canción parece aunar a juez y muchacha en el silencio. Con el círculo de tiza, el juez suministra la prueba que entrega al niño a la madre adoptiva. Sin una drástica ruptura con las convenciones de la escena no podrían tener lugar las emociones que allí se suscitan.

B. Bien. Es desde luego nuestro nuevo público el que nos permite y convierte para nosotros en una obligación el procurar directamente esos efectos que se fundan en una natural unidad de pensamiento y sentimiento. Pero creo que no se puede dudar de que desaparecen ciertos complejos de sentimientos, familiares y queridos al público en su totalidad y especialmente para quienes están acostumbrados al teatro.

P. Complejos ya envejecidos.

R. Digamos históricamente superados.

P. Los mismos en los que Goethe pudo haber pensado cuando dice que el producir es sin duda siempre lo mejor, pero que también el destruir no ha de carecer de felices resultados.

B. ¿Puede tomarse en consideración el tema clásico de "la madre soltera"? Margarita, Magdalena, Rosa Bernd. ¿Debemos dar lugar a que el público se identifique con la ver-

güenza, con la mala conciencia de estas muchachas? Actualmente sostenemos que en el conflicto de conciencia de estas jóvenes, lo "malo" no es su placer de los sentidos, sino su auto-proscripción; la sociedad que en la época de cada una de ellas les hizo creer que la prohibición era una ley moral eterna, no tiene razón a nuestros ojos.

BU. Así presentadas las cosas, el destino de Margarita deja de ser conmovedor.

B. ¿Por qué no? La sociedad las proscribió injustamente y las obliga todavía a consentir y aprobar la proscripción. La escena de la cárcel, en donde Margarita rechaza la liberación, tórnase todavía más conmovedora si la entendemos no como una purificación, sino como una auténtica locura a la que la impulsa la sociedad. Tomemos otra escena célebre. En *El rey Lear*, un leal súbdito del rey muele a palos a otro que es desleal. ¿Debemos nosotros compartir la cólera del primero en contra del segundo? Es interesante hacer notar que en el teatro podemos ser inducidos a ello, y desde luego mediante una forma de representación completamente definida. Es preciso considerarla críticamente.

P. Precisamente a causa de que nuestras emociones son una mezcla muy complicada y sumamente contradictoria.

B. Muchos sustentan la opinión de que el sentimiento del hombre, su intuición, su instinto, son algo seguro, "sano" y muchas otras cosas. Echan la historia por la borda.

BU. ¿Puedo citar a Hegel? "Lo que se denomina sana inteligencia humana, es a menudo algo muy insano. La sana inteligencia humana contiene las máximas de su tiempo... Es la forma de pensar de una época en la que están contenidos todos los prejuicios de dicha época: las determinaciones de pensamiento la rigen, sin que esa sana inteligencia tenga conciencia de ello."

B. Nosotros, por ejemplo —la verdad salta a la vista—, tenemos un público y tenemos artistas que han vivido bajo el *Tercer Reich*, en parte ya durante la república de Weimar o también durante la época del Káiser, siempre bajo el capitalismo. Se había intentado, las más de las veces con buen éxito, pervertirles la vida del sentimiento desde la infancia. A Ale-

mania no le fue dado el proceso purificador de una revolución. La gran transformación que viene siguiendo a una revolución, llegó sin ella. Frente a la relación de las clases entre sí, discutible para muchos espíritus, y frente a una nueva forma de vida que cambiaba casi a diario y a la que en vastos estratos faltaba todavía la nueva manera de pensar y sentir correspondiente, el arte no puede sin más ni más apelar al instinto y el sentimiento de su público, compuesto de tan diferentes maneras. No puede dejarse guiar ciegamente por el aplauso o la desaprobación; ni puede apartarse nunca de su público, ejerciendo su función rectora, ya que representa los intereses de las nuevas clases directoras. Tiene la obligación de combatir, de dejar al descubierto, de poner fuera de circulación los viejos sentimientos y los viejos pensamientos y de rastrear y fomentar nuevas ideas y sentimientos. En este proceso muy bien puede suceder que en el teatro una parte del público no encuentre ya la *acostumbrada* vivencia teatral y que "ya no acompañe".

W. Al paso que la parte progresista de ese público toma contacto con una nueva vivencia teatral.

B. Pero tampoco sin más ni más. No pocos, y entre ellos hasta los que en campos importantes buscan lo nuevo día tras día y no retroceden en combatir antiguas costumbres cuando se oponen a la elaboración de una vida más moderna, todavía suelen buscar en el teatro lo antiguo, lo habitual.

R. De estas contradicciones, el hombre político tiene plena conciencia, tarde o temprano. La verdad social liberará al que diariamente tiene que luchar contra la mentira y la ignorancia, y esto lo reconciliará con recursos un poco desacostumbrados. Si el teatro incorpora la dialéctica materialista a sus métodos, podrá operar dentro de las grandes profundidades de la conciencia humana y avanzar hacia las contradicciones funestas y saludables. ¡Cuántos prejuicios le será preciso destruir, cuántas nuevas y audaces actitudes proponer y ejecutar, y cuántas energías desencadenar para la poderosa erección de la sociedad socialista! Todo esto no será posible sin el aporte de los más nobles recursos de épocas pasadas, pero tampoco sin los que vayan descubriéndose. El socialismo con-

tinuará las artes burguesas, las feudales, las antiguas, en virtud de que a ellas opondrá las suyas propias. Muchos nuevos métodos serán necesarios y habrán de ser hallados, a fin de que los grandiosos conceptos e ideas de los ingenios de épocas pasadas queden liberados de las escorias de la sociedad de clases.

P. Se dirá que todo ello significa precipitar al espectador dentro de la lucha de clases.

R. El espectador se precipita con placer, se precipita como sobre un columpio.

B. ¡Oh, la-la! Si no es una pequeñez la confrontación con la lucha de clases, tampoco lo es la de un cambio de formas. Es forzoso comprender la desconfianza que inspira el cambio de formas en las artes, y es preciso compartirla. Existe, por cierto, un anhelo del público de algo nuevo también en lo tocante a la forma. Y los artistas no quieren atarse de tal modo a las leyes del arte que terminen convertidos en copistas. Cuando Schiller escribió *Los bandidos* se atuvo a Shakespeare, pero no cuando escribió *Cábala y amor*. Pero cuando escribió *Wallenstein* ni siquiera se atuvo a Schiller. La experimentación de los clásicos alemanes con formas siempre nuevas no tuvo como única motivación el deleite en las nuevas formas. Ellos procuraban alcanzar una configuración y una interpretación cada vez más legítimas, más amplias y más fecundas de los acontecimientos humanos. Incluso los dramaturgos burgueses de época posterior llegaron al descubrimiento de nuevos puntos de vista y enriquecieron los órganos expresivos. Y el teatro los seguía. Y por ello mismo hízose cada vez más patente la aspiración de lograr, mediante el cambio de la forma, hacer gustar al público el contenido de temas antiguos y envejecidos o pura y simplemente las tendencias asociales. La realidad no fue ya dilucidada por el estilo de la exposición, ni el trato entre los hombres, mitigado, sino que la realidad fue cubierta de sombras y el trato de los hombres pervertido. Debemos tolerar que, frente a semejante decadencia de las artes, se nos mire con cierta desconfianza.

P. Me parece que nuestro diálogo se mueve en una dirección poco placentera. Las más de las personas que ven

nuestro teatro, sin duda habrán tomado muy poca cuenta de todas estas dificultades, y los que lean este diálogo se imaginarán un teatro mucho más raro de lo que realmente es el nuestro. Entre nosotros la cosa no es ni pragmática ni prevalece un tono seco. Hay escenas conmovedoras, las hay divertidas, hay patetismo, hay suspenso, hay música y poesía. Los actores hablan con más naturalidad que lo que es habitual y muévense también más naturalmente. El público se divierte de una manera real y concreta, como si estuviera en un verdadero teatro. (Risas.)

B. Un historiador materialista podría vaticinar que las artes que daban forma a la convivencia humana se habrían modificado por efecto de las grandes revoluciones proletarias y a la vista de la sociedad sin clases. Los límites de la ideología burguesa se habían hecho visibles. La sociedad transformábase nuevamente de una magnitud rígida en una magnitud variable. La productividad colectiva se había convertido en el fundamento de la moral. Los procesos regulares de la convivencia humana y los de su desarrollo podían ya ser estudiados en plena libertad. Luego de la eliminación de la explotación del hombre por el hombre, las fuerzas de la naturaleza podían aprovecharse de manera nunca imaginada. Los nuevos enfoques a que daba lugar la aplicación de la dialéctica materialista, modificaban la imagen del hombre, incluso para las artes. Atendiendo a la poderosa transformación de sus bases y de su función, las transformaciones que hasta aquí ha conocido el teatro no son demasiado grandes. También aquí ha resultado que lo absolutamente Otro era también al mismo tiempo lo Uno bajo una forma modificada. El arte, ya liberado, sigue siendo arte.

W. Una cosa está probada y es: que si no hubiésemos tenido a nuestra disposición ciertos recursos nuevos, hubiéramos tenido que crearlos para *La batalla del invierno*.

P. Con lo cual hemos llegado a la técnica del distanciamiento, tan chocante para algunos.

W. Y ciertamente es tan sencilla...

B. Cuidado...

W. Acaso debiéramos por una vez no ser tan cautelosos.

Usted, con sus cautelosos modos de expresión ya ha provocado bastante confusión. Por ese medio todo esto será tenido por algo completamente alocado, y podrá comprenderlo uno en ciento.

B. *Dignamente* yo me he excusado ya muchas veces por mi modo de expresión y lo haré una vez más. Para los cultores de la estética el asunto *es* complicado; sólo resulta simple para el público.

W. Para mí, distanciamiento sólo significa que en la escena nada ha de ser "sobreentendido", que aun en la más enérgica participación del sentimiento siempre se *sepa* lo que se siente, que no se ha de permitir que el público sencillamente se identifique con cualquier cosa, de tal modo que todo se acepte como algo natural, determinado por Dios e inmodificable... y así sucesivamente.

B. "Sólo que."

R. Por mi parte creo que es preciso convenir en que la discrepancia de nuestro modo de representar con respecto a los modos habituales en toda su "normalidad", no carece de importancia... aun cuando Erpenbeck, con toda cautela, amoneste a los dramaturgos, directores y actores, en especial a los jóvenes: "¡Cuidado allí, callejón sin salida!" Pero sin esa discrepancia, ¿hubiéramos podido representar *La batalla del invierno*? Quiero decir, sin la pérdida de ciertos efectos considerables.

W. Según yo pienso, esa pieza resulta difícil de representar conforme a la modalidad habitual, a causa de que no ha sido escrita conforme a la modalidad habitual. Recuerden lo que con ocasión de otro modo de representación ha señalado la prensa, diciendo que era "no dramática".

P. ¿Quieres decir con ocasión de un modo de representación dramática?

W. Sí, en el llamado modo de representación dramática... Yo no creo que Becher haya intentado un drama del nuevo tipo. Empalmó con el clasicismo alemán y siguió su concepción de lo poético, la cual no era ya reconocida por los naturalistas. Después, su propia concepción política, su punto de vista dialéctico, lo capacitaron para una construcción y configuración de su tema que se apartaba de lo acostumbrado.

Brecher está frente a las motivaciones de sus personajes colocado de una manera diferente, contempla el encadenamiento de los sucesos de una manera diferente, tiene del desarrollo de los procesos una concepción diferente.

R. Todo ello resulta particularmente bien controlable, a causa de que en su mente, según él dice, tenía la imagen de un nuevo Hamlet. He ahí la continuación de la línea clásica, he ahí una ejecución moderna.

W. Y actualmente podríamos representar con mayor facilidad el Hamlet shakespeariano según el nuevo modo de representación, que el Hölder de Becher según el viejo modo.

R. Lo cierto es que no podemos representar a Hölder del mismo modo que a Hamlet. Eso ya se ha intentado.

P. Sí, se lo ha convertido en un héroe positivo... lo cual, por otra parte, tampoco se puede hacer con Hamlet, pero se lo hace, sin embargo.

R. También nos estuvo reservado el que el joven Hölder haya tenido en otros teatros algo más esplendente. Claro está que no hay nada más fácil, más corriente y más en boga que hacer que un joven actor "emita rayos de heroicidad". Pero el esplendor propiamente dicho emana de la posición y actitud histórica de un hombre, y el actor del teatro realista habrá de poner en vigencia tanto resplandor de este tipo cuanto sea el que irradie el personaje que representa.

P. ¡No se trata de que en este joven Hölder no haya nada de ejemplar!

R. Para algunos trabajadores presentes en el debate, nuestro joven Hölder resultó completamente claro... y por mi parte asiento el hecho en la cuenta de las ganancias de nuestra representación. El joven les resultó simpático, pero dijeron lo siguiente: "Nosotros no podemos marchar en su compañía ciega e incondicionalmente. Es un burgués y sigue siéndolo hasta su último minuto. A diferencia de su camarada Nohl y los servidores del tanque 192, él no se pasa a los rusos que combatían contra el crimen y los criminales; él sólo se niega a seguir obedeciendo a los nazis." Ese adverbio *sólo* resulta allí sumamente trágico, y por nuestra parte debiéramos representar lo que hay allí de heroísmo, y la representación resul-

taría sin duda conmovedora, pero no podríamos omitir tampoco lo que separa, y ello también puede conmovernos. De modo que tendríamos que suscitar un doble sentimiento de potencia considerable, el cual ciertamente no sobreviene con igual potencia al espectador de teatro, ya que para tales conocimientos y sentimientos le es menester, o bien un punto de vista antiburgués o bien —y también?— una conciencia histórica altamente desarrollada.

B. El actor y su espectador tendrían que sentirse profundamente conmovidos por el destino de este niño que, educado y pervertido por los nazis, es arrojado después a un conflicto de conciencia por todo lo que va viviendo. Como única contribución para él posible en favor de la humanidad, no ve finalmente sino la negativa a participar en el crimen, lo cual significa para él una muerte segura. Para un socialista es conmovedor ver en su mano una ofrenda tan lamentable. Y quien posea el sentido histórico no podrá contemplar sin honda emoción la escena en la que el joven recibe en sus manos un escrito de Ernst Moritz Arndt sobre los deberes del soldado civil. Aquí topa él con los ideales de su clase en su fase humanista y revolucionaria hace ya tiempo perimida. Ese encuentro tiene un curso desastroso. El espectador históricamente preparado siente inmediatamente que estas máximas sublimes significan la muerte para quien las sigue en el ejército de Hitler o en cualquier otro ejército de nuestro tiempo. Y, sin embargo, ¡el espectador tiene que desear que el joven las siga!

R. Y para ello necesitamos de ciertos recursos nuevos, por ejemplo la técnica del distanciamiento.

B. Por mi parte no veo de qué otra forma se podrá representar la vida, la convivencia de los hombres en su evolución y contradicciones, y hacer de la dialéctica una fuente de la experiencia y del placer.

R. Claro está que usted no supone en nuestro público, en forma general y con la misma fuerza, el deseo de tales representaciones y tales placeres. Usted admite que el joven tiene que desarrollarse a cualquier precio, a través de modos de vida y de producción en permanente cambio, y también a través de aspiraciones como las nuestras, aspiraciones con la

misma base, la socialista, pero que sólo se desarrolla en oposición a otros deseos. Los recursos que usted propone deben satisfacer o suscitar este deseo. Pero como, por otra parte, yo sé que usted no considera nuestros recursos como algo completamente desarrollado, ¿no podríamos hablar también un poco de este particular?

B. Es innegable que en la medida en que dichos recursos causen extrañeza en el público, es decir, que sean percibidos por primera vez, no podrán cumplir plenamente con su misión, consistente en librar a la consideración —o a la experiencia general— ciertos acontecimientos sociales. A menudo introducimos nuestros recursos de un modo excesivamente técnico, en vez de hacerlo poéticamente; también en ese aspecto tenemos que aprender. El público, arrastrado por su mismo interés, aprende con rapidez. Especialmente en la medida en que nosotros llenamos otros deseos. Y pienso también que desde hace tiempo no podemos lo bastante.

P. Acuérdense ustedes del comienzo de la pieza, donde se muestra el desfile de las fuerzas de Hitler. Cuando el general ordena a su división acorazada tomar Moscú en el tiempo relámpago a que está acostumbrada, nuestros espectadores sin duda se llenaron de espanto ante ese hueco, estúpido y criminal empleo de la violencia a base de maquinarias y hombres como máquinas. La compasión hacia esos ignorantes y la cólera contra los corruptores tiene que haberlos abrumado.

R. Pero, siempre hay una buena parte de los espectadores que sólo ven una imagen complaciente en cierta mañana gris en la lejana Rusia, algo, en fin, que indudablemente fue así *y que apenas pudo haber sido de otra manera...* bajo las condiciones imperantes a la sazón y de las que no pueden prescindir ni por un momento o en las que sólo pueden pensar como algo lejano y prescindible. Esos espectadores parecen poseer la capacidad para restaurar sus ilusiones.

W. Ello depende en parte de nuestra explicación y esclarecimiento. Cuando en el primer ensayo el general iba leyendo su discurso en el libro, el efecto existía, ustedes lo recuerdan bien. Aún no se había terminado de construir los tanques,

no se los había pintado todavía, y el horizonte circular, falto de una apropiada iluminación, no se parecía todavía a un cielo; el proceso no tenía entonces precisamente este pérfido carácter de naturaleza. No se miraba un rayo con los ojos de un pastor medieval, sino que se pensaba en los fabricables y evitables rayos que saltan del cátodo al ánodo dentro del laboratorio.

P. Donde, como tú sabes, querido mío, no interviene ninguna experiencia de arte.

B. En el boxeo eso se llama un golpe bajo. W. nos habla de una vivencia de arte, o sea de un auténtico efecto artístico que en el ensayo no intervenía como ilusión totalmente organizada y que él percibía con toda claridad.

W. ¿Por qué no aparece en su totalidad la escena siguiente, la partida de los camiones con la tropa? También ella muestra algo muy interesante. Las tropas avanzan hacia Moscú porque para ellas eso representaba el camino más corto para regresar a Berlín o a Dresde o a Frankfurt.

R. Y nuevamente debemos reconocer que en una parte de los espectadores no está presente la otra forma de mirar, es decir, la forma revolucionaria. Se necesitaría un coro que describiese y recomendase esta nueva forma.

W. De un modo u otro, nuestros recursos de distanciamiento no bastarían.

R. Tampoco para establecer la gran belleza de la obra, la belleza política, o sea su representación de una rápida y caudalosa evolución. La Cruz de Caballero es entregada cuando ya se han perdido nuevamente las colinas conquistadas cerca de Moscú. Cuando el portador de la Cruz de Caballero vuelve con la noticia de la "vergonzosa" desertión del amigo, la mujer del desertor está en contra de Hitler. El joven portador de la Cruz de Caballero se atiene todavía al ejemplo del hermano "entregado de alma a Hitler", en el mismo momento en que ese hermano es ejecutado a causa de su rebelión contra Hitler. Etcétera, etcétera.

P. Muchos, casi todos los críticos echan de menos el desarrollo en nuestro héroe. Y precisamente ese desarrollo que

nosotros imaginábamos haber representado de manera tan cuidadosa e interesante.

R. No hay que olvidar que esos críticos se han acostumbrado, por obra del teatro tradicional, a ver representadas como propiedades del carácter, de especie absoluta, lo que para nosotros no son más que estados y procesos anímicos determinados por "acontecimientos externos". El joven Hörder, que, como se dice, encuentra un pelo en la sopa nacional-socialista, es para dichos críticos un escéptico por naturaleza, no un hombre normal que a través de bien determinadas experiencias —que el teatro debe exhibir— con la conducción nacionalsocialista de la guerra, halla un motivo razonable para sus dudas. Lo que ellos quieren ver es una lucha a brazo partido con los problemas, una lucha por la lucha misma. No quieren ver a alguien que ha caído o es empujado al agua y que lucha con las olas para no ahogarse, sino a un luchador profesional.

P. Lo cual haría del joven Hörder un caso especial. Pero nosotros teníamos que representar una tragedia nacional.

R. Nuestra concepción del desarrollo es precisamente algo muy distinto. Nosotros nos proponemos presentar un conflictual encadenamiento de fuerzas sociales, y procesos sumamente contradictorios de especie discontinua, etcétera. ¡Cuánta fatiga nos hemos dado, incluso en los preparativos dramáticos, para ordenar los sucesos de modo que pudieran convertirse en experiencias del héroe, produciendo malentendidos y conocimientos, desesperación y tenaz espíritu de lucha! Pero para representar algo así como el bello repentismo de su vuelco "sobre la rampa", nuestros recursos evidentemente no bastaban...

W. No los hemos empleado con el suficiente rigor. En *Los fusiles de la madre Carrar* hicimos completamente creíble el "vuelco" de la Carrar frente a la muerte de su hijo. Una serie de teatros se ha quejado de que su público no comprendió ese inesperado cambio repentino. Por su parte, la Weigel iba robusteciendo incesantemente su oposición, a medida que se le iban presentando argumentos, y su cambio

repentino se produce con rapidez conmovedora. Nadie ignoró los motivos de su vuelco fulminante.

R. Ella comprende la dialéctica... Para mí constituyó uno de los mayores éxitos de nuestro teatro, cuando un obrero metalúrgico dijo en el curso de nuestro debate: "Así sucederá también entre nosotros, no de otro modo. Los que ahora calumnian, alabarán después. Y no de una manera que pueda interpretarse por aquello de «Cuanto más comida, más alabanza»." Lo uno va hacia lo otro, y de pronto ya no hablarán más de comida y manteca. Estaba completamente conmovido. Era evidente que había comprendido algo de dialéctica.

P. Si el comunismo es lo simple, difícil de realizar, no de otro modo sucederá con su teatro.

B. ¡No dejen nunca de considerar cuán nueva es la actitud que asumimos nosotros y que queremos comunicar a nuestro espectador! Nuestro amigo Eisler la ha mostrado de manera magistral en su hermosa música, al prescribir para la retirada del ejército de Hitler, triunfo y lamentación simultáneamente. Triunfo por la derrota de Hitler a manos del ejército soviético y lamentación por los sufrimientos de los soldados alemanes y la ignominia de su incursión en la Unión Soviética.

P. Para tratar de resolver las dificultades que nacen para el teatro por efectos de la profunda transformación de la sociedad, hemos adoptado ciertas medidas que, por su parte, representan dificultades para un sector del público. Por ejemplo, el decorado en algunas representaciones.

B. Eso es realmente lo de menos. El público acostúmbrese fácilmente a que las decoraciones, en bello estilo, muestren lo esencial de una comarca o de un ambiente. Por medio de su propia fantasía complementa nuestras indicaciones, las que por cierto son de naturaleza realista y en modo alguno símbolos o elaboraciones subjetivas de los escenógrafos. El desnudo horizonte circular utilizado en la presentación de *Madre Coraje* se convierte para el público en cielo, sin que olvide que está en el teatro.

X. Pero tal vez quiere olvidar que está en el teatro.

R. Eso podemos soportarlo tan poco como que olvidasen que están siempre "en la vida".

P. Eso trae a la memoria las interrupciones provocadas por la intromisión de títulos o cantos que luego de medio siglo de representaciones más o menos ilusionistas y naturalistas ya no gustan a nadie.

B. Aunque tampoco son universalmente rechazadas.

W. La objeción principal viene de las gentes que han leído su obra de usted *Pequeño Organon para el Teatro* y que esperan que entre nosotros, los actores no se permitan infiltrarse en sus papeles, sino que han de permanecer junto a ellos, ajenos a sus personajes, por así decirlo.

R. En el *Pequeño Organon para el Teatro* sólo se habla de que los actores no han de compartir incondicionalmente los sentimientos de los personajes, a los que por lo demás tienen que presentar, es decir, que pueden tener otros sentimientos y que algunas veces deben tener otros sentimientos.

P. Sí, o sea que frente a ellos deben colocarse críticamente.

B. Con ello queda resuelto, por lo demás, uno de los más peliagudos problemas que preocupa a muchos, a saber: ¿por qué el principal personaje negativo es más interesante que el héroe positivo? Porque es presentado críticamente.

R. En consecuencia, nuestros actores no pueden simplemente y sin reservas zambullirse en los personajes de la pieza; no pueden acomodarse ciegamente a ellos y presentar todo cuanto aquéllos hacen como lo natural de ese personaje y no pensable de otro modo, ni tampoco como una conducta pensable por el público de manera diferente. Que, pese a toda su crítica, deben representar a sus personajes como seres vivientes, es algo que se entiende de suyo. Si logran esto, ya no se podrá decir, desde luego, tal como se dice, que la cosa se logró porque los actores actuaron no críticamente, y porque precisamente "fueron" o la Wlassowa o Yago.

B. Tomemos a la Weigel como la Coraje. En virtud de que ella misma considera críticamente a este personaje, también el público experimenta, ante su conducta siempre diferente, sentimientos totalmente distintos frente a la Coraje.

El público la admira como madre y la crítica como cantinera. Y tal como hace la Weigel misma, el público toma a la Coraje como un ser humano total con todas sus contradicciones y no como un exangüe resultado de los análisis realizados por una actriz.

P. ¿Consideraría usted que una representación ha fracasado porque no permite o no estimula la crítica del personaje presentado?

B. Sí, por cierto.

P. ¿Pero también en el caso de una representación que no muestra un personaje totalmente vivo?

B. Naturalmente.

P. Pero no olvidemos que nosotros no permitimos al público vivir íntimamente con los héroes.

R. De lo que se trata es de no vivir con ellos ciegamente.

P. Pero, ¿no es que sólo deben ser observados?

R. No.

P. ¿Entonces debe seguirse brindando sentimientos en el teatro?

R. Sí. Muchos de los antiguos, algunos nuevos.

B. Yo les aconsejo, sin embargo, ser particularmente desconfiados frente a los que de alguna manera querrían desterrar la razón del seno del trabajo artístico. Por lo común la denuncian como cosa "fría", "inhumana", "enemiga de la vida" y como irreconciliable opositora del sentimiento, que es el solo dominio del artista. Todo lo extraen de la "intuición" y defienden con arrogancia sus "impresiones" y "visiones" en contra de todas las objeciones de la razón, la cual adquiere en boca de ellos algo de trivial y adocenado. Pero la oposición entre razón y sentimiento sólo existe en sus irracionales cabezas y sólo como consecuencia de su vida sentimental sumamente dudosa. Mezclan los bellos y poderosos sentimientos que reflejan las literaturas de las grandes épocas, con los suyos propios, sentimientos imitados, emporcados, espasmódicos, que ciertamente están obligados a espantarse ante la luz de la razón. Y razón denominan ellos a algo que no es verdadera razón, ya que lo oponen a los grandes sen-

timientos. Ambos, razón y sentimiento, cuando la Era del capitalismo se precipitaba hacia su fin, degeneraron y cayeron en una perniciosa e improductiva contradicción. La nueva clase ascendente, por el contrario, y aquellos que luchan juntamente con ella, se entienden con la razón y el sentimiento en su grande y fecunda oposición. A nosotros nos impulsan los sentimientos hacia la más extrema tensión de la razón, y la razón purifica nuestros sentimientos.

1955

INDICE

La política en el teatro	7
El único espectador para mis obras	9
¿No debíamos acabar con la estética?	11
El espacio sociológico del teatro burgués	15
Enseñanza objetiva sobre la nueva forma de ver las cosas	19
Noticias sobre la dramática dialéctica	23
De las observaciones a <i>La Madre</i>	37
Teoría política del distanciamiento	47
Teatro épico, distanciamiento	51
Sobre la teatralidad del fascismo	53
Pequeño organón para el teatro	63
De las notas para el <i>Katzgraben</i>	101
Suplementos del <i>Pequeño organón</i>	109
La dialéctica en el teatro	117
Algunos errores sobre la forma de representar del <i>Berliner Ensemble</i>	149



Bertolt
Brecht

LA POLITICA EN EL TEATRO

Editorial
Alfa Argentina

"No basta con reclamar del teatro tan sólo conocimientos, reveladoras reproducciones de la realidad —dice Brecht—. Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y placeres de los inventores y descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el libertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro." Tales palabras encierran todo un credo estético y social, que fue el que Brecht puso en práctica durante toda la vida: tanto en sus piezas teatrales, como en sus ensayos y en su vida.

En las páginas de este libro se reúnen los más preciosos trabajos teóricos de Brecht, desde el "Pequeño Organon para el Teatro", y la "Teoría política del Distanciamiento" hasta "El Espacio Sociológico del Pequeño Burgués" y "Sobre la Teatralidad del Fascismo", incluyendo muchos otros. Se trata, en consecuencia, de una sintética summa del pensar brechtiano.

