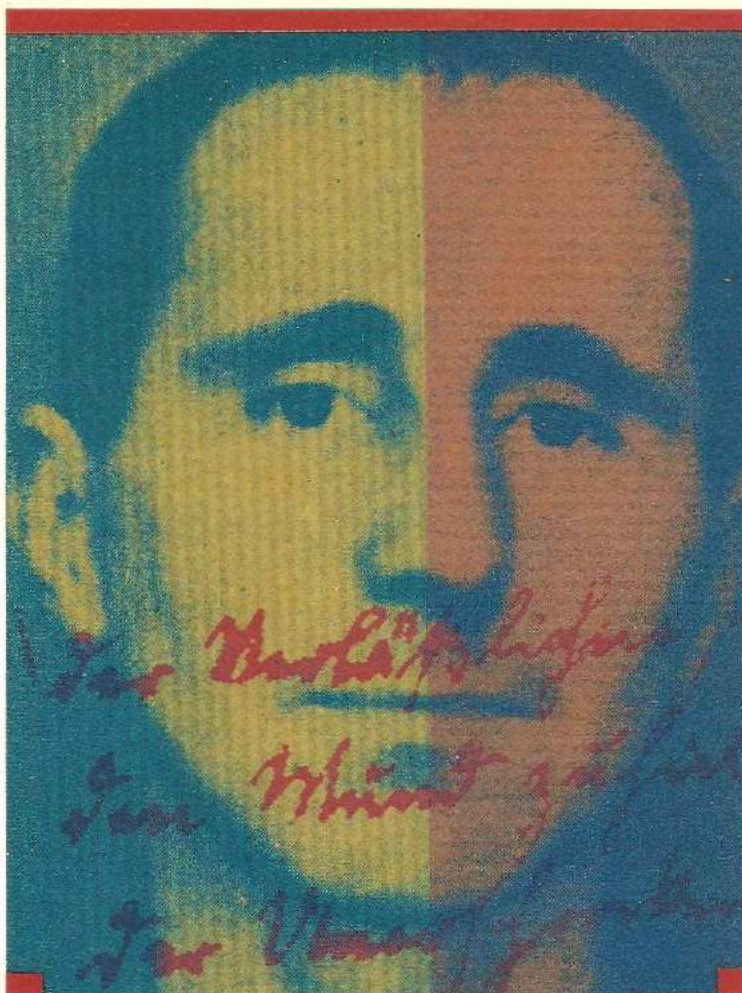




BRECHT Y EL EXPRESIONISMO

RECONSTRUCCION DE UN DIALOGO REVOLUCIONARIO

José A. Sánchez

◆ COLECCION
MONOGRAFIAS

Una lectura contemporánea de Brecht (no aliada, por tanto, a los cantores del *nuevo orden* triunfante) es inviable sin la mediación de un nuevo concepto de 'revolución'. El intento de definición de este concepto en la propia producción brechtiana constituye el impulso que ha dado lugar a estas páginas.

Indudablemente no es en los dramas y puestas en escena guiadas por el principio de 'extrañamiento' (habitualmente clasificadas como 'marxistas' y que hoy no podemos dejar de considerar 'clásicas') donde se sitúa la investigación, sino en un momento anterior: aquél en que una revolución *otra* era aún posible, cuando Brecht se presentó como alternativa efectiva a un expresionismo que había caído de las utopías a los sueños.

Brecht y el Expresionismo recorre a nivel estético, dramático y escénico los lugares de la confrontación (la producción del joven Brecht y las creaciones de aquellos que a partir de 1912 construyeron la vanguardia alemana), para acabar localizando en los 'Lehrstücke' (obras didácticas) un momento de equilibrio entre la experimentación y la forma, entre el individuo y la colectividad, entre lo artístico y lo ideológico, entre lo efectivo y lo utópico.



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha



9 788488 255013

BRECHT
Y
EL EXPRESIONISMO
reconstrucción de un diálogo revolucionario

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Diseño Portada: C.I.D.I.

Colección: García Jiménez

Coordinación: C.I.D.I.

Fotocomposición, Impresión y Encuadernación:

 Gráficas Cuenca, S.A. Hnos. Valdés, 22 - 16002 Cuenca

I.S.B.N.: 84-88255-01-2

D.L. CU - 69 - 1992

BRECHT
Y
EL EXPRESIONISMO
reconstrucción de un diálogo revolucionario

José A. Sánchez

Murcia 1988/89

*A aquellos que aún continúan destruyendo imágenes
e insisten con su lucha, con su resistencia,
en transitar los caminos de la utopía.*

INDICE

Indice.....	9
Siglas	11
 PRIMERA PARTE: LA ESTETICA DEL CAOS	 17
Una pequeña revolución alemana	20
A. EL GRITO	27
La realidad perdida.....	29
La soledad del artista	32
El profeta	36
B. LA BARBARIE	41
Perspectivas de superficie	43
Estrategias de mercado	46
La destrucción del héroe	50
El placer de la lucha	55
 SEGUNDA PARTE: ANARQUIA EN LA ESCENA	 59
C. MASCARAS	63
La disolución de la sintaxis	64
La crisis de la espacio-temporalidad	67
De la psicología a la máscara	69
La centralidad del hombre	72
D. EL CIRCO	77
Retórica y acción	79
El payaso	83
La discontinuidad del drama	86
Los 'trucos' de la razón	89

E. LA HERENCIA DE WAGNER	93
Autonomía y Abstracción	94
La realidad fragmentada	98
La magia, la historia, la religión... el tabaco ...	102
El actor, la marioneta, el gesto	106

La forma interrumpida	113
-----------------------------	-----

TERCERA PARTE: LA RE-INVENCION DEL TEATRO 121

Teatro y marxismo	123
La experimentación del gesto	130
La articulación de la estructura	137
Teatro para productores	140
En los límites de la autonomía	145

La muerte de la utopía	151
------------------------------	-----

Fugitivos	157
-----------------	-----

NOTAS	167
-------------	-----

Lista de términos en alemán	181
-----------------------------------	-----

Cronología de las obras de B. Brecht citadas	182
--	-----

Bibliografía	183
--------------------	-----

SIGLAS

- S *Stücke*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vols. 1 y 2 (contiene los dramas escritos hasta 1931) y 7 (fragmentos y dramas de un solo acto), Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- P *Prosa*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 12 (contiene *Geschichten vom Herrn Keuner* y *Me-Ti / Buch der Wendungen*), Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- G *Gedichte*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vols. 8, 9 y 10, Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- SZT *Schriften zum Theater*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vols. 15, 16, 17, Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- SLK *Schriften zum Literatur und Kunst*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vols. 18 y 19, Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- SGP *Schriften zur Gesellschaft und Politik*, Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 20, Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- AJ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973. (2 vol.).
- Tab Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, editadas por Herta Ramthun, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1978.
- Baal Bertolt Brecht, *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien* (editado por Dieter Schmidt), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1982.
- BML Bertolt Brecht (y otros), *Brechts Modell der Lehrstück Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, ed. por R. Steinweg, Suhrkamp, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1972.
- Mass Bertolt Brecht, *Die Maßnahme (Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg)*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1972.

- D Bertolt Brecht, *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*, edición de Herta Ramthun, traducción de Juan J. del Solar, ed. Crítica, Barcelona, 1980.
- CLA Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y en el arte*, Península, Barcelona, 1984.
- TC Bertolt Brecht, *Teatro completo* vol. 1 (*Baal, Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades*) y 2 (*Vida de Eduardo II de Inglaterra, Un hombre es un hombre, El elefantito*), trad. de Miguel Sáenz, Alianza, Madrid, 1987.

He utilizado estas tres últimas traducciones castellanas siempre que he citado textos correspondientes a las obras ahí contenidas. Para el resto de las obras he utilizado las versiones originales en las ediciones arriba referidas, incluyendo en caso de cita traducción propia. Los textos de otros autores no editados en castellano son también citados en traducción propia. En los textos citados de BML, los signos < > son utilizados por el editor de este libro para enmarcar palabras tachadas en el manuscrito por el autor del texto.

INTRODUCCION

En el *Pequeño Organon para el Teatro* (1948) definió Brecht el teatro como una representación de figuraciones vivas de acontecimientos humanos históricos o inventados, que tiene como fin la diversión (SZT, 663). Que los figuraciones fueran de acontecimientos humanos y que además fueran vivas implicaba una opción decidida por el realismo. Que el fin fuera la diversión dejaba abierta la vía a una nueva definición de 'realismo' y de la función específica que se otorgaba a ese teatro. Y en efecto, por 'diversión' entendía Brecht algo más que el mero entretenimiento: al hombre de la 'era científica' sólo le era dado divertirse cuando obtenía un conocimiento de las causas, cuando mediante el arte alcanzaba una visión más clara de los acontecimientos sociales. El arte/el teatro tenía la misión de ofrecer al hombre, estéticamente formulados, los resultados de ciertos análisis sociológicos y científicos, que le permitirían una disposición consciente hacia la transformación de lo social. ¿Cómo podía el teatro contribuir a la consciencia en el hombre de la transformabilidad del mundo? En cuanto el arte no podía operar con otros medios que los lingüísticos, su misión debía consistir en disgregar la coherencia del lenguaje, en romper las imágenes, en mostrar la falsedad y la ambigüedad de las palabras y de los gestos, en hacer patente las contradicciones existentes en la apariencia y en proponer la contradicción como estímulo a lo revolucionario. La 'ruptura de la imagen' constituía el fin último y el núcleo originario de la técnica de la 'Verfremdung', que ha pasado por ser la principal aportación de Brecht a las 'formas' del teatro político.

La 'Verfremdung' debía cumplir una doble función: una función social y una función estética. A nivel estético, tenía como objetivo la liberación de la contradicción en el interior de la obra de arte, y hacer de ese modo coexistir fragmento y totalidad. A nivel social tenía el objetivo de permitir al espectador referir la contradicción de la forma a la contradicción existente en lo real. La 'Verfremdung' sería de ese modo aquella técnica que permitiría al arte ser revolucionario, tanto considerado de modo autónomo (desde el punto de vista de la forma), como considerado de un modo heterónimo (desde el punto de vista de su capacidad de intervención en lo social). Surge, sin embargo, de inmediato la sospecha: ¿Tenía realmente la 'Verfremdung' una capacidad revolucionaria? ¿Actuaba efectivamente como destrucción de imágenes? Lo que la lectura y la visión de las obras brechtianas del exilio muestra es que tal capacidad resulta al menos problemática.

A partir de 1932, el objetivo central de Brecht era el de hallar una forma clásica para el teatro revolucionario. Y la idea de clasicismo se antepuso a la de revolución (del mismo modo que en los años anteriores las ideas formales habían prevalecido sobre las ideológicas). En 1933 definía Brecht lo clásico como el 'intento de configurar de un modo duradero determinadas propuestas de tipo ético y estético, y conferirles un algo de definitivo y conclusivo, es decir, trabajar al modo clásico, es el intento de una clase de dar a sí misma y a sus propuestas

la apariencia de lo definitivo' (SPG, 160). Si de lo que se trataba era de dar una forma 'duradera' a las propuestas artísticas de la clase proletaria, la 'Verfremdung' se revela entonces como aquella técnica que permitía integrar la contradicción -casi en cuanto *símbolo* de lo revolucionario- en una forma 'duradera' y, por tanto, en mayor o menor medida *cerrada*. Y de ahí se sigue que la función revolucionaria a nivel social era tan *aparente* como a nivel estético: pues una forma 'duradera' en ningún caso podría tener una capacidad interventora efectiva: ¿cómo lo duradero, lo sólo aparentemente contradictorio, podía servir de estímulo a la transformación?

El esfuerzo teórico de Brecht y su consecuente práctica en la escritura de los dramas épicos respondía a un intento de refundar la estética de acuerdo a una nueva ciencia llamada 'materialismo histórico', ciencia que supuestamente también guiaba la construcción del socialismo. Aquella refundación de la estética era sin duda conveniente para la configuración de una nueva cultura socialista, tan conveniente como lo había sido en los años cuarenta el esfuerzo teórico de Lukács tendente al mismo objetivo. Lo que se pone en cuestión es que esa nueva estética pueda ser considerada *revolucionaria*. Simplemente: porque se ponía al servicio de un proyecto histórico que había perdido ya la dimensión revolucionaria, es decir, la capacidad de transformar efectivamente lo real, y había caído en la tentación del clasicismo. Precisamente el acuerdo con ese clasicismo era lo que hacía la obra de Brecht susceptible de ser asimilada tanto desde una perspectiva socialista ortodoxa como desde una óptica burguesa. Lo clásico, lo sistemático, aquello que ahogaba la permanencia de lo revolucionario a nivel de la forma (como también, sin duda, a nivel de lo real) constituían, sin embargo, una consecuencia directa de la asunción de la perspectiva de *totalidad* exigida por el marxismo. El marxismo llevaba en sí el germen del fracaso de todo proyecto estético *revolucionario* surgido de él.

Ahora bien, ¿cabe concebir otro proyecto revolucionario diverso al marxista? Es decir: ¿puede existir una 'revolución' planteable sin recurrir a los conceptos de 'mediación' y 'totalidad'? Basta mirar hacia la época de formación de Brecht para encontrar ese 'otro' proyecto, formulado en el pensamiento y en la praxis expresionista. A una pregunta sobre su relación con el expresionismo, respondió en una ocasión Brecht: 'en Augsburg no había'. Y *quizá* *uviera razón*. Pero el planteamiento de este tema resulta ineludible para una comprensión de la peculiar praxis revolucionaria brechtiana y la definición de un concepto de 'revolución' diverso al *clásico*. Fue la toma de postura frente a la disolución expresionista de las formas, frente a las insuficiencias o excesos de dicha disolución en relación a las necesidades temáticas de la época y a las exigencias de su público, lo que permitió a Brecht, gracias a un ejercicio contaminante, desarrollar su proyecto revolucionario, más allá de la mera subversión, más acá del sereno clasicismo, en aquel terreno en que la revolución y la utopía aún no conocen la enemistad.

El texto que a continuación se ofrece presenta el resultado del seguimiento de aquel camino que condujo del nihilismo a la revolución y a la *caída* final en el clasicismo como consecuencia de la pérdida de la dimensión utópica. Dicho *camino* comenzó con el planteamiento de la disolución y su enfrentamiento a la 'forma' revolucionaria. Se mostró a continuación cómo el nihilismo radical de Brecht, atravesado, sin embargo, por un materialismo que lo salvaba de la *decadencia*, se presentaba como la *superficie* adecuada para que los gérmenes de la disolución y la utopía, tanto como los de la revolución, y la forma por ésta exigida, fermentaran una creación que habría de solventar los problemas teóricos planteados en uno y otro proyecto. Se trataba, en la segunda parte, de seguir aquel proceso inscrito en la superficie de la creación artística, un proceso consistente en el continuo alternarse de la disolución de lo antiguo y la

construcción de lo nuevo, vertiginosamente redefinidos, para llegar, en la tercera parte, a un momento de precario equilibrio entre la una y la otra, equilibrio inmediatamente destruido por el ascenso del totalitarismo nazi y por la urgencia del comunismo en defenderse *sistemáticamente* del mismo. Si el texto puede ser considerado un *resultado*, lo puede ser tan sólo parcialmente, pues en gran medida es también un *camino*, y como tal plagado de vericuetos y contradicciones, las cuales conscientemente se ha evitado resolver.

PRIMERA PARTE

LA ESTÉTICA DEL CAOS

Es bueno estar solo. El caos está agotado. Fue la mejor época.

Garga

La disolución de los códigos operantes en el XIX provocó en el ámbito de la estética una fuerte conmoción, de la que surgieron los movimientos de vanguardia, definidos como un intento de superar la 'disolución' de las formas decimonónicas mediante una construcción que, elevándose sobre un terreno virgen, sobre una 'tabula rasa', habría de satisfacer las necesidades de la nueva realidad. Esa construcción no fue, desde luego, unitaria. Los nuevos códigos, surgidos de la experimentación vanguardista, eran códigos fragmentados e inconclusos, entre sí contradictorios, aparentemente no contribuían en absoluto a disipar el 'caos' producido por la disolución de las estéticas precedentes, sino que más bien lo aumentaban. El arte parecía condenado a la privación de todo nuevo código, de toda nueva gran forma. La estética parecía destinada a la imposibilidad de todo nuevo clasicismo. Pero un arte sin formas era un arte que había perdido igualmente la clave de su inserción en la totalidad de lo social.

A lo que los movimientos de vanguardia intentaron dar respuesta fue básicamente a tres cuestiones: la crisis de la relación semántica del lenguaje artístico con lo real, la pérdida de la función social del arte, la desintegración del sujeto moderno. Ahora bien, el intento de dar respuesta a uno de aquellos problemas dificultaba la posibilidad de responder a los otros. La renuncia a la relación semántica con lo real y la definición de la actividad estética como construcción de lenguajes que tuvieran su ley de formación en el interior de la propia actividad estética acentuaba la desintegración de las facultades subjetivas, tematizada por el romanticismo alemán, al tiempo que hacía del arte una actividad absolutamente autónoma, sin vínculos directos con la realidad social y política. La búsqueda de la solución al problema de la desintegración del sujeto por medio de la actividad estética chocaba con la exigencia de especialización, necesaria para resolver el problema lingüístico. Una conciliación de las soluciones a estos dos problemas creaba dificultades a la solución del tercero: la armonía subjetiva por medio de la estética sólo se conseguía mediante la creación de un círculo estético, impermeable al curso real de los acontecimientos históricos. La búsqueda de una nueva función social, finalmente, conducía, bien a la propaganda, bien a la reacción formal, es decir, a la prescindencia de la problemática lingüística interna a la que el arte necesariamente debía enfrentarse para poder seguir llamándose a sí mismo contemporáneo. Por otra parte, los intentos por dotar al arte de una capacidad interventora acabaron, en su mayoría, en estetizaciones de la revolución, en la estetización de la actividad de un pequeño grupo, en que la integración del sujeto individual se producía sólo a cambio de la desintegración, respecto al resto de la sociedad, del grupo, cuyas producciones una vez más quedaban privadas de toda eficacia social/política.

Paralelamente, Europa se vio convulsionada en estos mismos años de 'caos' estético, por los movimientos obreros de inspiración marxista, que reaccionaron igualmente a un 'caos', en su caso socio-económico, originado por los problemas evolutivos de las sociedades europeas hacia lo que habría de ser el nuevo capitalismo occidental. La búsqueda vanguardista de una

nueva función social para la actividad artística coincidió con la necesidad de los movimientos revolucionarios de apropiarse del arte, un arte que habría de tener la doble misión de satisfacer las necesidades estéticas de las nuevas sociedades emergentes y contribuir operativamente a la extensión de la revolución. Las dificultades casi insuperables de combinar el imperativo estético *nihilista* con el imperativo ético *marxista* dieron lugar a numerosas controversias intelectuales, de las cuales fue sin duda el *Debate sobre el expresionismo*, abierto en la revista *Das Wort* a final de los treinta, el decisivo. Fue aquí además donde se forma más explícita la 'revolución' marxista se enfrentó al problema de la 'revolución' expresionista y Brecht a ambas, siendo su resultado la sentencia de muerte a la vanguardia y la definitiva opción de Brecht por su *clásico realismo extrañado*.

UNA PEQUEÑA REVOLUCION ALEMANA

En torno a 1921, una serie de artículos publicados por autores expresionistas insistían sobre un mismo tema: *La muerte de movimiento*¹. Según Goll, el expresionismo habría muerto por un motivo recurrente en la historia del arte: por traicionar a su propio tiempo. El 'pathos' habría conducido a los expresionistas, a pesar de sus buenas intenciones, a una ideología equivocada, que habría, por su parte, contribuido al fracaso de la revolución alemana de 1919. Esta actitud crítica respecto al movimiento en que se había formado quedaba patente en la parodia del pensamiento utópico que el propio Goll representó en su drama *Methusalén* (1922, estrenada en Berlín, 1924). Methusalén, el 'eterno burgués', habitante de un mundo inmutable, en que la realidad se confunde con el sueño, vende a su hija sin contemplaciones y sin el consentimiento de ésta, la cual está ya preñada de un estudiante revolucionario. A una vaga visión de la revolución proletaria (a través de una ventana al fondo), sucede la muerte de Methusalén a manos del estudiante y la solución tragicómica del conflicto: en la última escena el estudiante *bolchevique* aparece *aburguesado* en los brazos de su mujer. La burla del activismo expresionista queda patente en un conflicto soñado por el protagonista y formulado en los siguientes términos:

OSO *subiéndose a la mesa*: ¡Camaradas, la revolución de los animales queda decretada!

MONO: ¡Alto! ¡Ahora viene la cuestión! cómo, qué, dónde!

GATA: ¡Cómo, qué, dónde!

OSO: ¡Qué! ¡Cómo, dónde? ¡El hombre ha de ser devorado!

MONO: ¡Pero eso ya no nos lo podemos permitir nosotros, que somos civilizados!

¡Nosotros, modernos; nosotros, sensitivos; nosotros espirituales!

GATA: ¡Sí-au! ¡Sí-au! ¡El amoré! ¡El amoré! ¡Yo no puedo, no puedo soportar la sangre! [...]

CIERVO: ¡Absurda pacifista! [...]

MONO: ¡Pero el espíritu! ¡El espíritu! ¡El ideal! [...]

El drama de Goll apoyaba en principio las tesis de aquellos que veían en el expresionismo una revuelta incapaz de superar su procedencia pequeño-burguesa. Desde el sonido de la

Marsellesa, que acompañaba la revuelta de los hijos contra los padres, en *El Hijo*, de Hasenclever, hasta los ideales de 'libertad' y 'fraternidad' que acompañaban la no-violencia del drama de Rubiner, infinidad de signos apuntaban a favor de esta interpretación, que permitía a unos ver en la oposición del expresionismo la guerra y a la técnica, como signos de neo-capitalismo una ideología neo-liberal, y a otros una actitud meramente *regresiva*, en cuanto recurrente al rescate de categorías inactuales, como 'naturaleza', 'comunidad' o 'Dios', reveladoras de una ausencia de programa de futuro o incluso de un *cerrar los ojos el mismo*, que tendría como consecuencia, a nivel artístico, el procedimiento esencialista y la abstracción. Sin duda desde esta perspectiva, aunque de forma espontánea, el propio Brecht en 1920 opinó lo siguiente acerca del expresionismo:

Este movimiento fue una (pequeña) revolución (alemana), pero cuando se permitió algo de libertad, resultó evidente que no había seres libres; cuando creyeron poder decir lo que querían, resultó que aquello era lo que los nuevos tiranos querían [...] (D, 20).

En el mismo año, F. Lion observaba que la 'ambigüedad' de la revuelta expresionista ponía en cuestión su supuesto alineamiento a favor de la revolución de izquierdas³. Diecisiete años más tarde, K. Mann habría de radicalizar la burla brechtiana, para sostener que en la obra de juventud de G. Benn (colaborador por entonces del régimen nazi) había componentes que permitían explicar la evolución del eminente poeta expresionista hacia el nazismo⁴. Poco después, Kurella habría de generalizar el caso 'Benn' al movimiento expresionista en su conjunto y en la misma revista, *Das Wort*, publicaría la problemática tesis: «Por primera vez se deja hoy claramente reconocer de qué Espíritu era 'hijo' el expresionismo, y hacia donde este espíritu, por todos seguido, conduce: al fascismo»⁵. Tal tesis, unida a las descalificaciones del movimiento en cuanto destructor de la herencia clásica e introductor de un formalismo vacío, abrió una de las polémicas más duras en la historia de la estética marxista, de la que resultó la futura irreconciliabilidad de marxismo y vanguardia.

El núcleo de la argumentación contra el expresionismo había sido aportado ya por Lukács en 1934 en su artículo «Grandeza y decadencia del expresionismo». Lukács había sostenido allí que la ideología del expresionismo fue la misma que la USP (Partido socialdemócrata que participó en la represión de la revolución de noviembre de 1918 en favor de la república de Weimar y que más tarde propiciaría con su debilidad el ascenso del nazismo al poder). Con su pacifismo acrítico, el expresionismo habría contribuido a entorpecer la verdadera actividad revolucionaria de la KPD (partido comunista) y habría dado forma estética a la ideología socialdemócrata, contraria a la violencia revolucionaria y favorable a las explicaciones individualizadas, frente a la conexión de totalidad exigida por el pensamiento marxista.

El núcleo de la argumentación, a nivel formal, consistía en la identificación entre los conceptos de 'abstracción' y 'evasión', con lo cual otorgaba al primero de ellos el carácter reaccionario del segundo. Especialmente el paso del 'fenómeno' a la 'esencia', que Lukács identifica como clave del programa expresionista, no habría sido sino 'evasión de la realidad', aun cuando quienes lo hubieran practicado se consideraran subjetivamente 'revolucionarios'. Lukács señalaba tres elementos importantes en el método expresionista en apoyo de sus tesis: a) la realidad se concebía de antemano como 'caos', incognoscible, inaprehensible y que existe sin leyes; b) el método para la captación de la 'esencia' había de ser el aislamiento, la ruptura y la destrucción de todas las cosas, cuya confusión constituía precisamente el 'caos'; c) el 'órga-

no' de la captación de la 'esencia', o sea, la 'pasión', era aquí desde el principio algo tradicional y opuesto rígida y exclusivamente a lo inteligible. Concebir la realidad como 'caos' significaba, según Lukács, renunciar a su comprensión y aspirar a una realidad otra, que no podía ser sino invención, fantasía. La 'esencia' no era más que 'sueño', la 'esencia' implicaba dejar de lado las 'determinaciones' que constituían lo real: la pura esencia era por ello -desde la perspectiva marxista- necesariamente vacía. Los expresionistas se habrían situado, pues, «en una oposición romántica respecto al capitalismo», compartida por los «ideólogos de la época imperialista» (Nietzsche, Mach, Spengler y Rosenberg) y que habría que conducir en último extremo al fracaso de la revolución de noviembre y al auge del nazismo⁶.

Ni las moderadas reacciones de Berger, Leonhard, Kersten o Fischer, ni la apasionada defensa de la intención utópica de E. Bloch, sirvieron para contener el ataque de Lukács y Kurella, seguidos por Leschnizer, Durus o Vogeler, que habrían de imponer su condena al experimentalismo de los años veinte. Pero ¿por qué tanta vehemencia en el juicio al expresionismo? Sencillamente: porque el expresionismo estaba sirviendo de excusa para la proposición de una nueva estrategia formal marxista. Las acusaciones relativas a la destrucción de la herencia clásica, la negativa a apreciar en la *descomposición* expresionista de las formas decimonónicas una liberación de los caducos esquemas capitalistas, tal como sostuviera Bloch, servía para recuperar la gran tradición realista como base de aquella citada estrategia. La justificación se encuentra en el concepto mismo de 'herencia' manejado por Lukács y tomado de la filosofía hegeliana: en tanto el presente fuera concebido como fruto del pasado, la *totalidad* de éste se convertiría en una herencia irrenunciable para la comprensión de aquel. La destrucción expresionista de la herencia realista habría puesto en cuestión la capacidad de un arte que parte del 'tabula rasa' para comprender lo real, lo cual obligaba a buscar en otra tradición el enlace con el pasado: en aquella de los Gorki y los Zweig, convertidos en Lukács en la única verdadera vanguardia.⁸ Lo que estaba determinando la concepción lukácsiana de la herencia era una idea del proceso histórico lineal, contra el que conflictualmente chocaba aquella procesualidad interrumpida y fragmentaria, que como resultado se mostraba en el arte de vanguardia y que Bloch y Eisler habían teóricamente sostenido. Esas dos mismas componentes enfrentadas, 'totalidad' y 'fragmentariedad', habrían de servir para sustentar dos diversos conceptos de 'realidad', centros respectivos de dos diversas definiciones de 'realismo'.

Lo característico de la ciencia marxista -observaba Lukács en 1929- no era el predominio de los factores económicos, sino la perspectiva de la 'totalidad'. Según la teoría leniniana del reflejo, la obra de arte debía plasmar la realidad concreta: no lo particular, sino lo concreto, en cuanto resultado de las múltiples determinaciones. Esto exigía la práctica de una cierta abstracción para alcanzar lo 'típico', pero en ningún caso una abstracción en dirección contraria a la de la totalidad. La misión del arte -Lukács remitía a Marx- sería «el restablecimiento de lo concreto en una evidencia sensible directa». Y esto era precisamente lo que realizó el gran realismo del XIX¹⁰. En 1934 se había quejado Lukács del 'empobrecimiento de contenido' que sufrió la literatura con el naturalismo y el impresionismo, enormemente agravado por el expresionismo. La búsqueda expresionista de la 'esencia' habría significado un paso decisivo en tal dirección, porque habría representado «el dejar deliberadamente de lado las determinaciones cuya riqueza, enlace, entretejimiento, acción recíproca, anteposición y subordinación constituyen, en su sistema animado, el fundamento de toda plasmación de la realidad». Y en 1938 denunciaba los dos elementos de la narrativa vanguardista que consideraba especialmente dañinos a los principios de la estética de la 'totalidad': el monólogo interior, en cuanto expresión genuina del 'falso subjetivismo' y el 'montaje', en cuanto negación explícita de la perspectiva de totalidad¹¹.

«Pero quizá -se lamentaba Bloch en 1938- no sea la 'realidad' de Lukács [...] en absoluto... objetiva [...] quizá sea también la auténtica realidad interrupción¹². Según Bloch, pues, la descalificación lukácsiana del expresionismo en cuanto antirrealista estaría basada en un concepto de realismo fundamentado precisamente en aquello que con ese concepto quería fundamentar, en la concepción clásico-sistemática del mundo, que estaba a la base de la literatura realista del siglo precedente. Lo experimental/fragmentario de la forma correspondería a una realidad que, *objetivamente* contemplada, sin el filtro de la concepción clásico-realista, se mostraba al artista como fragmento. Lukács, sin embargo, despreciando el *colorismo conceptual* de Bloch en su defensa de la vanguardia, remitía una vez más a la autoridad de Marx y Lenin y seguía definiendo de forma cerrada la función social del arte revolucionario¹³. «El captar y plasmar tales corrientes subterráneas constituye la gran misión histórica de la verdadera vanguardia de la literatura». Lo demás era experimentalismo vacío, lo demás era 'decadencia'.

Brecht, desde su exilio escandinavo, siguió con atención la polémica, pero, de acuerdo a su acostumbrada *prudencia*, sin atreverse a intervenir de forma directa en ella (por su frontal desacuerdo con el por él considerado *poderoso* Lukács). Las anotaciones inéditas de aquella época servirían, no obstante, en los años cincuenta a la estética marxista, para definir un nuevo 'realismo', supuestamente conciliado con la vanguardia experimental.

Respecto a la cuestión de la 'herencia', Brecht compartía con Bloch y Eisler la necesidad de una mirada crítica sobre el 'pasado', que tuviera como resultado la apropiación 'fragmentaria' de la herencia cultural, asumida de acuerdo a criterios de 'eficacia' en la *lucha* presente. Si bien Brecht se mostraba de acuerdo en la necesidad de asumir la herencia de la burguesía, no aceptaba en absoluto que esa herencia debiera restringirse a la adopción de las formas realistas burguesas (CLA, 280). Para Brecht, a diferencia de Lukács, la cultura clásica e idealista alemana constituía un sostén ideológico de las clases gobernantes en la Alemania de principios del siglo XX. Y, del mismo modo que Lukács rechazara la herencia de la vanguardia en cuanto formalista y decadente, Brecht rechazó la herencia de la cultura idealista en cuanto reaccionaria.

En cuanto a su juicio sobre el expresionismo, Brecht dejó a un lado todas sus reservas de juventud y definió abiertamente la necesidad del arte de cambiar sus formas para adaptarse a las nuevas exigencias del medio ambiente social. El expresionismo no habría sido, por tanto, un mero cambio de formas, sino una transformación de los medios de expresión (CLA, 212). También compartía con A. Seghers la concepción de esta época como tiempo de 'inventario', en la que los experimentos, realizados con puntos de mira estrechos 'casi intolerables', resultaban sin embargo necesarios, y por tanto 'heredables'¹⁴.

Quizá una de las argumentaciones más interesantes contra Lukács fuera la destinada a mostrar la imposibilidad de la novela burguesa. La novela realista socialista no podía tomar como modelo a la burguesa, simplemente porque el concepto de 'individuo', sobre el que aquella se construyera, se había hecho trizas sin remedio (CLA, 227). Por otra parte, tampoco era realista limitar el 'reflejo de lo real' a la descripción del reflejo del mundo en la psique humana, tal y como lo practicara la novela realista del siglo XIX. El hombre -postulaba Brecht- debía ser descrito en sus acciones y en sus reacciones. Y la configuración de los estímulos a esas reacciones no se dejaba sintetizar en el 'reflejo psicológico' de las mismas (CLA, 234). La crisis del 'individuo', junto a la de la técnica de penetración (CLA, 280) y la imposibilidad de una representación de la sociedad neo-

capitalista que no recurriera a la técnica de 'montaje' (AJ, 22) constituían para Brecht los factores capitales que impedían la aplicación de la propuesta lukácsiana.

La defensa brechtiana del expresionismo tenía, sin embargo, un límite y ese límite era el realismo. El tiempo de la vanguardia había sido un tiempo de experimentos, pero era un tiempo en 1938 ya muerto. El experimentalismo vanguardista no era ya capaz de dar respuestas a los interrogantes que el arte en aquel momento se planteaba. Ante ellos, Brecht optó por el realismo, aunque ese 'realismo' tuviera una conceptualización diversa a la lukácsiana:

Realista significa: Aquello que descubre el complejo causal social/desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que caminan/escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana/accentúa el momento del desarrollo/posibilita lo concreto y la abstracción (CLA, 238).

El concepto brechtiano de 'realismo' era un concepto amplio formalmente no condicionado. El único criterio para juzgar el realismo de una obra debía ser la realidad, no la estética. Si bien había que combatir con la misma fuerza los esquematismos y los formalismos estéticos que aquellos existentes en la realidad, no se podía olvidar que la literatura debía luchar con sus medios, y sus medios eran los del lenguaje, no los de la ideología¹⁵. ¿Constituía esto efectivamente una salvación de la función revolucionaria del expresionismo? En realidad, la definición brechtiana era tan amplia y tan ambigua que todo podía tener cabida en ella. Tan amplia y tan ambigua como la definición explícita que de la función social del arte formuló en una nota del año 1940. Brecht proponía en aquel texto tres criterios para valorar una obra artística, que constituían al mismo tiempo tres posibilidades para el arte de cumplir su función: si era o no capaz de enriquecer las posibilidades de vivencia, si era o no capaz de enriquecer las posibilidades de expresión, si constituía un reflejo del propio tiempo, pero no un reflejo mecánico, sino un reflejo anticipador del futuro (AJ, 125-126). Incluso una consideración del expresionismo que valorara exclusivamente su aportación formal haría posible la salvación del mismo, acogiendo a la segunda de las posibilidades ofertas por Brecht.

Ahora bien, la salvación brechtiana del expresionismo era una salvación para la *historia*, y no una recuperación de su herencia en un supuesto experimentalismo utópico *presente*. Superada la fase de historiografía lukácsiana y la posterior brechtiana, la historiografía de los setenta ha mostrado la continuidad entre las propuestas de Lukács y de Brecht en su planteamiento del tema de la utopía estética, si bien la del segundo estuviera literariamente mejor arropada. Tal continuidad habría venido propiciada por una cancelación de la triple crisis a la que el expresionismo y la vanguardia en general había intentado dar respuesta, crisis que no obtenía solución, sino que era simplemente tratada de irreal dentro del nuevo marco socialista.

Respecto a la crisis de la relación mimética, se consideraba que tal crisis era un asunto sólo planteable en el período de 'decadencia' de la sociedad burguesa, y que desaparecía cuando la perspectiva que se adoptaba no era la de la 'decadencia', sino la de la superación de la 'decadencia', fuera en el momento de la lucha revolucionaria, fuera en el momento post-revolucionario. Lo que la técnica de la 'Verfremdung' aportaría no sería sino la posibilidad de mantener la relación mimética, superando la problematicidad de la 'mimesis' de lo 'armónico' mediante la 'mimesis' de lo 'contradictorio'.

El problema de la desintegración del sujeto y la crisis de la individualidad habría desaparecido gracias a la integración del individuo en el proceso revolucionario. Un nuevo sujeto conciliado permitía el mantenimiento de formas realistas, centradas sobre el individuo. La única corrección de Brecht habría consistido en no hacer al individuo protagonista de la obra artística, sino sujeto receptor de la misma: un individuo escindido en escena - exclusivamente entre lo interno y lo externo- servía al individuo *integrado* que lo contemplaba para obtener ciertos conocimientos sobre sus comportamientos prácticos, gracias al análisis estético de lo real.

Por último, se disolvía el problema de la función social del arte, ya que el arte tenía la posibilidad de integrarse sin más nuevamente en lo social con la misma función que tuviera en el siglo anterior: como productor de un reflejo de lo social, que produjera el conocimiento de las leyes internas de desarrollo. Se renunciaba definitivamente a la función utópica del arte como constructor de lenguajes. Se renunciaba definitivamente a que la utopía estética pudiera influir en el curso de la historia, porque la historia tenía su ley propia: bastaba al arte mostrar las contradicciones, mostrar las leyes reales, para cumplir con su contribución al proyecto revolucionario. desde aquí, a lo máximo que podía aspirar el arte de vanguardia era a ser considerado como contribución formal-experimental al desarrollo de la forma clásica revolucionaria, con lo cual el proyecto vanguardista quedaba definitivamente sepultado e incompreso.

Intentar hacer de la 'Verfremdung' brechtiana la clave de una mediación entre revolución y vanguardia es un proyecto tan falseador como el de leer su fase subversiva como un período preparatorio del clasicismo de los cuarenta, porque fue precisamente en el límite entre ambas donde surgió aquel buscado concepto de 'revolución', cuya comprensión exige seguir el desarrollo del diálogo brechtiano con el expresionismo desde perspectivas ajenas a las mantenidas en la discusión anteriormente esbozada. Porque veinte años antes la revolución sí era todavía posible.

EL GRITO

El grito es la figura que recoge la respuesta expresionista a la múltiple crisis de los valores. Pero el grito no es tanto expresión de la angustia pasiva cuanto de la resistencia estética. El grito es un acto autoafirmativo. Lo que se afirma es la existencia de la propia subjetividad frente al peligro de anulación por parte de órdenes externos contrarios a ella. Es un amago de violencia, una defensa activa, que intenta adelantarse al movimiento avasallante de los órdenes externos, codificados en un lenguaje vacío y muerto. La incomprensión del significado originario del grito y la incapacidad de los propios artistas por mantenerlo formalmente dio lugar tanto a la precipitada muerte del movimiento a fines de la primer guerra, como a las terribles condenas dictadas contra él por los teóricos marxistas a principios de la segunda. Esa misma incomprensión alimentó las sátiras de Brecht y fecundó su estilo de juventud, surgido en gran parte como reacción a y como destrucción de aquella afirmación contenida en el grito.

Lo que tanto el joven Brecht como más tarde los revolucionarios marxistas rechazaron de la llamada 'revolución' expresionista fue la presencia de un elemento nostálgico, que impidió la radicalización de la disolución en sentido materialista. El grito sería no tanto expresión directa de la disolución cuanto de la tensión que se establece entre dos polos contrapuestos: la voluntad de destrucción de lo antiguo como principio de posibilidad de lo nuevo y la voluntad de mantener ciertos valores y formas anclados en la tradición. Esa tensión, provocada por la nostalgia, la caracterizó perfectamente Erich Muhsam en un texto de 1913:

Las fuerzas motrices de la revolución son disgusto y nostalgia, su expresión es destrucción y construcción. Destrucción y construcción son, en la relación, idénticas. Todo estímulo destructivo es un estímulo constructivo (Bakunin). Algunas formas de la revolución: el tiranicidio, la eliminación de un poder soberano, la fundación de una religión, la destrucción de los antiguos esquemas (en la convención y en el arte), la creación de una obra de arte, el acto sexual. Algunos sinónimos de revolución: Dios, vida, concupiscencia, embriaguez, caos. ¡Debemos ser caóticos!.

Lo ambiguo de la revolución expresionista radicaba en la indefinición de las causas que provocaban el 'disgusto' y la 'nostalgia' ¿Qué es lo que rechazaba? Según los expresionistas, el mundo burgués, pero ¿qué se contemplaba con nostalgia? La posibilidad de realizar algunos de los ideales que el proyecto burgués encerraba, antes de ser contaminado por la racionalidad

científica y capitalista. El resultado: se sustituía con 'intensidad' la indefinición de los términos, y se nivelaba a Dios con el Caos, se identificaba el asesinato (la destrucción) y el acto sexual (la construcción), se proclamaba la necesidad de 'ser caóticos', es decir, la necesidad de prescindir de un viejo mundo para emprender la búsqueda (nostálgica) de lo originario (y no de lo nuevo).

La peculiaridad de la revolución expresionista es indisociable de la situación histórica de la Alemania wilhelmina, donde la industrialización y los movimientos sociales a ella ligados (fundamental para la definición del estilo expresionista es el rapidísimo crecimiento de las grandes urbes), no habían ido unidos a una transformación de la estructura social y estatal, que seguían articuladas de acuerdo a principios autoritarios². La confluencia de la revolución marxista con los ideales no realizados de la burguesía dieron al expresionismo su singular base éticopolítica, que se desarrolla en un 'caoticismo' diverso al de otras vanguardias europeas.

En el vocabulario expresionista, 'ser caóticos' significaba evidenciar por medio del arte lo caótico de una situación real, en que los esquemas lógicos con que había sido construida la cultura habían dejado de funcionar. 'Caoticismo' era la supresión de las instituciones burguesas (la familia, la Justicia, la Ciencia, la Iglesia, el Estado), radicalmente propuesta por Schreyer, o la denuncia de la propiedad privada, en la que Einstein vio el auténtico origen de todo el derecho burgués: de su concepto de 'Vaterland', de su defensa de la guerra³. 'Caoticismo' era el desvelamiento de lo 'natural', la liberación del 'sexo', el desenmascaramiento de los instintos bajo la hipocresía de una moral construida como justificación del individualismo, tal como ya los dramas de Strindberg y Wedekind mostraban, y los de Sternheim, o Goll corroboran⁴. 'Caoticismo' era también la crítica de la racionalidad científica y tecnológica, en la que se creyó descubrir el origen de la 'cosificación' de las relaciones humanas, así como la desvalorización y relativización del mundo, tema que alimentó la crueldad de Hugo Ball, el escepticismo trágico de Kaiser o la angustia lírica de Toller⁵. 'Caoticismo', finalmente, era la cancelación de las leyes de la lógica y la representación, y consecuentemente de las estéticas realistas e impresionistas como estéticas al servicio de un mundo de *intereses*, definitivamente declarada en los manifiestos de Edschmid, Bahr o Kandinsky.

Precisamente aquel múltiple anhelo destructivo de los valores pasados, de las categorías falsas, que ocultaban el verdadero rostro de lo real, del hombre, de la vida, aquel rechazo radical de la herencia cultural 'paterna', aquella necesidad de 'asesinar al padre', aquello, impregnado en la atmósfera de la juventud de 1916, convirtió la obra de Walter Hasenclever, *El Hijo* (1914, Praga, 1916), a pesar de la aparente ingenuidad de su fábula, en pieza programática del expresionismo. En el prólogo al drama escribía el autor: «Esta pieza ha sido escrita en otoño de 1913 y tiene por objetivo cambiar el mundo»⁶. Aquel 'cambiar el mundo' venía representado por la liberación de los hijos de la tiranía de los padres. Se trataba de una revolución generacional, que afectaba por igual a príncipes que a burgueses (no aparece el proletariado), y alentada por un espíritu religioso repetidamente declarado. El Hijo, al inicio del drama encerrado por el Padre y obligado a seguir una vida de estudio que le alejaba de la posibilidad de un contacto directo -de una experiencia del sentimiento- con los demás hombres, intenta un diálogo con el Padre, que inevitablemente concluye en desacuerdo. Gracias a la fuerza espiritual recibida de la Muchacha, el Hijo escapa de su prisión y desciende a la Ciudad, donde se convierte en líder de la revolución por medio de un profético discurso, que llega al espectador en los comentarios de sus amigos:

VON TUCHMEYER.- ¡Está llamando a la lucha contra los padres -está predicando la libertad!.

EL AMIGO.- ¡Ha fundado la liga de los jóvenes contra el mundo! ¡Las listas! ¡Todos deben firmar!

VON TUCHMEYER *rompe en dos su cuaderno*.- ¡Todos deben firmar! ¡Mi padre ya no vive. Pero hoy ha muerto por segunda vez. *Arroja las hojas sobre la mesa.*

CHERUBIN.- ¡Muerte a los muertos! El mío ya no me envía más dinero. *En voz alta:* ¡Yo firmo!

EL AMIGO *al príncipe* ¿Y usted, majestad, qué hará? Le ofrece las hojas.

EL PRÍNCIPE.- ¡Traiga usted aquí!

EL AMIGO.- ¡Esto es lo que se llama revolución, hermano príncipe!.

Tras aprender el amor en brazos de una prostituta, conocedor de las pasiones del mundo, el Hijo retorna a la casa paterna y ejecuta el crimen. Mediante el asesinato del Padre, el Hijo no sólo accede al amor puro de la Muchacha, también funda una nueva religión, que restablece la perdida unidad entre los hombres, imposibilitada por la ordenación paterna del espacio social. De ahí que el 'asesinato del Padre' esté avalado por Dios⁸.

La revolución expresionista hacia coincidir el momento caótico/destructivo, significado en la omnipotencia de 'die Tat', con el momento constructivo/nostálgico, presente en aquello que fundamentaba la acción/ el crimen: el anhelo de unidad, la búsqueda de lo divino en la comunidad de los hombres entre si y con lo natural, en el paso del 'bin' (soy) al 'sein' (ser): «Dann bin ich mehr als bin -dann werde ich sein»⁹. La utopía fusionista/esencialista, oscilante entre un polo espiritualista radical (presente, por ejemplo, en los dramas de Kornfeld y un polo revolucionario 'marxista' (Toller, Leonhard...), tenía mucho de la revolución romántica, que los expresionistas sin duda utilizaron como modelo¹⁰. Pero la experiencia de que la religión expresionista surgía no era aquella ilustrada del 'desgarramiento', sino aquella nihilista de una total 'desintegración'.

LA REALIDAD PERDIDA

La revuelta y la huida fueron las dos formas en que el grito expresionista se concretó ante el caos histórico. Huida y revuelta fueron también las formas en que, desde el punto de vista estético, respondió el expresionismo al caos ocasionado por la destrucción de los códigos lingüísticos naturalistas, a la destrucción de la relación mimética, que, a partir de la crítica nietzscheana al lenguaje, se había mostrado insostenible. La revuelta encontró su realización en el primitivismo subjetivista. La huida, en la abstracción geometrizable. Lo que a la base de ambas *soluciones* residía era una misma experiencia de la pérdida de lo real. «[...] la realidad, esta llamada realidad [...] -escribía Benn en un texto retrospectivo, de 1955- ya no existía, existían sólo sus jirones. Realidad, eso era un concepto capitalista»¹¹. La oposición a una categorización *interesada* de lo real no conducía a la postulación de un nuevo orden, sino, como

Nietzsche años atrás desvelara, a la *pérdida* del concepto mismo de realidad 'realidad'. El mundo -continúa el propio Benn- queda reducido a 'relaciones' y 'funciones', privado de toda 'sustancialidad'. Y el arte resultante de ello, el expresionismo, fue un arte confuso, compuesto de 'locas' y 'desarraigadas' utopías, sentidos y objetivos 'imaginarios', formas distorsionadas debido a la crisis de todo 'a priori'...¹².

La apertura del campo de la posibilidad, consecuencia de la destrucción nihilista y sustrato común del experimentalismo de vanguardia y del propio experimentalismo brechtiano, necesitaba en el interior del movimiento expresionista de una justificación 'nostálgica'. De modo que las reivindicaciones estéticas de lo real se presentaban como análogas a la creación originaria, como una lucha entre la 'materia' y el 'espíritu', entre 'yo y mundo'. El drama sería, según Kuhn, el proceso mediante el cual el 'yo', en cuanto partícipe de la divinidad, instauraría la 'ley' sobre el mundo material (= 'caos')¹³. La misma concepción estaba presente en los escritos teóricos de Hugo Ball, Kasimir Edschmid, Hermann Bahr o W. Kandinsky¹⁴, donde el misticismo funcionaba como un nuevo *esencialismo*, resultante del abandono de la mediación lingüística impuesta por la tradición. En lo 'místico' alentaba el deseo de un conocimiento del mundo 'tal como es', de lo 'profundo' de los objetos, de la 'esencia íntima' de las cosas que el arte debe manifestar.

Para ello era preciso renunciar a las mediaciones lógica y psicológica, y buscar la experiencia directa, la intuición de lo más simple de cada cosa, que era también lo más profundo, practicar, tal como Edschmid propusiera, un nuevo *primitivismo*.

La civilización burguesa - escribía Bahr- ha hecho de nosotros salvajes [...]. Como el hombre primitivo, por miedo del mundo externo se refugia en sí mismo, así nosotros nos refugiamos en nosotros mismos frente a una civilización que devora el alma del hombre, [...] ... el expresionismo traza las huellas de lo desconocido en nosotros, del mal esperamos la salvación, los signos del espíritu encadenado que quiere salir de las prisiones, el grito de alarma de todas las almas inquietas, [...]. Si el Impresionismo ha hecho del ojo un oído, el expresionismo ha hecho del ojo una boca. Y la boca es sorda¹⁵.

El expresionismo sería el grito de angustia ante un mundo 'extraño' (el mundo de la apariencia, respecto al que es 'sordo'), frente al cual se ponía lo interior, lo espiritual. La interioridad constituiría la fuente única de la creación artística: «El mundo está ahí, sería absurdo repetirlo»¹⁷. Con aquella proclama, Edschmid clausuraba la época de las estéticas naturalista e impresionista y otorgaba al arte una función nueva, aquella de reconstruir lo real, que la apariencia ocultaba: «La realidad debe ser creada por nosotros»¹⁸. Hasenclever, por su parte, haciendo suyo el programa primitivista, declaraba en 1920: «debemos empezar por el principio», el teatro debía reinventar el sentido, el gesto, el ritmo, el juego, la palabra, y la vía que tanto al dramaturgo como al actor se abrían para la realización de tal *reinención* no era otra que la 'penetración mística de sí'. «Que las obras que así hacen lleven todavía la marca del caos -añadía Hasenclever-, que aparezcan apenas esbozadas e incomprensibles, tiene su propia lógica: son un acto de creación y por tanto de conocimiento, que debe liberarse del saber para volver a ser espíritu»¹⁹.

Pero a la figura del 'primitivo' se superponía en el expresionismo otra figura, que dota al movimiento de su dimensión *pesimista*, que aportaba la distancia frente a la fascinación por el experimento y al acrítico gusto por lo 'nuevo', distintivos de la vanguardia europea. Esta figu-

ra era la del 'loco'. El 'loco' era para los expresionistas aquel individuo capaz de ver según categorías diversas a las impuestas por la convencionalidad. El loco -especulaba Herzfeld- tenía el privilegio de la *visión* cósmica, libre de la tiranía de las leyes de la representación y ajeno a la fragmentación heredada del racionalismo ilustrado. Por ello, el loco estaba mejor preparado para la felicidad que el resto de los mortales, y constituía el anuncio de un nuevo modo de experiencia, sustitutiva de aquella que la humanidad había perdido con la eliminación de lo religioso.²⁰ Frente al 'loco' nietzscheano, que recorría el mundo anunciando la 'muerte de Dios', el 'loco' expresionista mostraba la posibilidad de una vivencia mística alternativa al nihilismo. Pero al optar por tal *locura*, el expresionismo renunció al optimismo trágico de Nietzsche para retroceder al pesimismo schopenhaueriano, en un gesto cargado de nostalgia.

El 'loco' tenía en común con el 'genio' -según Schopenhauer- la capacidad de perder de vista 'la noción del encadenamiento de las cosas', la capacidad de liberarse del principio de razón 'para no ver y buscar en los objetos más que su 'Idea', para no percibir en ellos más que la 'expresión visible de su verdadera naturaleza', con la cual un objeto representa toda su especie'²¹. La crítica schopenhaueriana al principio de razón, había evidenciado la necesidad de buscar la 'esencia íntima del mundo' en un lugar 'totalmente distinto de la representación'²². Ese lugar -al que Schopenhauer llegaba a través de una reflexión sobre la consciencia del propio cuerpo- era la 'voluntad', concepto que en su sistema sustituía al kantiano de la 'cosa en sí'. Lo fenoménico sería, según Schopenhauer, la objetivación de la voluntad, siendo el individuo humano una de tales objetivaciones, bajo las cuales permanecería una e irrepresentable, en cuanto esencia de todo lo fenoménico. En cuanto la voluntad no admitía representación, el acceso a ella sólo es posible prescindiendo del principio de razón. Este acceso estaba reservado al loco y al genio: «El artista nos hace ver el mundo a través de sus ojos»²³. Pero los ojos del artista eran los de aquel sujeto que había debido prescindir del principio de individuación (que no era sino una forma del principio de razón), es decir, que se había anulado a sí mismo como sujeto para identificarse con la esencia del mundo, con la voluntad, y convertir su obra en objetivación inmediata de la misma. Esa tensión del sujeto creativo entre la individuación y la esencialidad provocaban lo 'trágico'.

Los paralelismos de la reflexión schopenhaueriana con la teoría expresionista de la visión son evidentes, tanto como la autoconcepción trágica del artista que la misma contenía. La abstracción expresionista no respondía al ideal de un 'arte de la superficie', preconizado por Nietzsche, sino a un anhelo de encontrar lo absoluto bajo la apariencia caótica. Esa búsqueda conducía a lo 'elemental', al 'yo', como elemento de 'fijación'. Y el 'yo', liberado de psicologismo y esquemas formales, se convertía en fundamento de la 'visión', entendida como concepción de lo esencial bajo las máscaras de la apariencia. «¡¡¡Reconocer y expresar la visión percibida!!! Esa es mi creencia» -le confesaba Schöngerg a Kandinsky en 1912²⁴. Y Herwarth Walden consideraba 'deber' del 'verdadero artista' el dar forma a su 'visión interior de las cosas'²⁵. La Visión respondía a un impulso fundaméntador, a un anhelo de unidad. Se trataba de un esencialismo que pretendía una reinstauración de la 'totalidad' en el mundo de la 'perspectiva'. Lo 'nostálgico' del expresionismo estaba en la pretensión de convertir el espacio artístico en un espacio cognoscitivo, en que lo 'esencial' se configurara:

La forma en el expresionismo se convierte en contenido [...]. El contenido se extiende más allá del tiempo y del espacio, realiza su mundo y se confirma como voluntad de eternidad. De este modo alcanza la obra de arte un nuevo modo independiente del tiempo y el espacio. [...] El espacio es un problema

formal; -el expresionismo, sin embargo, lo ha resuelto en el contenido. Así se puede decir que el expresionismo *ha sustituido en parte la forma por movimiento, y con esto se ha dicho mucho*²⁶.

La transformación de la forma en contenido, motivo de las posteriores acusaciones de 'formalistas' que el expresionismo recibiera por parte de la estética marxista, no correspondía a un interés meramente esteticista, sino que encontraba su justificación en aquel mismo anhelo místico en que la revuelta social también desemboca ¿Por qué sustituir la 'forma' por 'movimiento'? Porque sólo de este modo podía ser evitada la aparición del 'principio de individuación', contrario a la voluntad de una 'objetivación inmediata' de lo esencial. Solo mediante la 'musicalización' podían los otros lenguajes artísticos aproximarse al privilegio atribuido por Schopenhauer a la música como 'objetivación inmediata de la voluntad'.

En su ensayo *Formación y Drama* (1922), Kaiser propondría el concepto de 'energía' como 'sustancia' última del mundo, a la que el hombre servía de mediador en la creación de la obra dramática. «Al principio de todo era la Energía. (...) Portador de Energía es el Hombre»²⁷. 'Energía' era aquí sinónimo de 'Voluntad' (Schopenhauer) o de 'Espíritu' (Kandinsky). Pero ¿qué era lo que alentaba bajo todas estas teorizaciones? La reacción contra la desintegración que a nivel social, físico y psicológico la racionalidad técnico-científica había practicado. De acuerdo al esquema místico, el autor dramático se convertiría en partícipe, mediante la creación dramática, de la energía que a su vez creaba constantemente el universo. Pero el descubrimiento de la 'energía' (o del 'espíritu'), como sustrato único del mundo permitía también eliminar las barreras levantadas entre las diversas dimensiones productivas del hombre, tanto a nivel social, como a nivel subjetivo, así como la reducción al absurdo del individualismo y el egoísmo imperantes. Era la concepción esencialista de lo real lo que posibilita la utopía expresionista como unidad de los hombres en el 'Hombre', y como unidad del arte, la política y la religión en la 'Vida'.

LA SOLEDAD DEL ARTISTA

La pregunta brechtiana sobre la necesidad de 'liquidar' la estética (1926), que daba salida al anhelo científico de su producción y que al mismo tiempo recoge el esfuerzo del teatro proletario (pero también del teatro político burgués) por poner el arte al servicio de la revolución, tiene su origen inmediato en el esfuerzo de la primera vanguardia por romper la institución 'arte' ruptura que constituye uno de los núcleos de la revuelta expresionista. El proceso de especialización seguido por la soledad burguesa a partir de la revolución industrial afectó a la producción artística de modo que la conquista de una mayor autonomía frente a la sociedad se vió contrarrestada por la operatividad de la obra artística singular exclusivamente dentro de los límites de la institución²⁸. La autonomía del arte era posible en cuanto su influencia era neutralizada. Si la sociedad burguesa, desde una perspectiva histórica, permitía al arte una autonomía fue porque, en la medida en que el arte se retrotraía a un dominio autónomo, dejaba de prestarle los anteriores servicios, pero quedaba eliminado como foco de crítica y resistencia. Así, la autonomía del artista individual, del producto artístico, quedó contrarrestada por la limitación

de la institución Arte a un terreno del que no podía salir. Aquello mismo que permitía el camino del arte hacia la abstracción, y con ello al supuesto 'progreso' en la investigación de sus posibilidades lingüísticas, alejaba al mismo tiempo al sujeto creador de toda posible incidencia en la sociedad mediante su trabajo artístico. «La experiencia estética -formulaba Burger- es la cara positiva de aquel proceso de diferenciación del subsistema social Arte, cuya cara negativa es la pérdida de la función social del artista»²⁹.

La protesta de la vanguardia tendría como objetivo reinstaurar los lazos entre el arte y la *praxis*, significaría en su conjunto un intento del arte de romper el cerco de la autonomía y la impotencia que el desarrollo social del siglo XIX le había impuesto. Se trataba, en definitiva, de un buscar y un exigir una nueva función social del artista fuera de los límites de la experiencia estética. En el caso del expresionismo, la experiencia de la *pérdida* y la exigencia de una nueva función estuvieron una vez más atravesadas por el pesimismo schopenhaueriano, esta vez en lo que respecta a su concepción del 'genio'.

Estoy tan sumamente solo
Y porto luz y no encuentro la noche
Para esta luz y me rompo a mí mismo...!³⁰

En 1912 aparece el drama de J.R. Sorge *El mendigo* (estrenado en 1917 por Reinhardt en el marco de *Das Junge Deutschland*), que habría de convertirse en uno de los primeros dramas 'programáticos' del teatro expresionista. El sujeto del drama es el Poeta, que sufre el aislamiento social y que *mendiga* en diversos lugares de encuentro -el salón, el teatro, la gran ciudad- la atención del público hacia su palabra, hacia su poesía. En la primera escena, después de un estreno dramático, un grupo de críticos le desprecia por no ser un auténtico 'Dichter', sino un mero trabajador, o un gentleman, o por carecer de 'Dämon', al tiempo que se confía en la *venida* de un 'autor dramático' capaz de dar forma al nuevo destino de la humanidad. Esto, sin embargo, es lo que el propio Poeta pretende y concibe como su 'misión' (una *misión dramática* es el subtítulo de la obra): [...] Quiero relatarles / imágenes del futuro, que en mí / con luminosidad han surgido...». O más adelante: «quiero tomar el mundo sobre mis hombros/ y con himnos llevaros hasta el sol»³¹. El proyecto -que era el proyecto del propio Sorge-³², se ve frustrado, porque el público ha perdido la confianza en el 'Dichter', porque el público ha disociado al 'Dichter' del hombre y no puede reconocer el *mensaje* en uno que pretende presentarse a sí mismo como hombre entre los hombres. Sólo el amor de la Muchacha salva al Poeta de la soledad. Pero el amor de uno no es suficiente: se impone a sí mismo descender a la Gran Ciudad. El intento de superar el aislamiento e integrarse en la colectividad realizando un trabajo normal -como redactor de periódico-, choca, sin embargo, contra su incapacidad para realizar cualquier actividad que lo aleje de la misión redentora. Al final de la pieza, el Poeta concluye aceptando su aislamiento, que es también una condena, la condena de la creación poética, la condena a la expresión de lo inexpressable, la condena, en definitiva, a la soledad de un trabajo infinito:

¡Sí, estoy condenado a la palabra! Tengo que convertirme en configurador de símbolos, tengo que renunciar al sacerdocio... Artista... Medio santo... Pseudo-santo *Hablar de la eternidad mediante símbolos*, ésta sería entonces una meta... La esencia de la misión... dolorosa... dolorosa...³³.

Aparecen aquí dos temas de interés: la incomunicabilidad del Yo con el mundo y la caída del artista en el campo de la apariencia, es decir, la pérdida del 'aura' de 'Dichter'. El artista, al que se negaba el privilegio, intentaba ingresar como hombre en la comunidad. Pero la comunidad ya no existía. Lo que existía era una sociedad en la que el hombre no podía ser admitido más que en virtud de su funcionalidad. Y dentro de las funciones del artista no se encontraba la de convertirse en profeta. La contradicción en que el expresionismo cayó fue la de exigir a la sociedad 'especializada' una función como hombre, cuando en tal sociedad el concepto de 'hombre' era opuesto al concepto de 'función'.

Este conflicto no era sino la concienciación en el ámbito del arte de aquel fenómeno que ya Marx describiera en *El Capital* y que Lukács reformularía en su influyente ensayo *la cosificación y la conciencia del proletariado* (1923):

Por obra de este *quid pro quo* los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas suprasensibles o sociales... Es pura y simplemente la determinada relación social entre los hombres mismos la que asume entonces para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas³⁴.

La conversión del trabajo en mercancía en la conciencia del propio trabajador, permitía a la organización racional de la sociedad capitalista considerar al trabajador sólo en función de la mercancía (su propio trabajo). Con ello el hombre se convertía en el valor de su trabajo: quedaba cosificado. A su vez, permitía una radicalización del primado del principio de 'calculabilidad', que daría lugar a formas cada vez más inhumanas de la división del trabajo. El individuo privado a la relación orgánica con su trabajo quedaba desgarrado: el resto de *humanidad* se retrotraía necesariamente a la interioridad y sus relaciones *vitales* entraban en proceso irreversible de cosificación.

El grito expresionista puede ser interpretado como un intento por restituir la relación orgánica entre trabajo, como creación artística, y vida, como comunicación con una sociedad libre del principio de 'calculabilidad'. Lejos, sin embargo, de apoyar soluciones de tipo marxista, los expresionistas optaron por una salida radical e *inmediata*, basada en el principio organicista. La vida, como lugar de lo orgánico, debía entrar en lo artístico, para lo cual el arte debía aproximarse al máximo a ésta³⁵. Ello dio lugar a diversos fenómenos, unificados por un mismo 'pathos', que, según la descripción de Stefan Zweig en 1913, habría, básicamente, consistido en un lanzar el arte a la calle, en una nueva concepción de la producción artística atenta a la masa³⁶. De ese 'pathos' surgió el cabaret expresionista (Kurt Hiller fundó en 1910 su *Neopathetisches Kabarett*), donde el espectáculo en la sala era tan importante como el escenario. Ese 'pathos' estimuló un nuevo movimiento de poetas predicadores, que recorrían Alemania recitando sus versos como apóstoles de la 'palabra'. Y consecuencia del mismo fue la sustitución del libro por la revista: en 1910 Herwart Walden fundó *Der Sturm*, revista que habría de convertirse en difusora de la vanguardia europea en Alemania (pero con un talante criticado más tarde, durante la guerra, como excesivamente neutral) y en 1911 Franz Pfemfert, *Die Aktion* (situada decididamente más a la izquierda y defensora durante la guerra de posiciones anti-belicistas, más próximas al marxismo). El artista individual quedaba, en definitiva, diluido en la colectividad, disuelto en el ambiente literario de la gran ciudad, nuevo escenario de la literatura y la plástica.

La ruptura de los límites de la autonomía pasaba, en el ámbito de lo teatral, por una ruptura de la barrera entre escena y público. Para ello el expresionismo dramático recurrió a la aplicación

de esquemas tomados de la religión, que permitieran el restablecimiento de ciertos vínculos olvidados. Era normal que, en los dramas programáticos, el personaje principal apareciera caracterizado como 'profeta', que lanzaba al público su mensaje, anunciando como 'nueva religión'. Una radicalización del anhelo metafísico estaba presente en los dramas extáticos de Barlach *El día muerto* (1907, no estrenada) y *El primo pobre* (1918, Hamburg, 1919). Y un máximo extremismo en la concepción del teatro como *iglesia* funciona en la escena abstracta ligada a *Der Sturm*: para Schreyer el teatro era lugar de fusión cósmica, el espectáculo momento de la 'visión común', ajena a la contingencia histórica, en la que se anunciaba el nuevo Hombre³⁷.

Algunos expresionistas veían en el teatro la posibilidad más clara para restablecer un contacto con el proletariado. El teatro -argumentaba Ludwig Zehder- se convertiría en «institución moral de las masas», llenando aquel hueco dejado por la Iglesia, espiritualmente degenerada y servilmente aliada al Estado. Ese teatro no tendría, sin embargo, una función directamente agitadora o revolucionaria, sino que intentaría cumplir una función de carácter espiritual. El objetivo sería la 'comunidad del culto', ya que -observaba paternalmente Zehder- «también el proletariado es en primer lugar hombre, y sólo en un segundo momento proletario»³⁸. Si bien el primer teatro proletario, la *Tribune*, sí tenía unos objetivos definitivamente revolucionarios, el proyecto no podía eludir aquella idea expresionista formulada por Zehder: el teatro sería el instrumento de formación espiritual de las masas, las cuales serían incapaces, sin esa formación previa, de realizar la revolución. Pero además, frente a la burguesía, que se comportaba en los teatros como mero visitante, Leonhard confiaba al proletariado con motivo de la fundación de la *Tribune* (1930) la constitución del auténtico '*Público*', es decir, aquél capaz de hacer nuevamente posible la comunicación con la escena como una comunicación espiritual³⁹.

Poniéndose al servicio de la revolución, el teatro *ganaba* una relación directa con el público, en este caso el pueblo, y rompía así la angustia del aislamiento. De ahí la necesaria confianza de los expresionistas en la capacidad subversiva del teatro, de ahora en adelante sólo concebible como actividad política. El arte apolítico -exponía Kurt Hiller, utilizando argumentos similares a los que Edschmid empleara para justificar la abstracción- era una 'repetición' de la 'creación divina'. De lo que -por razones intrínsecas al propio lenguaje estético- se concluía que el arte sólo era posible como '*Weltverbesserung*', es decir, como corrección y mejora del mundo⁴⁰. El arte, en las proclamas de los activistas, daba tanto a la política como ésta al arte: la 'liquidación de la estética' fue tan radical que llegó incluso a la negación de la propia actividad artística en favor de la acción, tal como propuso Rubiner, o en todo caso a la conversión del arte en propaganda, en lo que el propio Hiller califica como 'guerra por el Espíritu'⁴¹.

Que el arte fuera puesto al servicio del 'Espíritu' y no directamente al servicio de la 'política' fue lo que distinguió al expresionismo de otros posteriores intentos de destruir la institución Arte. La liquidación expresionista de la estética estaba espiritualistamente mediada. El 'espíritu' era aquella virtualidad que permitía al arte ingresar en la vida, como oposición a la cosificación que la organización científico-racional de la sociedad impone. La 'palabra' se desvelaba como ese resto de espiritualidad en un 'mundo de cosas', y ése era el privilegio que, desde el *Espíritu y Acción* de Heinrich Mann justificó el activismo, tanto como rebelión política del arte, cuanto como rebelión del arte contra la política fundada en la razón *compartimentadora*. Activismo político, poetas callejeros, 'Zeitschriften', cabarets, 'teatro-iglesia... no fueron sino intentos de ruptura de la impotencia de un arte reducido a su autonomía... Pero, en cuanto tal intento, fueron también parte de una estrategia (¿inconsciente?) de resistencia a un proyecto de civilización que había escapado al control humano y, por ello, a un proyecto -si de tal se puede hablar- 'desespiritualizado'.

Instalarse en la *resistencia* era, sin embargo, contrario a ingresar en la comunidad. De ahí que concebir la actividad artística en términos de 'espíritu' frente a una sociedad de cosas anulaba de entrada el propósito expresionista de romper las barreras entre arte y vida, de conseguir una reinsertión del arte en lo social. Incluso los intentos más próximos al proletariado, como la *Tribune*, estaban tan contaminados por el romanticismo espiritualista del expresionismo, que resultaron incapaces de ofrecer algo más que una renovación de las formas, en ese momento de más interés estético para la burguesía, que político para el proletariado. Se descubría así -observaba Bürger- que a lo que la pretensión expresionista (como la de toda la vanguardia) condujo no fue a una *socialización* del arte, sino a la creación de un espacio vital en torno a sí mismo y sobre sí mismo cerrado⁴². Se llegaba, en definitiva, a una nueva concepción de la creación y la relación entre los artistas, más que a un nuevo pensamiento de la relación con los espectadores (aunque esto intencionalmente nunca desapareciera). El intento de reconducir a la unidad arte, política, religión y pensamiento no habría tenido como consecuencia sino la estetización de ciertas dimensiones de la vida, entre ellas, la estetización/espiritualización de la misma revolución.

EL PROFETA

El fracaso expresionista en la liquidación de la institución Arte tenía como origen, independientemente de aquellas causas comunes con el resto de la vanguardia, la no resolución de la tensión entre un concepto de sujeto artístico liberado de lo individual (tal como requería -según Schopenhauer- la objetivación de lo esencial) y un concepto en que se mantenían los rasgos del 'Dichter', como privilegios adheridos a la individualidad del creador. A esta tensión se superponía otra de similar contenido, entre un 'yo' creador, privilegiado como vidente, y un 'hombre' que aspiraba la re-insertión en la colectividad. Ambas tensiones estaban recogidas en la figura del 'profeta'. Y lo que en esta figura se mostraba era la incapacidad del expresionismo de abandonar definitivamente el concepto burgués de 'Humanistas'⁴³. La incapacidad de renuncia imposibilitó la real mediación hacia una disolución de la pluralidad en la colectividad del 'Mensch', así como a una disolución del creador individual en la producción social, en que las diferencias entre producción espiritual y producción material hubieran debido ser anuladas. El mantenimiento de un concepto de 'Hombre', que poseía aún las cualidades del 'universalmente humano' burgués conllevaba una prioridad de lo espiritual frente a lo material condición de la libertad de acción del individuo en cuanto tal, que a su vez implicaba el desequilibrio en la pretendida integración en lo colectivo: el arte se situaba siempre por encima, como conciencia de una humanidad que en su dedicación a lo material, permanecía cegada respecto a la intimidad espiritual que une a los hombres entre sí⁴⁴. Pero, a su vez, esta función concienciadora no era atribuida al arte en general, sino al artista individual en particular. Los propios presupuestos impiden la realización de los objetivos.

«Los más profundos problemas de la vida moderna -apuntaba Simmel- manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su experiencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida⁴⁵». La anulación del individuo -ligada a la sustitución del valor 'hombre' por el valor

'dinero' - no se produjo en la sociedad industrial por una identificación de los intereses de lo individual y lo colectivo, sino por una disociación de ambos, en que, en virtud de la división del trabajo, lo individual fue reducido a la esfera de la interioridad, y forzado por ello a identificar el interés de lo colectivo con el interés de lo externo. La falacia de tal identificación es lo que el expresionismo pretendió mostrar, apelando no a una revolución que transformará el interés externo en colectivo, es decir, a una revolución de tipo marxista, sino a una revolución que introdujera el interés colectivo en el ámbito de la interioridad, de modo que, a partir de ahí, fuera posible una transformación de lo externo. Se trataba, en definitiva, de conseguir que el individuo en su interioridad percibiera la necesidad de construir una colectividad capaz de devolver el destino del mundo a las manos del hombre⁴⁶.

Surgió así el ideal del Hombre Nuevo, que en la última escena de *Los ciudadanos de Calois* (1914, Frankfurt, 1917), de Kaiser, el padre ciego del protagonista anunciaba haber visto en el suicidio de su hijo. Con este acto Eustache de Sant Pierre había pretendido mostrar a sus conciudadanos la necesidad de liberarse de todo egoísmo, adelantándose a la ejecución de los otros seis, exigida por el rey de Inglaterra para perdonar a la ciudad, y que finalmente no llegaría a producirse. El suicidio era el grado máximo de sacrificio de lo individual a lo colectivo, porque constituía el desprendimiento no ya de las posesiones materiales, sino de la propia vida en beneficio de lo común⁴⁷. El ideal del 'hombre nuevo' coincidía con el del hombre 'desnudo', que asumía voluntariamente el 'desposesimiento', del que había sido víctima por parte de una civilización, que lo había empujado a un 'trabajo extraño', privándolo así de toda relación de posesión con las cosas (incluso en la forma del conocimiento). Como reacción a aquello, el 'hombre desnudo' expresionista optaba por un desposeerse total, que podía alcanzar a su propio 'yo' en el extremismo místico de un Einstein o de un Benn. De esa conversión, que podría aproximarse a la recuperación del 'hombre bueno' rousseauniano, debía resultar una nueva forma de convivencia, que los expresionistas concretaron en la categoría de 'Gemeinschaft'.

Martin Buber (1919) identificó en el concepto de 'Gemeinschaft' aquellos elementos, cuya ausencia de la sociedad moderna denunciaba el expresionismo: una fuerte relación intersubjetiva y un sentimiento de pertenencia mutua. La idea de 'Gemeinschaft' no tenía, sin embargo, el sentido de un proyecto de organización social, concreto, sino que actuaba más bien como categoría 'negativa' frente al concepto de 'Gesellschaft', en que los expresionistas individuaron la imagen de la sociedad industrial 'atomizada', donde la convivencia se resolvía como 'coexistencia hostil', regida por el primado del interés individual y del egoísmo.

Frente a este último, las pocas imágenes concretizadoras de la 'Gemeinschaft' expresionista, las del 'Paraíso' ideado por Rubiner y Hiller, proponían el principio de 'Verantwortung', de 'responsabilidad individual', como solución al problema de una unidad no-totalitaria: «No igualdad de todos -proclamaba Rubiner-, sino responsabilidad de todos⁴⁸. Pero la dificultad de encontrar concreciones de la 'Gemeinschaft' y la vaguedad de las mismas indica que el concepto debía ser entendido en su sentido 'negativo', es decir, como principio de *resistencia* a la sociedad individualista.

En 1912 se publicó el ensayo de Tönnies *Comunidad y Sociedad*, en que ambos conceptos se contraponían de modo muy similar a como tenía lugar en la teoría y en la producción expresionistas. Ni 'Gemeinschaft' ni 'Gesellschaft' existían en su estado puro, sino que serían, según Tönnies, formas extremas de organización social. La primera se caracterizaría por los vínculos primarios, naturales, orgánicos. La segunda, por la existencia de vínculos contractuales, mecánicos. La primera correspondería a formas tribales de organización, la segunda o for-

mas racionales. Quizá lo más importante del ensayo de Tönies fuera la contraposición de ambos conceptos sobre la pareja 'organicismo/mecanicismo'. Y lo es, porque toda la creación teórica y práctica expresionista estaba atravesada por una resistencia a lo mecanicista/muerto y una aspiración hacia lo orgánico/vivo. Precisamente esa concepción de la colectividad como todo orgánico constituiría a la vez el contenido último de la utopía positiva, al tiempo que el principal obstáculo para llegar a ella por medios revolucionarios.

Paul Tillich empleó también el concepto de 'orgánico' para la definición de uno de los tres tipos de 'masa' social por él considerados. La 'masa orgánica', aún irrealizada, correspondería, en la categorización de Tillich, a la 'Gemeinschaft' expresionista. Otras dos 'masas' descritas por Tillich corresponderían a dos fases previas de un hipotético desarrollo social a partir de la organización capitalista: la masa 'mecánica' (que en el análisis marxista puede corresponder al proletariado en su fase de explotación, pero que los expresionistas interpretarían de modo más amplio como 'sociedad desespiritualizada' y la masa 'dinámica' (que correspondería a la masa en el momento revolucionario).

En su concepción de la 'masa' el expresionismo prácticamente no consideró la posibilidad de una masa 'dinámica'. Su representación de la misma osciló entre la idea escatológica de la masa 'orgánica' y la realidad de la masa 'mecánica', ciega. De ahí la dificultad de los dramaturgos expresionistas para producir una imagen no-ridícula del proletariado como sujeto revolucionario. De ahí también el inevitable conflicto entre el artista como 'vidente', como profeta del nuevo hombre, y la masa como sujeto ciego que se resistía a ser conducida hacia la organización.

En el activismo 'logocrático' de Hiller, el artista actuaba como 'Führer', encargado de producir la transformación de la masa amorfa en una colectividad articulada, concepción de la que también participaron -con diversas matizaciones- Rubiner o Wolfenstein⁴⁹. Esa función de 'guía' es idéntica a la que reclamaba para sí el Hijo, cuando en su rebelión contra el Padre se afirmaba a sí mismo como 'profeta' de una nueva humanidad, o Friedrich (protagonista de la *transformación* (1918, Berlín, 1919), de Toller, cuando al final de su *transformación* apelaba a los hombres tiranizados por el Estado y el maquinismo a la revolución que reinstaurara el Espíritu: «Todos vosotros ya no sois más hombres, sois caricaturas de vosotros mismos./ Podrías, sin embargo, ser hombres, si tuvierais fe en vosotros, en el Hombre, si estuviérais/henchitos de Espíritu»⁵⁰. La imposibilidad temática de un sujeto espiritual quedaba, sin embargo, en evidencia al final de cada drama, donde raramente se mostraba el nacimiento del nuevo sujeto, y por lo general se optaba por un llamamiento a la esperanza. Con el paso de los años, la esperanza fue cediendo el paso a la tragedia y, tras el final de la guerra, al profeta del nuevo sujeto, al profeta de una humanidad orgánica, no le quedarían muchas más opciones abiertas que el suicidio o el aislamiento. Pocos son los dramas (*Los no violentos*, de Rubiner es uno de ellos) en que se presentara una imagen positiva de la comunidad soñada y acertaran a dar una forma dramática al mismo. Ello dio lugar a que el tratamiento temático del sujeto expresionista no evolucionara hacia la representación del hombre supra-individual, sino que se aferrara a la individualidad heroica, opuesta cada vez más radicalmente a la masa a la que dirigía su palabra de forma siempre menos esperanzada. Con lo cual, lo que en principio se presentaba como un proyecto de renovación universal del hombre a través de la desindividualización del propio yo, quedaba reducido a una renovación del hombre individual, que *heroicamente* llevaba a cabo sobre sí mismo frente a la resistencia del mundo hostil. *El profeta* se identificaba así con el *héroe* trágico, volviéndose de este modo a concepciones decimonónicas del sujeto, que eran precisamente aquellas contra las cuales se había levantado el grito expresionista.

El reconocimiento de la 'desintegración', en los tres niveles tratados, por parte del expresionismo, no tuvo como consecuencia un trabajo de construcción a partir de los elementos descompuestos, sino el esfuerzo por su reintegración en un nuevo *organismo*, donde no sólo el sujeto habría de liberarse de su cosificación y volver a la *vida* por medio de la superación de los límites de la individualidad, sino también el mundo material y la actividad artística misma habrían de *adquirir vida*, fundidas en un proceso de movimiento infinito al que los expresionistas identificarían con el movimiento del 'Espíritu'. El principio organicista, postulado como salida *inmediata* a la crisis (ajena por tanto a las *mediaciones* de los procesos revolucionarios) guiaría la revuelta moral y estética de los expresionistas. Las dificultades de precipitación formal de dicho principio (que en numerosas producciones expresionistas quedaba limitado al ámbito temático), unidas a la ambigüedad de su talante y su intención, al mismo tiempo *revolucionarias* y *nostálgicas*, provocarían desencantos prematuros entre los propios autores de la revuelta, así como reacciones violentas contra ellos por parte de la generación inmediatamente posterior, encabezada por B. Brecht.

LA BARBARIE

El bárbaro es el habitante de un mundo pobre. Un 'mundo pobre' es aquel que carece de imágenes de sí mismo, que carece de un lenguaje. La ausencia de lenguaje imposibilita la existencia de experiencias comunicables. El bárbaro debe inventar pequeños códigos que le permitan salir fuera de sí. Pero su invención no puede llevarle muy lejos de la Tierra. Por ello se instala en la proximidad de la materia, en la proximidad de la *materia de las palabras*, para no caer en el vacío de un *lenguaje sin mundo*.

El organicismo expresionista dejó su lugar a una construcción carente de grandes proyectos, carente incluso de objetivos. «¡Borrad las huellas!» -pedía Brecht a los habitantes de la ciudad (G. 1, 266). Y «borrar las huellas» significaba renunciar a la nostalgia, enfrentarse a un 'nuevo hombre', que nada tenía que ver con el 'hombre puro' expresionista: se trataba de un hombre nacido sucio y viejo, como el propio tiempo que le había tocado vivir. «así soy yo, alegraos! Feo, sinvergüenza, recién salido del cascarón (con fáfara, excrementos y sangre, por supuesto)» (D. 52).

Al retroceder angustiado del expresionismo frente al mundo de la apariencia en busca del refugio espiritual o abstracto, correspondía en Brecht una aceptación nihilista/materialista de la realidad, un immanentismo afirmativo y un reconocimiento del caos como lo único real. Esa disposición es evidente en numerosos textos de los *Diarios* de 1920, donde expresamente se proclamaba un 'Amor fati' en la mirada hacia el futuro (D. 45), 'intensidad' y 'pasión' como principios de relación con lo externo y con el propio trabajo (D. 173), y una voluntad de posesión de lo terreno, correspondiente a la pérdida de la esperanza en el 'otro lado' (D. 166). Esa nueva actitud ante lo real no radicaba meramente en una diversa disposición personal, también el 'caos' había variado históricamente.

El Caos de 1920 no era el Caos de 1914. Éste fue un Caos oculto bajo imágenes aún vigentes, fue la amenaza de una aceleración sin precedentes del ritmo de crecimiento tecnológico y, consiguientemente, del ritmo de vida, fue el terror al crecimiento tecnológico y, consiguientemente, del ritmo de vida, fue el terror al crecimiento de la gran ciudad y la funcionalización de las relaciones humanas, era el vértigo ante la pérdida de los valores. El Caos de 1920 era un caos real y evidente, que había pasado de la literatura a la calle, y que las consecuencias de la primera guerra habían acentuado. Las calles se poblaron de mutilados: a la huelga de soldados de 1917 y a la revolución espartaquista de 1918, sucedieron las huelgas, provocadas por la miseria en que la inflación iba hundiendo a la clase obrera. En 1920 el número de parados rozó el millón y la inflación se desbordó. Frente a ello, la gran industria -pasada la efervescencia revolucionaria- recuperó el poder, y enormes fortunas se acumularon sobre el hambre de la población¹. Entre ambos extremos, la burguesía, perdida la seguridad en sí misma e impotente

rialista. Pero con esto no se pretendía desmontar el sistema, sino instrumentalizar su imagen desde posiciones cínico-anarquistas con el objetivo de producir 'diversión'. Aún en 1928, un año después de comenzar los estudios sobre Marx, Brecht confesaría estar dominado por un cierto 'apoliticismo' (SPG, 25). Y en un escrito retrospectivo de 1935 sobre su producción de juventud reconocería no haber estado mejor informado sobre la vida política alemana «que cualquier pequeño campesino de un cortijo desierto» (D, 195).

PERSPECTIVA DE SUPERFICIE

La misma disposición que alentó su confrontación con lo social funcionó en su conceptualización de la 'realidad'. La contraposición con la concepción expresionista es en este punto bastante clarificadora. En un texto de 1939, Brecht describiría el expresionismo como un movimiento que habría configurado el mundo, según la fórmula de Schopenhauer, como 'Voluntad' y 'Representación'. Tal configuración habría conducido necesariamente al 'solipsismo', ya que la 'visión' -desmontado el presupuesto schopenhaueriano- sería exclusivamente 'visión subjetiva' y actuaría en contra de los enunciados revolucionarios del propio programa expresionista (SZT, 292-293). Pero hay otro elemento interesante en este texto: para Brecht el expresionismo habría sido lo correspondiente en literatura al 'machismo' en el campo de la filosofía: una respuesta a la crisis general de la sociedad. Si bien es cierto que los expresionistas manejaron una idea de 'realidad' y 'yo' fragmentados, análogo a la de Mach, en ningún momento consiguieron liberarse de la herencia pesimista schopenhaueriana. A la disgregación de lo real en la 'totalidad de los hechos', los expresionistas opusieron la 'Visión', como retorno a la 'unidad orgánica'. En esta postulación de la 'unidad orgánica' estaba implícito el rechazo del 'solipsismo', al que, desde la perspectiva idealista, conduciría la 'respuesta positiva' de Mach. Paradójicamente, era precisamente la opción por la 'Visión' lo que en la crítica de Brecht habría conducido al 'solipsismo' ¿Por qué? Precisamente porque Brecht hablaba desde posiciones en que la crítica machiana había sido plenamente asimilada: la comunicación no se establecía en lo 'profundo', sino en la apariencia. Optar por una comunicación en lo 'profundo' era optar por el 'solipsismo' (desde una perspectiva social) porque lo 'profundo' no se podía comunicar. Pero ello significaba caer en otro 'solipsismo' (concebido desde la perspectiva del yo interior), propio del funcionalismo de la nueva sociedad, que es al que el expresionismo se oponía. Para Brecht, la soledad del yo era un hecho que no podía ser combatido sino aceptado, del mismo modo que debía ser aceptada la imposibilidad de conocer la 'escencia'.

En cierto modo, la crítica de Brecht al expresionismo podría superponerse a la crítica de Nietzsche a Schopenhauer. Frente a la tensión pesimista schopenhaueriana hacia la verdad contenida en la contemplación de lo 'esencial', Nietzsche introdujo la siguiente sospecha: quizá fuera en la apariencia y en la mentira donde se encontrara la felicidad, pero no sólo ésta, sino también toda verdad y toda vida. El intento de buscar la verdad más allá de la apariencia y poner en él el sentido último de la existencia, constituía un atentado contra la vida, que Nietzsche no podía perdonar a las filosofías idealistas, ni Brecht a los dramaturgos expresionistas. Afirmar la vida equivalía a afirmar la apariencia. La renuncia al conocimiento de la sustancia, eliminaba la perspectiva trágica e introducía una concepción positiva del caos como

ante un mundo que no comprendía, se lanzó hacia delante, a los cabarets, a los teatros, a los burdeles, a los folletones, a los cafés³. Se consumía cultura, se consumía pacifismo, se consumía el anuncio del nuevo 'hombre' expresionista, del mismo modo que se comenzaba a consumir la nueva mitología del naciismo, emergente desde el putsch Kapp de 1920. Caos de la economía, caos de la sociedad, caos de la política: una república surgida -como observaba Gay- casi de casualidad, y que en la *casualidad* se mantendría, entre las guerras intestinas de la izquierda y el creciente poder del nazismo, alimentado por el descontento provocado por la paz de Versalles.

Y en medio de este caos, el expresionismo, convertido en movimiento de masas, convertido en una simple moda, en un estilo exaltado de interpretación teatral, en la imagen vacía del poeta vociferante, aparecía no como respuesta al mismo, sino como su propia expresión estética, manifestación del gusto y el interés pequeño-burgués, tranquilizador de conciencias, propiciador de evasiones. Para Brecht, lo idealista del expresionismo era sinónimo de falseamiento, pues el arte debía limitarse a mostrar lo existente. Motivado por su odio al *engaño* burgués, Brecht optó por mostrar e incluso amar aquello que el expresionismo había ocultado: los desechos de la burguesía. En 1926, Brecht justificaría su caoticismo de juventud: «No hemos creado más desorden que la ciencia, desde el momento en que abandonó el idealismo y se hizo grande, empezó a sembrar el caos» Y explícitamente se dirige a los expresionistas: «todos aquellos que hoy han llegado ya a una especie de armonía, ya nada tienen que ver con nosotros» (CLA, 37). La negación de lo real expresionista habría conducido -desde la perspectiva brechtiana- a situarse en lo positivo respecto a la hipocresía vigente. En cambio, la afirmación de lo real, es decir, la afirmación del caos como única realidad posible, situaría a Brecht en la negatividad frente a lo social.

En este aspecto, Brecht compartiría las posiciones de los dadaístas, quienes, renunciando a la 'armonía' y 'angelicalidad' (Hülsenbeck) del expresionismo, optaron por la afirmación cínica de lo real como medio más virulento de la crítica⁴. Surgía así un arte como afirmación del caos, como aprehensión de las cosas en la desintegración, como un entregarse al ritmo de la vida en la superficie del capitalismo. Ahora bien, en tanto el dada berlinés concebía la producción artística como parte de una estrategia política de izquierda radical⁵, el anti-burguesismo brechtiano no se tradujo en el planteamiento de un arte político, sino que se limitó a aparecer temáticamente como subversión ética. El odio al burgués no era un odio al sistema, sino un odio a las costumbres en el interior del sistema y fue este tipo de subversión la que Brecht intentó hacer visible en la relación de Baal con Sophie, o en el descubrimiento de la mezquindad, que ocultaba los móviles económicos y pulsionales bajo las convenciones nupciales en *Tambores en la noche* o en *La boda de los pequeños burgueses*, y cuyo desencadenamiento Brecht aprovechó con una finalidad casi exclusivamente cómica.

JANE: Oigo todo lo que me dices, no necesitas gritar tanto, ni necesitas decirles a estos caballeros que nunca me has querido. Lo que dices ahora es lo más amargo que puedes decir, y naturalmente tengo que escucharte. Yo lo sé y tú también lo sabes.

EL GUSANO: ¡Qué farsa! Dígale simplemente que hoy, de nueve a diez y media, ha estado en la cama con este distinguido señor. (TC, 144).

El 'amor', el 'pecado', la 'valentía', la 'dignidad' eran conceptos de la moral burguesa que -siguiendo la enseñanza nietzscheana- Brecht desmontó desde una perspectiva vitalista y mate-

«condición general del Universo: el caos era, según Nietzsche, lo real liberado de los 'esteticismos' humanos, era la 'continuidad' previa a la categorización impuesta por las imágenes resultantes de la 'actividad metafórica' del hombre⁵.

Este cambio de perspectiva, que permitió el paso de la abstracción expresionista a la abstracción constructivista fue también el que posibilitó un 'realismo', como libertad de la forma frente a la pretensión de 'esencialidad', pero también frente a las pretensiones cognoscitivas/explicativas del realismo y naturalismo decimonónicos. El realismo del primer Brecht fue el resultado de una crítica al lenguaje, que lo desprovino de su componente espiritualista, y de una devolución de las palabras a la construcción de una apariencia, a la que se calificaba como 'materia'.

En 1920, Brecht anotó en su diario, a propósito de una lectura de George, el siguiente texto:

Muchas cosas se han petrificado, su piel se ha vuelto impermeable y ahora tienen corazas protectoras: son las palabras. [...] Lo peor: cuando las cosas van echando costra en las palabras, se endurecen, lastiman al arrojarlas y caen muertas alrededor. Entonces hay que agujonearlas, desollarlas, ponerlas furiosas. [...] En el principio no era la palabra. La palabra está al final. Es el cadáver de la cosa. ¡Qué criatura tan maravillosa es el hombre! [...] ¡Cómo fábrica nuevos hombrucos con seres humanos, adhiriéndose a ellos y llenándolos de líquidos, entre gemidos de placer! ¡Dios mío, haz que mi mirada atraviese las costras y las rompa! (D. 51-52).

La preocupación de Brecht ante unas palabras convertidas en 'corazas' podría a simple vista aproximarse al escepticismo de Lord Chandos frente al lenguaje. Común a Hofmannsthal y a Brecht sería la aceptación de la simplificación -para Chandos insoportable- que el lenguaje produce con su mediación de la experiencia directa de los objetos⁶. También podría aproximarse a aquel deseo kafkiano de obtener un conocimiento de las cosas tal como son antes de ser vistas. Pero en Brecht el problema había perdido la dimensión trágica, que para los escritores de la 'decadencia' contenía la cuestión del vacío de las palabras. La solución ya no pasaba por el abandono chandosiano del lenguaje de los hombres por el lenguaje de las cosas mudas o por el rodeo de la infinita construcción kafkiana. El problema de Brecht no era ya, como en el expresionismo, el de la pérdida de la realidad bajo el lenguaje, sino el de la necesidad de una definitiva violencia sobre éste para hacer comunicable una determinada apariencia: destruir los ideales muertos de las palabras para devolverles el significado de lo físico. La palabra ya no era concebida como 'representación', sino como 'presentación'. Si los expresionistas aspiraron a una utilización del lenguaje que venciera la falsedad de la apariencia (en cuanto apariencia caótica), de lo que se trataba ahora era de utilizar las falsedades del lenguaje al servicio de la vida. Y la vida carecía de espíritu: se componía de amor físico, diversión y violencia.

El nihilismo brechtiano fue principalmente un nihilismo ético, ya que su concepción del mundo estaba mediada por un materialismo 'vulgar', que le salvaba de cualquier tipo de 'horror vacui' o visiones paralizantes de la 'nada'. Tal materialismo se manifiesta, por una parte, en la 'corporeización' del caos (Jhering), mediante la cual se evitaba la escisión expresionista entre materia y espíritu, al tiempo que la tensión trágica entre las polaridades irreconciliables: la apariencia no era una fantasmagoría, sino un conglomerado de percepciones sensibles, frente a las cuales no se oponía un primitivismo constructor de nuevos órdenes, sino un

brutalismo que corporeizaba el caos. La figura de Baal constituiría el caso más claro de esa 'corporeización': al yo expresionista que reconstruye el mundo -observaba Palmier-, Brecht opuso el hombre que no es más que un cuerpo y que no quiere ser más que un cuerpo⁷. Pero había también en Brecht un materialismo que superaba el mero sensualismo. En *El mendigo* (1919) aparecía especialmente clara la idea de un materialismo cósmico: el mundo como un todo en movimiento contemplado desde más allá de la historia, desde una perspectiva cósmica. Instalándose en este punto desde el cual el universo aparece como una transformación perpetua de lo material, no le resultó a Brecht difícil desenmascarar como relativos los sistemas ético y científico del mundo burgués (tal como exigía el nihilismo), pero desde la que perdía también sentido cualquier actitud revolucionaria.

La relativización de los históricos quedaba en *Baal* plásticamente establecida por la omnipresencia de la imagen del 'cielo', absoluto material eterno, en que todo lo accidental quedaba definitivamente diluido⁸. Esa fusión en el todo no seguía, sin embargo, la vía de una conexión místico-paralizante, sino la vía de una conexión corpóreo-vitalista, manifiesta en el panteísmo baaliano:

BAAL: Mi alma, hermano, es el gemido de los trigales que se mecen al viento y el centelleo de los ojos de dos insectos que quieren devorarse.

ECKART: Un muchacho de tripas inmortales, enloquecido por el mes de julio, eso es lo que tú eres, ¡Una bota que un día dejará en el cielo una mancha de grasa!

BAAL: Es de papel, pero no importa. (TO, 40-41)

Al extatismo idealista de la unidad orgánica expresionista con el todo, Brecht opuso lo físico como lugar de realización de ésta. La naturaleza había sustituido al mundo plasmado en la Visión. El misticismo del mundo creado subjetivamente había dejado paso al misticismo del mundo dado materialmente.

Pero ¿qué significa que el Cielo también «es de papel»? Según Jesi, el Cielo no era tanto imagen de una materia absoluta, cuanto imagen de la pura Nada⁹. Porque la materia es una forma de nuestra representación, y no puede existir más allá de la vida. La visión de la naturaleza no se diferenciaría ontológicamente de la visión de la esencia. Una y otra serían productos del lenguaje. En ninguno de los dos casos podría el lenguaje salir de sí mismo y alcanzar aquello a que aspiraba: el espíritu, en el caso del expresionismo, la naturaleza, en el caso del primer Brecht. La fe en la eternidad del cielo como eternidad de la materia no sería más que la voluntad de ilusión del sujeto, que crea su propio mundo para poder sobrevivir, porque sólo como «fenómeno estético» sería soportable la existencia¹⁰. El auto-engaño fue, sin embargo, consciente: A la pregunta de Bolleboll «¿Vosotros creéis en Dios?», Baal '*fatigosamente*' responde: «Siempre he creído en mí. Pero uno puede volverse ateo» (TC 1, 55). La ordenación del caos abandonó, pues, la perspectiva de la totalidad perseguida por los expresionistas y se retrotrajo al sujeto, que ponía máscaras al mundo (el cielo) y a su propia individualidad (Dios) para ocultar la nada que haría imposible la vida.

Que el materialismo brechtiano fue un materialismo conscientemente *lingüístico* es algo que se fue progresivamente desvelando en su producción de los años veinte y que alcanzó en *Hombre por hombre* su formulación más explícita: uno es nadie hasta que otro lo nombra (S, 862). El 'nombre' da realidad a lo indiferenciado, el 'nombre' *crea* realidades nuevas. Pero esa creación había perdido al privilegio cognoscitivo que la estética expresionista le otorgara: el

nombrar no era un nombrar 'esencial', sino un nombrar funcional, que en nada disolvía, sino que reforzaba la duda: «entre las cosas seguras/la más segura es la duda» (TC 2, 155). El privilegio de la duda (premisa de la dialéctica) era síntoma de un relativismo, en virtud del cual lo real quedaba reducido a función y el conocimiento humano (e incluso las relaciones intersubjetivas) a un *nombrar* sin fundamento. Lo que subyacía al nominalismo de *Hombre por hombre* era la misma concepción de lo real en perpetuo movimiento que el caoticismo nietzscheano había desvelado como única realidad:

BEGBICK:

No mires tanto la ola
que contra tus piernas rompe, mientras
estés en el agua, otras
olas romperán. (TO 2, 152)

La 'nada' no era otra cosa que el fluir eterno de lo 'no codificable', de ese movimiento que resultaba inútil detener, porque no existían límites externos desde los que fuera posible la comprensión de lo esencial.

ESTRATEGIAS DE MERCADO

Los expresionistas habían situado como uno de los puntos centrales de su 'revolución de la literatura' la ruptura de la autonomía del arte. Pero la componente espiritualista de la antiestética expresionista parecía hacer inevitable el aburguesamiento: el artista se presentaba como garante de los valores espirituales, frente a la mecanización de las relaciones humanas, pero esos valores espirituales eran fácilmente asimilables por la superestructura burguesa, a la que el 'espíritu' no le creaba ningún problema¹¹. Los dadaístas berlineses pretendieron borrar todo resto espiritualista y combatieron la institución 'Arte', en cuanto institución burguesa, desde posiciones más concretamente politizadas que las expresionistas. A nivel de realizaciones, no obstante, los dadaístas no alcanzaron, salvo excepciones, un arte heterónimo, y optaron por el modelo del 'artista maldito'.

La destrucción de la institución 'Arte', en cambio, no entró en las perspectivas de Brecht, como no entró en una oposición radical al sistema en sí. Se trataba sólo de subvertir, nunca de destruir. En esto radicaría -según Bürger- la principal distancia de Brecht respecto a la vanguardia¹².

Brecht había adivinado la trampa del arte *revolucionario* expresionista y dadaísta: la burguesía lo asimilaba con toda comodidad. Y esto es lo que se muestra en la primera escena de *Baal*, cuando un grupo de burgueses acomodados aplaude estusiasmado al escuchar un poema de la revista *Revolution*, recitado por Emilie¹³. Frente a la asimilación del dadaísmo antiburgués y antiartístico por parte de la burguesía, Baal se resiste a publicar sus poemas y opta por cantarlos en un café de mala muerte y utilizar de la burguesía exclusivamente a sus mujeres¹⁴. Ahora bien, no era Brecht quien se resistía a la industria burguesa, sino su personaje. Y éste había sido ideado para disfrute/escándalo del público burgués. Para Brecht, el oficio de dramaturgo había perdido el privilegio espiritual, y se había convertido en un modo como otro -quizá

más divertido- de ganarse la vida: «Soy dramaturgo. en realidad me hubiera gustado ser carpintero, pero el problema es que se gana muy poco. Trabajar maderas me hubiera divertido mucho...» (D. 193). Y en 1926, en otro irónico apunte confesaría que *Baal* había sido escrita para obtener un éxito fácil con una «concepción ridícula del genio y del amor» y *Tambores* con el único fin de «ganar dinero» (SZT, 69). Brecht se distanciaba así al mismo tiempo de una concepción del artista como mesías, como activista del espíritu, y del principio expresivo, que llevaba a la exhibición del dramaturgo en su personaje.

«La alergia contra la expresión -observó Adorno- tiene su legitimación más profunda en el hecho de que cualquier clase de expresión, aun antes del andamiaje estético, tiende a la mentira¹⁵». La auto-exhibición del poeta-profeta en el drama expresionista contenía en sí misma la condición de imposibilidad -según Brecht- del mesianismo que se identificaba con la poesía. El propio hecho de auto-exhibirse comportaba una distancia¹⁶, que mostraba como *mentira* la supuesta identificación autor-personaje-actor-espectador. Es decir, quien se representaba (más o menos mediatamente) a sí mismo como profeta, estaba desvelando indirectamente como *mentira* el contenido de la profecía, pues en otro caso no sería necesaria la representación. Reconocida esa mentira implícita, lo que en el drama expresionista importaría -según Brecht- no era lo que el personaje decía, sino que en el personaje se exhibía el autor. El problema radicaba en que la mentira no permanecía escondida: también el público era consciente de ella, lo cual anulaba cualquier pretendida eficacia revolucionaria del drama.

Brecht no criticó el exhibicionismo por impedir lo revolucionario, sino por inconsciente, por hipócrita, por practicar el doble juego de la revolución y el conformismo. En 1921 Brecht escribía: «es importante no volcarse nunca hacia afuera y permanecer siempre oscuro y compacto. Y sobre todo: ¡nada de exhibicionismo!» (D. 130). Frente a aquella mentira escondida, Brecht planteó una mentira abierta, que provocara el desconcierto en el espectador, al borrar todo límite entre verdad y falsedad: el autor desaparecía bajo opiniones contradictorias, que incluso eran citas o parodias de otro, los personajes tenían consciencia de la mentira de la representación (el cielo es de papel en *Baal*, y la luna un farolillo rojo en *Tambores*), e incluso el mundo de afuera era descalificado desde el ilusorio: «Se lo digo por experiencia: toda esa humanidad de pelo duro y encallecida es víctima de sueños de papel. ¡Y nada hay tan de papel como la vida real!» (TC 1, 170). En esta confusión de los límites, el arte se instaló como mentira en un mundo de mentiras, y es así como ingresó en la institución sin necesidad de destruirla¹⁷.

La desaparición del autor bajo la obra era también la condición para la destrucción del concepto romántico del 'genio', que aún funcionara en el expresionismo. El 'genio' -observaba Adorno- resultaba de la unión, mediante «un golpe de varita mágica», del sujeto estético y del individuo¹⁸. Pero ya Schopenhauer había observado que la 'objetivación de la voluntad' por el artista exigía de éste la absoluta renuncia a su individualidad. En los expresionistas, esa disociación no se había realizado claramente y el 'individuo artista' se concebía a sí mismo como un 'hermano mayor', como un guía de los hombres a quienes no ha sido otorgada la capacidad 'visionaria'¹⁹. El concepto de 'genio' expresionista se basaba en la importancia que se otorgaba a la 'palabra' como 'receptáculo del espíritu'. En Brecht, el privilegio de la 'palabra' había dejado de funcionar. Schlink se despide de la madre de Garga diciendo: «Soy un hombre honrado, no me pida palabras, en la boca sólo tengo dientes». (TC, 162). La palabra era sinónimo de engaño. Porque la interioridad no podía ser comunicada. La palabra permitía solamente el tráfico de opiniones. Y las opiniones eran siempre relativas: no precisaban el 'patetismo'. «Una opinión -dice Uriá en *Hombre por hombre*- no cuenta. Un hombre tranquilo

puede tener tranquilamente dos o tres opiniones» (S, 329). Desde este punto de vista, la utopía expresionista, la idea de 'hombre bueno' pasaba a ser definida como 'opinión'. El que dice lo que piensa, se prostituye, pues su opinión entraría inmediatamente en el juego del mercado. Por ello era mejor evitar lo expresivo.

Consecuencia de esta mirada brechtiana es que el deseo expresionista de liquidar el arte e integrarse en la colectividad sería desenmascarado como una hipocresía: lo que se escondería tras ello sería la instrumentalización del 'aislamiento' como tema de éxito, con el que ingresar en las instituciones oficiales. Así considerado, el recurso al 'hombre bueno' no difería en nada del recurso al 'artista maldito', se trataba tan solo de una cuestión de gusto: ambos fueron utilizados como temas en productos estéticos vendidos al burgués. Pero: mientras Toller vendió su propia vida, Brecht vendió sus chistes. el mesías del espíritu habría sido tan payaso, desde la óptica brechtiana, como los que a sí mismo se presentaron como payasos y a quienes Brecht admiró: Wedekind y Valentín (grupo el de éste último en que Brecht efectivamente participó)²⁰. Con tal desmitificación de la creación *espiritual* Brecht se opuso no sólo al expresionismo, sino a toda una tradición alemana, de la que también participaron los filósofos marxistas, entre ellos los alumnos de Simmel y Weber, Lukács y Bloch, para quienes el '*Geist*' constituía el principal motor de la futura revolución. En realidad, la opción por la *mentira* abierta lo que produjo fue el desbancamiento de toda posible perspectiva de 'totalidad' y con ello de cualquier posible actitud revolucionaria.

La imposibilidad de la revolución fue el tema elegido por Brecht para el segundo de sus dramas, *Tambores en la noche*. Lo interesante es que la crítica a la revolución no se producía allí desde un punto de vista ideológico, sino específicamente desde un punto de vista formal: el escepticismo brechtiano hacia la revolución del 'espíritu' encontró su formulación no de modo retórico, sino mediante la construcción de una parodia formal de las representaciones expresionistas de la revolución. Con ello no sólo la revolución quedaba puesta entre paréntesis, sino, sobre todo, la capacidad del arte de participar en dicha revolución, en cuanto implícitamente se mostraba la voluntad del arte de no establecer una relación con lo real, sino primariamente con lo literario. De este modo *Tambores* se constituía no ya como drama revolucionario, ni siquiera como drama de la revolución, sino como un 'metadrama' de la revolución, en lo que se reconocía el aislamiento del arte respecto a la realidad concreta: los 'proletarios' del drama no son auténticos proletarios, sino prostitutas, borrachos, camareros, del mismo modo que los burgueses son simplemente pequeños especuladores, periodistas, empleados... La revolución sólo es un tambor y el influjo de la luna... un 'fondo' dramático (TC, I, 113). Lo que Brecht pretendía mostrar en *Tambores* no es una crítica al pequeño burgués reaccionario. Tampoco, sin embargo, su acuerdo con el mismo. La revolución y la política eran contempladas como un *juego* al servicio de una opción personal. Pero el considerar la política como un 'juego' significaba considerarla exclusivamente como tema *literario* y no como ámbito de intervención de lo literario, ni siquiera como realidad 'reflejada' en lo literario. Al principio del acto quinto, Babusch, el periodista, comenta escépticamente: «Rompen periódicos y los tiran a los charcos, insultan a las ametralladoras, se disparan en los oídos y creen que están haciendo un nuevo mundo. Ahí viene otro montón de ellos» (TC I, 125) Pero ¿de qué 'nuevo mundo' se trataba? No de la república comunista, sino del 'paraíso expresionista'²¹.

En 1919, *Tambores* no era un drama de la revolución, era exclusivamente un drama anti-expresionista y la renuncia de Kragler a la revolución, una abdicación del 'pathos' de la palabra, un desencantamiento del 'guía' expresionista. En el «ya no soy un borrego» y en la serenidad contenida en el gesto de sacar la *pipa de su bolsillo* (TC I, 130) no se manifestaba la dis-

tancia de Kragler respecto a los comunistas, sino respecto a la 'masa', a la que los expresionistas pretendían guiar. Al 'héroe' expresionista, que transformaba el mundo con su propia transformación, se oponía un anti-héroe, que carecía de mensajes, y que incluso se resistía a escucharlos. Pero la intención del drama no se identificaba con la conformista del personaje. El drama había sido escrito en contra de la burguesía. No se la criticaba directamente, por medio de la autoexhibición del artista sufriente, sino criticando su estilo literario de moda, el expresionismo. La oposición a lo burgués se desarrollaba dentro de los límites de la autonomía. Si en el expresionismo la tensión hacía un arte 'interventor' nunca desapareció, en Brecht se aceptó la importancia de luchar contra la institución y se optó por una crítica interna no al sistema, sino a la propia institución. Éste fue el sentido de *Tambores*: no se trataba de reflejar lo histórico, ni de criticar lo ideológico, sino lo literario. El drama en sí era una crítica de un tipo de dramaturgia, su referente no era lo real, sino lo literario. Los hechos -observó Feilchenfeldt- son para Brecht no 'acontecimientos de la realidad', sino de la 'literariedad', y la crítica de lo real sólo era concebible como crítica del lenguaje²².

La desconstrucción del concepto de genio, por una parte, y la devolución *intencional* de la producción dramática al interior de la estética constituían los dos presupuestos básicos para la aceptación del carácter de mercancía de la producción artística. Los dramas se vendían. Como se vendían las canciones en un cabaret. Pero de este modo se introducía en las instituciones teatrales la libertad y la desvergüenza permitidas en aquellos. Ésta fue la clave del éxito de *Baal*: el público se vio sorprendido y fue incapaz de entrar en el juego de las mentiras y aceptar la suya propia, que el drama mostraba.

La intención crítica de *Baal* presentaba ciertas analogías con la de *Lulu*. Como observó Masini, Lulu era para sus amantes sinónimo de 'promesa de felicidad'. Pero en el cumplimiento de dicha 'promesa', el amante era destruido. Lulu era una mercancía que destruía el mercado²³. En este doble carácter (placer/destrucción) la figura de Lulu adelantó el sentido de la figura de Baal, así como la crudeza de la lucha representada en *En la espesura*, pero mucho más claramente, el sentido de las óperas. Dort calificó *La ópera de tres duros* como 'espectáculo-drama'²⁴. Lo que se criticaba no era tanto lo social, sino el propio teatro. En el caso de Baal el escándalo surgía al ser destruida totalmente la imagen del 'poeta', y al mostrar la complicidad del público en dicha destrucción. Del mismo modo, en *La ópera*, lo que se destruía era la imagen del teatro lírico decimonónico, y a través de la destrucción de la misma, los principios burgueses que la sostenían. Desmitificándose el artista a sí mismo, obtenía la desmitificación de los burgueses en general. Porque esa crítica que afectaba a la propia relación espectáculo-público, drama-lector, alcanzaba una virulencia que la crítica directa de lo social, tal como había sido practicada por el naturalismo e incluso por el expresionismo, no había alcanzado. Quien entraba al teatro en busca de diversión, salía de él desconcertado y -si no estaba protegido frente al juego de las mentiras- herido en sus creencias, del mismo modo que los amantes de Lulu morían al pretender la felicidad, o Paul Ackermann caía por las propias leyes que él había ideado para alcanzar el placer:

La alegría que compré no era alegría, y la libertad por dinero no era libertad.
Comí y no me saqué, bebí y quedé sediento. Pero dame otro vaso de agua (S,
561).

Si la especialización y la capitalización de la cultura habían convertido al arte en mercancía, la burguesía que tal había propiciado no podía esperar recibir mercancías con la marca del

espíritu, porque ella misma había destruido el espíritu. No se podía clamar por un renacimiento de la espiritualidad ante la misma sociedad que lo había destruido. Lo único que se podía hacer era enfrentarla a sí misma. Ponerle delante un espejo en que no se descubrieran las 'esencias', sino las fisuras que al arte habría debido cubrir de 'apariencia bella'. Es decir, se trataba de hacer aparecer las disonancias, privadas de un referente extra-material/extra-social, privadas de lo expresivo.

La renuncia a lo expresivo anulaba la intención del artista de salir fuera del arte. Porque no había ningún 'afuera', ni del arte, ni de la sociedad, ni de la inmanencia del mundo: porque la interioridad no existía ni existía un más allá (en cuanto no existían lenguajes que los comunicaran). El dramaturgo trabajaba con los materiales que la institución ofrecía. El drama expresionista se había propuesto un contenido positivo, confiando en poder sacar dicho contenido de las barreras impuestas por la autonomía. Al no conseguirlo, la positividad del contenido impidió toda eficacia crítica y quedó asimilado a la superestructura burguesa. El drama brechtiano, que partió de su reconocimiento de la autonomía, del carácter mercantil de la producción artística, se instaló decididamente en la negatividad, frente a las *costumbres burguesas*, proponiendo 'anti-genios', 'anti-héroes', 'anti-óperas', que escandalizaban (o divertían), pero que en ningún caso propiciaban la destrucción del burgués ni de su institución.

LA DESTRUCCION DEL HÉROE

Así como en su confrontación con la realidad y con la estética Brecht no dio respuestas a la crisis, sino que se limitó a acentuarla (convencido de que tal crisis no constituía un estado transitorio, sino un nuevo estado a sumir), también en sus planteamientos de la subjetividad se limitó Brecht a un radicalizar la desintegración. Aunque, al igual que en el caso de la estética, su consideración del problema estuvo mediada por el enfrentamiento al tratamiento literario del mismo por parte de sus predecesores. Quizá lo que más detestara el joven Brecht del expresionismo, aparte de la *ambigüedad de sus formas*, fuera la utopía de la regeneración del sujeto en la 'Gemeinschaft', el renacimiento del 'hombre desnudo'. El «que es bueno, que el hombre no sea bueno», proclamado en *Tambores*, muestra con claridad la concepción del sujeto humano mantenida por el primer Brecht, consecuencia, evidentemente, de una radicalización en contra del expresionismo.

El anuncio del hombre nuevo estaba ligado, en el drama expresionista, a la figura del 'héroe', que se dirigía como redentor a las masas (y que era un trasunto del 'genio' como autor-profeta). En esa redención, el expresionista se revelaba como un héroe trágico, en cuanto estaba obligado a sacrificar parte de sí mismo para dar solución al conflicto. Lo que el héroe expresionista sacrificaba era su propia entidad individual, sacrificio que abría el espacio de una comunidad del espíritu. Pero ¿resultaba tal sacrificio verosímil? Los héroes ya no existían y el concepto mismo de 'heroicidad' había sido desenmascarado como falso (SZT, 99).

La problemática del héroe fue el tema del fragmento de adolescencia *La Biblia* (1916). La muchacha, protegida por el abuelo, protestante, se niega a sacrificarse por su pueblo, asediado por el enemigo, el cual al final de la pieza queda completamente destruido. Ya al inicio del fragmento, la muchacha había manifestado su terror/escepticismo ante lo 'heróico' a propósito de los personajes bíblicos. Al final de la pieza será el abuelo, que al inicio de la obra defendía a los 'hombres fuertes' de los que hablaba la Biblia, quien no pueda afrontar el sacrificio de la

muchacha, querido por el padre y el Hermano: «¡...un alma -se justifica- vale más que 1000 cuerpos!». Pero el criterio religioso no es sino un encubrimiento del miedo y la cobardía.

De una forma más clara, la desconstrucción del heroísmo fue el tema del acto único *El mendigo*. La grandeza del rey que vuelve victorioso del campo de batalla es comparada a la del mendigo ciego, a quien el no tener nada que perder le concede el don de la insolencia. Para el mendigo, el triunfo del rey es mucho menos importante que la muerte de su pequeño perro, por la cual ha quedado sumido en la más honda tristeza. Cuando el rey alude a Napoleón como prueba de la existencia de la 'historia', negada por el mendigo, éste le replica:

MENDIGO.- ¡Historias! ¡A quién te refieres con este Napoleón!

EMPERADOR.- A aquél que conquistó medio mundo y a quien arruinó su arrogancia.

MENDIGO.- Eso solo se lo creen dos. Él y el mundo. Es falso. En realidad Napoleón fue un hombre que remaba en una galera y tenía una cabeza tan grande que todos decían: no podemos remar, porque tenemos poco espacio para los codos. Cuando el barco naufragó, porque ninguno remaba, llenó su cabeza de aire y sobrevivió, él sólo, y como estaba encadenado, tuvo que seguir remando. No veía hacia donde, desde ahí abajo, y todos estaban ahogados. Entonces agitó la cabeza sobre el mundo, y como era muy pesada, se le cayó. (S, 2749).

En ese tratamiento de la historia y de los grandes hombres estaba ya presente la desmitificación que guiaría la escritura de las obras del exilio y la última época: *Los negocios del señor Julio César*, *Galileo Galilei*, *Coriolano*, etc. A todas ellas sería común la reducción del gran hombre a su materialidad, a su vida cotidiana, donde quedaría igualado con los pequeños hombres. En la misma dirección apuntaría ya en *En la espesura* la sustitución de la 'grandeza' por la 'astucia', cuando Garga concluía: «Lo importante no es ser el más fuerte, sino el que queda vivo» (TC, 204). El valor 'dignidad' era desplazado por el valor de 'integridad física'. La primacía de lo 'físico' fijaba al mismo tiempo el egoísmo individual como instinto de autoconservación y reducía la actividad psíquica a la tiranía corporal, reducción que posibilitaría la despsicologización brechtina del personaje.

Para Brecht *Hombre por hombre* mostraba el surgimiento de un nuevo 'tipo' de hombre. Este hombre era un 'mentiroso' y un 'oportunista'. Pero era sobre todo un hombre 'que no sabía decir que no'. Esto, que podía parecer una debilidad, constituía, según Brecht, la 'fortaleza' del nuevo 'tipo', es decir, aquel adaptado a ingresar en la masa: «Él es en efecto el más fuerte sólo una vez que ha dejado de ser una persona privada, sólo en la masa será fuerte» (SZT, 978). Brecht no alabó ni criticó esa virtualidad, simplemente la mostró como un 'hecho sociológico de nuestro tiempo'. Lo que el drama ofrecía era un modo posible de ingreso en lo colectivo mediante la renuncia a la individualidad. La abdicación de lo psicológico y de la individualidad dramática realizó las pretensiones expresionistas, pero privadas de la componente espiritual y de la componente utópica. Frente al recurso expresionista de presentar en escena personajes amplificadas/vacíos o directamente autómatas, Brecht mostró el proceso de transformación. El fin de la 'transformación' no era la 'colectividad', no era el 'Hombre desnudo', sino precisamente el 'hombre-masa' a quien los expresionistas habían combatido.²⁶

En cierto sentido podría considerarse a los personajes brechtianos como 'materializaciones individualizadas' de los personajes secundarios del drama expresionista: eran individualizaciones de 'la masa', a las que dotaba de unos ciertos caracteres que les permitían una vida propia.

Ello era posible porque la masa, desde la óptica brechtiana, era absolutamente diversa a la 'masa' expresionista. No se producía en ella la indiferenciación, la reducción a una unidad compacta de sujetos homogéneos, sino que la masa era configurada mediante unos cuantos personajes absolutamente definidos (por ejemplo, el grupo revolucionario del que Kragler se descuelga en el acto V de *Tambores*⁴⁶). Brecht reconoció así aquello que dota a la 'masa' contemporánea de sus rasgos más terribles: la masa brechtiana no era la masa expresionista de los 'sin rostro', sino la masa disgregada de quienes creían defenderse a sí mismos defendiendo la vida de un nombre, y a quienes no les importaba matar a otros porque, en ese caso, esta vez sí, destruían simplemente un nombre.

La 'sabiduría' que Benjamín reconoció en Galy Gay no pudo ser otra que aquella inherente al reconocimiento de la necesidad de 'callarse la conciencia' y aceptar serenamente su conversión en 'cosa'. Galy Gay es el héroe no trágico⁴⁷, porque el atentado contra la individualidad no es contestado con el grito, sino con un astuto silencio, que impide al golpe un daño profundo y remite a la superficie toda posible alteración. «Galy Gay -escribió Benjamín- [...] no es otra cosa que un escenario de las contradicciones que constituyen nuestra sociedad. [...] En cualquier caso, Galy Gay es un sabio»⁴⁸. La capacidad de Galy Gay de esconderse bajo su propia piel, de esconderse incluso bajo el nombre y la piel de otro, constituyen su sabiduría y constituyen su fortaleza en un mundo en que la 'verdad' no existe y en que, en cualquier caso, pretender 'ser uno mismo' se ha convertido en un 'asunto peligroso'. El teatro épico -diría Benjamín- es el teatro del 'héroe apaleado', porque sólo éste sería capaz de pensar. Al sujeto expresionista, que *crecía* para estimular la transformación de la 'masa' en 'comunidad', correspondía el sujeto brechtiano anti-heróico, que *disminuía* y se escondía bajo su nombre, para que el 'ser devorado' por la masa permaneciera como un *fenómeno de superficie*.

Pero en *Hombre por hombre* se produce otra transformación: la del sargento Fairschild. En este caso, el héroe de guerra se derrumba y manifiesta la debilidad que se esconde tras la 'ferocidad', la facilidad con que puede ser dominado por la tiranía de la 'carne'. Fairschild es lo contrario de Galy Gay, un 'héroe no apaleado', y por tanto, incapaz de pensamiento, dominado por la pasión, y por ello no adecuado a las necesidades del mundo. El irracionalismo de Fairschild solo le abre dos salidas: el suicidio o la 'carne'.

FAIRSCHILD.- En realidad, habría que hacer un agujero en el suelo, llenarlo de dinamita y hacer saltar el mundo por los aire; entonces quizá comprenderían que la cosa iba en serio. Es muy simple. Pero tú, Cinco Sanguinario, ¿podrías resistir esta noche de lluvia sin el cuerpo de esa viuda? (TC 2, 124).

La 'carne' era el motivo al que recurrían algunos personajes brechtianos para obtener la salvación frente a la soledad (Baal), la muerte (Kragler), el vacío (Fairchild, Ackermann...), del mismo modo que los personajes expresionistas recurrían al 'espíritu' o a 'Dios' como motivos de salvación. El expresionismo había inventado el 'hombre nuevo' como réplica al individualismo y al egoísmo de la moral capitalista y a la conceptualización racional-analítica del 'hombre'. Brecht, siguiendo a Wedekind, constató el individualismo como un fenómeno social inevitable, pero propuso un contra-modelo al ideal capitalista, que restituía la dimensión animal del hombre frente al dualismo imperante no sólo en la moral burguesa, sino también (quizá mucho más claramente) en la utopía expresionista. El individuo no fue negado, pero sí cambiado de signo.

En Wedekind, la afirmación de la 'animalidad' humana actuaba como un procedimiento crítico contra la sociedad: lo que se criticaba en este caso, no era la disgregación social, sino el desgarramiento individual. El materialismo de Wedekind correspondía a una filosofía de la vida, de acuerdo a la cual los valores morales vigentes eran desenmascarados como contrarios a la naturaleza (según había evidenciado Nietzsche) y sustituidos por una absolutización del derecho 'carnal'. «La carne -dirá Wedekind- tiene sus propios derechos²⁹». A la seguridad de la razón, fundadora de un orden inmutable, se oponía la inquietud provocada por el vuelco de los valores, que el descubrimiento de la 'naturaleza real' del hombre produjo³⁰.

En los dramas anti-expresionistas de Brecht la 'carne' funcionó como desconstrucción de lo 'espiritual-utópico' de modo muy similar a como había funcionado en Wedekind. El recurso a la 'carne' coincidía con el recurso al 'espíritu' en constituir tácticas para superar tanto la disociación individual como la soledad social. La opción por la animalidad no fue sino un intento *in extremis* de superar la escisión del lenguaje y la consciencia de lo inmanente. Pero la 'carne' propiciaba, a diferencia del 'espíritu' -al menos a nivel intencional-, una salvación sólo momentánea y consciente de su propia mentira. Una salvación incluso menos efectiva que la 'espiritualista', en cuanto no permitía siquiera una comunicación entre los individuos en el *gesto* (como ocurría en lo 'utópico' expresionista): el 'entregarse a la carne' no podía constituir un gesto, pues se trataba más bien de un *caer* en el torbellino del caos, del que nada puede ser rescatado. La insuficiencia de la 'carne' aparecía ya explícitamente formulada en *En la espesura*:

SCHLINK.- El aislamiento infinito del ser humano hace que la enemistad sea un objetivo inalcanzable. Pero tampoco con los animales es posible entenderse.

GARGA.- El lenguaje no basta para entenderse.

SCHLINK.- He observado a los animales. ¡El amor, el calor de la proximidad de los cuerpos es nuestra única gracia en la oscuridad! ¡Pero sólo se logra la unión de los órganos y no se supera la escisión del lenguaje. (TC 1, 202).

Esa 'escisión' es el tema de la pieza y el origen de una lucha aparentemente absurda, a la que Garga se lanza ante la provocación de Schlik «sin preguntar las razones» (S, 148). Lo que motiva la lucha es la búsqueda de una comunicación que el lenguaje impide, porque también lo comunicable por el lenguaje se ha convertido en producto de mercado, y por ello incapaz de mediar una auténtica comunicación. Según Bahr, la lucha era introducida en *En la espesura* como un medio pre-lingüístico de entendimiento³¹, y la última frase de Garga («el caos está acabado. Fue la mejor época») no haría sino poner fin a un tiempo en que la comunicación era aún posible gracias a esa 'medio prelingüístico', que Schlink propone como una vuelta a los orígenes animales (TC 1, 202). Pero la lucha no produce sino un 'endurecimiento de la piel' y una opción definitiva por la soledad. Schlink fracasa y Garga triunfa: la soledad -observa Gasse- es la única vía que queda libre a quien pretende sobrevivir sin desprenderse de la propia individualidad³².

El recurso de la 'animalidad', acriticamente utilizado en las primeras obras, mostró en *En la espesura* su insuficiencia y fue ya en *Hombre por hombre* contrapuesto a un nuevo modelo, basado en la 'sabiduría': el héroe anti-trágico. El motivo de lo 'animal', seguiría, sin embargo, presente en la producción brechtiana, incluso en la producción inmediatamente posterior al estudio de Marx (1925-27), como una componente nihilista que continuaba operando una resistencia a lo revolucionario. En *Mahagonny* aflorarían las contradicciones inevitables de la

opción por la 'animalidad': la renuncia a lo trágico de la tensión materia/espíritu suponía también la renuncia a la esperanza escatológica. La desesperanza era la condición del vitalismo, al igual que la 'nada' era inseparable del optimismo (S, 527-528). En el aislamiento de los componentes destructivos del hombre, en el «lo peor es el hombre» (S, 526) de la cantinera Begwick en Mahagonny, o en el «Lo primero es la comida, lo segundo es la moral» (S, 457) del segundo final de *La ópera de tres duros*, era evidente una negación absoluta de la idea de renovación del hombre que alentaba lo 'utópico' del expresionismo. Este 'paraíso revolucionario' quedaba del otro lado, y el otro lado no existía. Es esa 'mentira' la que no debía detener al hombre y distraerle del disfrute de una vida que era preciso 'beber a grandes sorbos', en contra de la historia, en contra del propio lenguaje.

EL PLACER DE LA LUCHA

Lo que la producción brechtiana temáticamente representaba era la superficie misma de la sociedad capitalista: la lucha de las individualidades impenetrables. Si el caos expresionista consistía en la confusión de los límites, en la disolución de las formas, el Caos brechtiano surgía, precisamente, de su endurecimiento, hasta el punto que el individuo, para defenderse de lo exterior, quedaba reducido a sus límites. Esta contraposición básica en la concepción del Caos determinaría las propuestas formales en el ámbito teatral de unos y otro. Evidentemente, ninguno de los planteamientos estaba en condiciones de posibilitar inmediatamente el desarrollo de un proceso revolucionario.

En el caso del expresionismo esto quedó claro por la transformación de la utopía del hombre nuevo, durante los años de la guerra, en utopía abstracta: el criterio organicista impedía la concepción de una fase transitoria revolucionaria, en que la organización social debía ser considerada necesariamente de modo mecanicista. El expresionismo, apegado a concepciones burguesas del hombre, concibió la sospecha de que una revolución mecanicista no conduciría sino a nuevos mecanicismos y no a la eliminación del problema de base: el individualismo. Para los expresionistas la única revolución posible sería aquella que eliminara tal problema. Pero tal revolución sólo era operable mediante una transformación de la conciencia *individual* y no mediante una violencia sobre la individualidad misma. La individualidad del 'hombre desnudo' no debía ser puesta en juego. Lo que había que atacar era el individualismo, no la individualidad. Sólo individuos que renunciaran conscientemente a sus privilegios podrían constituir una sociedad orgánica. Cualquier atentado contra la individualidad, proveniente del mecanismo estatal, del mecanismo de la industria/razionalidad técnica, del mecanicismo bélico, actuaba directamente contra la posibilidad de realización de lo utópico. De ahí su oposición a la revolución violenta. De ahí su diferencia con la revolución marxista¹.

Ahora bien, que el proyecto expresionista en ningún momento se presentara como proyecto histórico concreto es algo que venía dado por la imposibilidad real de operar tal transformación, no ya desde el punto de vista de la universalidad, sino incluso desde el punto de vista de la participación. El idealismo/irrealismo del 'hombre desnudo' residía, tanto en su aspiración a conseguir la 'conversión interior' de todos los hombres, como en su aspiración a conseguir del individuo una renuncia completa de sí y un ingreso místico en la colectividad. Esa tensión en la que el proyecto expresionista quedaba atrapado era simétrica o aquella otra tensión del artista, entre una aspiración a liberarse de la subjetividad y de los privilegios del artista romántico, para ofrecerse al servicio de la comunidad social, y la resistencia a abandonar completamente su condición de 'mediador' individualizado entre la 'materia' y la 'idea'. Tensión análoga a la que a nivel lingüístico se producía entre la intención de disolver la individualidad de las formas y los materiales en la manifestación de lo 'esencial', de la 'unidad primaria', y la resistencia de las formas y los materiales mismos al aparecer de tal unidad, entorpecido además por el propósito expresivo del artista mismo en cuanto individuo.

La alergia expresionista a la violencia y a la disgregación, incluso cuando éstas fueran entendidas como medios *revolucionarios* para la unidad definitiva, les llevó a renunciar a planear en términos de lucha los anteriores conflictos surgidos de la crisis. Optaron, en cambio, por proyectar la resolución *inmediatamente* sobre un espacio utópico. Ahora bien, la concreción de la utopía en la realidad artística efectiva no daba lugar a la *unidad*, al *arte integrado*, ni al *hombre desnudo*: lo que aparecía era la tensión misma, el sufrimiento resultante del resistirse a la disgregación y a la lucha en virtud del proyecto utópico. La violencia lingüística, la deformación agresiva de la forma, la emancipación de lo feo y la disonancia estuvieron al principio de la actividad abstractiva/visionaria del expresionismo prebélico y al final de la utopía del expresionismo post-bélico. A lo que todas ellas respondían era a una misma tensión del 'yo' hacia la disolución, fuera en lo formal, como límite de la creación entendida como escritura, fuera en la colectividad orgánica de la utopía humanista. Ambos procesos de disolución eran contrarrestados tanto por una resistencia externa (del lenguaje/del material, en un caso; de la sociedad, en el otro) y por una resistencia interior (la del propio individuo), que generaban un residuo expresivo, manifiesto como aparición de lo 'feo', de la 'disonancia', de lo 'grotesco', de la 'diferencia'. Lo 'feo' -apuntaba Adorno- era la categoría que permitía al arte liberarse de la 'apariencia' y dar cabida en su interior a imperativos extraños a él mismo por ejemplo, el moral»².

Lo moral (que no lo político), no podían aparecer, sin embargo, más que en la forma de la resistencia, y eso es algo que estaba implícito en la definición misma del movimiento como 'expresionismo'. La expresión -recordaba Adorno- es antitética a la apariencia, la expresión no puede ser concebida como mimesis del objeto, ni siquiera del sujeto, sino meramente como mimesis de sí misma, como pura «expresión del dolor»³. En la opción por lo expresivo iba incluida la imposibilidad de representación de lo positivo, de lo armónico, pero lo iba también la renuncia a la representación del propio 'yo'. Es ese límite de la expresión el que impulsó a salir del arte. Tal impulso condujo, sin embargo, nuevamente a la 'disonancia', idéntica a la expresión. En la 'disonancia' estaban recogidos esos múltiples niveles del grito expresionismo. La 'disonancia' es la manifestación fenoménica de una triple contradicción irresoluble. La disonancia es la huella de la 'resistencia' en el nivel de la apariencia, del que el expresionismo no acertó a salir, a consecuencia de aquella originaria intención utópica/nostálgica, que obligaba a mantener unido lo que la historia había definitivamente fragmentado.

El *realismo* brechtiano no pudo resistir la artificialidad de la armonía expresionista, bajo las formas de la disonancia y la tensión, de ahí que simplemente rompiera los lazos y propiciara la disgregación de los elementos. Lo que aparecía entonces era un paisaje de individualidades minúsculas, pero bien definidas, en lucha encarnizada por la supervivencia. Tal lucha no provocaba dolor, sino un inusitado placer, que se transmitía a la creación. La lucha, como fenómeno de superficie de lo social, ingresó en la producción teatral brechtiana como principio formal.

El desplazamiento de la interioridad humana del teatro permitía la introducción en éste de elementos constructivos hasta ahora insospechados: la instalación de la creación en la superficie la hizo susceptible de ser penetrada por otros fenómenos de superficie, los cuales habían sido privados de una estratificación racional: lo social, lo literario, lo deportivo, lo histórico, lo psicológico, lo objetual... fueron utilizados como elementos constructivos en un teatro privado de todo privilegio *conscienciador*. El propio Brecht en su prólogo de 1954 describía esta disposición creativa:

Combiné mezclas de palabras como si fueran bebidas fuertes, escenas enteras sensualmente en sensibles palabras con determinada textura y color. Hueso de cereza, revólver, bolsillo de pantalón, dios de papel: mezclas de este tipo. Naturalmente trabajaba al mismo tiempo en la fábula, en los personajes, en mis opiniones sobre el comportamiento humano y sus efectos, y quizá exagerara un poco lo formal, pero quería exponer lo complicado que es el negocio de la escritura y cómo lo uno determina lo otro, cómo la forma surge del material y cómo éste a su vez recibe la impronta de aquella (SZT, 950).

Hay dos elementos importantes que deben ser subrayados. En primer lugar, la 'mezcla', por oposición a la 'unidad' jerárquica (espiritual) expresionista, era un procedimiento propiamente nihilista: los elementos de lo real y los elementos de lo literario quedaban igualados, en cuanto elementos de la creación dramática, en la que sólo se reconocía su existencia como 'nombres'. Pero, además, la forma dramática se liberaba y daba en sí cabida a esquemas dramáticos tomados de otros géneros e incluso de otras manifestaciones culturales. En segundo lugar, la transitoriedad de la forma al contenido, la anulación de la tiranía del contenido (la visión del hombre nuevo) sobre la forma: no era ya el espacio el que devenía esencial, sino la esencia la que devenía superficial. La diferencia de perspectiva implicaba una renuncia a toda determinación extra-estética de la forma y a una concentración de la investigación en el ámbito de lo técnico.

La investigación formal de Brecht partía con una ventaja sobre la expresionista: no estaba predeterminada por intenciones idealistas, no pretendía mostrar lo que debía ser (o lo que no debía dejar de ser), sino aquello que era: la fragmentariedad pura, el conflicto de los particulares, el relativismo de la materia y de la opinión. A la utopía fusionista se opuso el realismo de la lucha. Instalarse en la lucha era instalarse en el movimiento de lo real. Y hacer de la lucha un principio formal equivalía a hacer entrar la propia estructura dramática en ese dinamismo liberado de toda convención, es decir, equivalía a hacerla entrar en el 'caos' nihilista descrito por Nietzsche. Los bárbaros -observaba Masini- «son aquellos que aprenden a familiarizarse con este mundo, tan múltiple y diverso que puede ser continuamente asimilado al caos»⁴. ¿Cómo sobrevivir? Sobreponiéndose a lo caótico, sobreponiéndose a lo humano, practicando la desvergüenza... La insolencia del joven Brecht fue aquel 'Übermut', con que Nietzsche categorizara la producción artística y el juego infantil como actividades indiferentes a toda norma diversa de su propia necesidad de destruir y de crear⁵. El 'Übermut' tenía su origen en la 'saciedad', pero la saciedad generaba un vacío, un deseo de recomenzar, de crear nuevas formas de vida... Entre la saciedad y la pobreza se desarrollaría la actividad destructivo/constructiva del bárbaro como una experimentación sin *proyecto*. En 1925, escribirá Brecht: «Me gustaría cultivar un arte que aborde las cosas profundas e importantes y dure mil años: y que no sea demasiado serio» (D. 184). Aquel arte que se sustentaba sobre un rechazo de la utopía y una jactancia nihilista sería capaz de desarrollar, precisamente por su desvergonzada libertad, por su predisposición a la actividad *contaminante*, el marco en que la utopía podría ser nuevamente formulada. El camino de aquella no se inscribió en el marco de la reflexión teórica, sino en el marco de la producción, estimulado por inquietudes exclusivamente técnicas. Tal camino, desde una perspectiva radical, puede ser considerado simplemente como el proceso de disgregación de aquello que el expresionismo se empeñaba en mantener unido. De tal disgregación, curiosamente, surgiría la forma capaz de albergar una utopía sin nostalgias.

SEGUNDA PARTE

ANARQUÍA EN LA ESCENA

*Quiero destruir este orden de cosas,
que consume las fuerzas de los hombres,
sometiéndolas a la dominación de los
muertos...*

R. Wagner

La corrosión nihilista de las estructuras formales había puesto entre paréntesis la posibilidad misma de la 'forma' artística. En el caso del drama, esa corrosión tuvo efectos especialmente devastadores, dada la definición vigente del mismo como forma absoluta, unitaria y cerrada sobre sí misma. Independientemente de consideraciones extraformales (aquellas relativas al problema de la función social del arte o al problema de la regeneración del hombre como contenido de la utopía estética), planteado desde el punto de vista estrictamente técnico, el teatro en su conjunto se enfrentó a los siguientes problemas, de los que dependía su supervivencia: la disgregación de la cadena sintáctica, como consecuencia de la pérdida de la relación mimética, la disgregación de las estructuras unitarias, la disgregación de la subjetividad.

A nivel dramático, la pérdida de la relación mimética provocó la quiebra de las estructuras sintácticas tradicionales. Si, a un nivel lingüístico, ello supuso la liberación de las palabras de sus habituales significados y la construcción de un lenguaje autónomo, globalmente considerada dicha quiebra, el problema a que tuvieron que enfrentarse, tanto la escena como el drama, fue la sustitución del lenguaje representativo por el lenguaje abstractivo. La crisis de las estructuras unitarias afectó, en primer lugar, a la acción dramática, y, en segundo lugar, a las estructuras espacio-temporales. La disolución de las coordenadas dramáticas y la *dispersión* consecuente de la fábula obligaría al abandono de los medios de representación escénica tradicionales y a la invención de nuevas concepciones del espacio escénico liberadas al principio de la 'cuarta pared', correspondiente al drama absoluto. Por último, la crisis de la subjetividad se manifestó en el drama como un rechazo de la caracterización psicológica del personaje y el recurso a una construcción ajena a códigos objetivos. Paralelamente, el ejercicio del actor se vio privado de las técnicas de interpretación psicológico-naturalista y a la construcción de personajes definidos en términos no racionales. El vacío provocado por la cancelación de todos estos 'códigos' y la consecuente ausencia de apoyos referenciales provocaron un daño en la comunicación intersubjetiva, que habría de mostrarse en la crisis del diálogo o en la multiplicidad de intentos por restituir una comunicación 'real' con el público en el ámbito de lo escénico. La creación teatral se vio obligada a la experimentación. La ausencia de proyectos definidos, la libertad en la invención de formas y recursos, caracterizaron este período de la producción teatral alemana como una época de anarquía.

MÁSCARAS

La máscara fue la figura que el expresionismo utilizó para la representación de la superficie. 'Máscara' era a su vez aquello que ocultaba y aquello que expresa la esencia. En cuanto la esencia nunca podía ser representada, el desenmascaramiento coincidiría siempre con un nuevo enmascaramiento. La máscara recogía la tensión que el expresionismo había teorizado en el concepto de 'visión': la máscara era el resultado de la 'visión', e, inversamente, un acceso posible hacia lo esencial. Pero en la figura de la máscara habitaba también la angustia del vacío: que bajo las máscaras no hubiera sino nuevas máscaras y bajo la última de ellas no lo esencial, sino el abismo de la no-existencia:

VALERIO.- ¡Quién soy! *Se quita lentamente varias máscaras que lleva puestas una sobre otra* -¿Este quizá? ¿O éste...? ¿O éste...?. La verdad me aterra pensar que yo pudiera quitarme así, una tras otra, todas mis máscaras...'

La máscara encubre el rostro del individuo y produce un efecto de *transformación*, de enajenación. Pero esa enajenación conduce a la duda sobre la *autenticidad* del rostro carnal. Lo que el expresionismo voluntariamente evitó fue el aceptar la enseñanza nietzscheana, según la cual la tensión trágica hacia la superación de la escisión entre el ser y la apariencia era una tensión inútil, y que lo 'profundo' sólo podía ser resuelto en la infinita superposición de las máscaras². En el expresionismo actuó, pues, la componente romántica con más fuerza que la nihilista: la máscara siguió siendo el lugar de aparición de lo esencial³.

El expresionismo era consciente de que la irrepresentabilidad de lo 'interior' implicaba que la máscara manifestaría -como Hegel había observado- meramente la existencia, pero no la existencia del yo sustancial, sino la existencia del propio proceso de creación de máscaras, es decir, el proceso mediante el cual la interioridad se vaciaría de contenido y se convertiría en forma. La teoría expresionista de la máscara se diferenciaba del romanticismo en que no era el yo el que inundaba el espacio del no-yo, el que acogía en sí la máscara, sino que era la máscara la que ocupaba toda la actividad del yo, al que no quedaba otra vía de manifestación que en el proceso constructor de máscaras. Es el afloramiento de esa tensión entre lo aparente y lo otro, en el límite del vacío, lo que daba a la máscara todo su poder de fascinación para el expresionismo.

«Lo que en general nos fascina de las máscaras -escribía Hugo Ball en 1916- es que no son humanas, sino que encarnan personajes y pasiones supravitales. El horror de estos tiempos, el trasfondo paralizante de las cosas, queda puesto en evidencia»⁴. Lo que de la máscara fascinaba era la falsedad de la apariencia que se proponía a sí misma como falsedad y ponía así en

evidencia la falsedad de la apariencia toda. La máscara aplicada al hombre, producía el efecto de mostrar la falsedad de la apariencia individual externa y remitir a una con *fe supuesta* interioridad común'. Yvan Goll aportó en su breve ensayo *El supra-drama* una reflexión sobre el tema de la máscara en una conexión explícita con lo dramático. Se trataría de 'herir' lo aparente para hacer resurgir las 'cosas desnudas', que el objetivismo naturalista habría ocultado. La reacción contra el naturalismo imponía la recuperación de la máscara como recurso escénico originario:

[...] se ha olvidado completamente que la escena no es otra cosa que una lente de aumento. [...] Se ha olvidado completamente que el primer símbolo del teatro es la máscara. [...] En la máscara reside la ley, ésta es la ley del drama. Lo irreal se convertirá en hecho. Por un momento se demostrará, que precisamente en ello reside la más grande verdad. [...] La escena no debe trabajar sólo con la vida 'real', y será sólo 'suprarreal' cuando sepa también acerca de las cosas que las cosas esconden.⁶

El objetivo de la máscara, en cuanto 'lente de aumento', era la 'exageración' de lo aparente, que daba lugar a lo 'grotesco'. Lo 'grotesco' devolvería al espectador la capacidad de asombro y le abriría los ojos al 'misterio' oculto bajo lo cotidiano⁷. «El arte debe hacer del hombre nuevamente un niño. El medio más simple es el 'grotesco'». Lo grotesco tenía la función de 'espantar al burgués'. Pero no era al burgués, como individuo perteneciente a una clase a quien se espantaría, sino a 'lo burgués', como conjunto de prejuicios y convenciones, que impedirían al individuo la capacidad de asombro de la infancia. La máscara produciría la conversión del individuo 'burgués' en niño. La máscara sería lo que tanto en la escena como en la sala haría reaparecer al 'hombre desnudo', al 'hombre bueno', núcleo de la utopía expresionista. La penetración de la esencia, la búsqueda de la desnudez, exigía el camino del enmascaramiento. El superponerse de las máscaras desdibujaba los límites de la apariencia, y lo real se disolvía en el proceso del enmascaramiento. De ahí la fascinación expresionista de los límites entre luz y sombra, realidad y ficción, palabra y gesto. Que tal despliegue de máscaras condujera a la esencia es algo que el expresionismo no se atrevió a demostrar.

LA DISOLUCIÓN DE LA SINTAXIS

«El moderno escritor satírico -postulaba Goll en el prefacio a *Methusalem*- debe buscar nuevos medios de estímulo. Los encuentra en el suprarrealismo y en lo alegórico»⁸. Lo alegórico surgía de la destrucción de unos *nexos*, que habían permitido una ordenación del discurso dramático análoga al orden de los acontecimientos en el nivel de la apariencia. La consideración de lo real-aparente como falso implicaba inevitablemente la disolución de una forma dramática basada en el principio de causalidad. Esa crisis del principio de causalidad dramática, anunciado en la atomización de la acción y el diálogo, en el aislamiento de escenas y personajes, de los dramas de Büchner, o más recientemente en los dramas de Strindberg, estalló en la producción de los dramaturgos que precedieron inmediatamente al *expresionismo* (P.

Scheebart, Döblin, Kokoschka...): el grito en sustitución del diálogo, la simplificación de la sintaxis por anulación de los nexos lógicos tradicionales, la anulación de la interacción entre los personajes reducidos a tipos, la alteración del ritmo dramático, que se aproximaba a los módulos de la revista...⁹. También en los dramas de Kandinsky, *La sonoridad amarilla* (1912) y de Schönberg, *La mano feliz* (1911), el diálogo era prácticamente destruido en favor del gesto o de la composición plástica, y el poco discurso existente se componía en su mayor parte de palabras aisladas, exclamaciones, breves intervenciones dotadas de la máxima tensión. La secuencia espacio-temporal fue absolutamente distorsionada para adecuarla al carácter de una acción sin apoyatura interna en el drama y arbitrariamente determinada desde el exterior. Y lo mismo ocurre con los personajes: abstractos en el drama de Schönberg, marionetescos en el de Kandinsky¹⁰.

La disolución de la forma dramática tradicional en los dramas de Kandinsky y Schönberg tenía como fin la creación de una obra de arte en que todos los elementos respondieran a una única lógica: la lógica de la necesidad interior. Esa necesidad interior no era, sin embargo, a nivel de resultado artístico, más que una justificación de la anarquía compositiva por oposición a lo armónico, una reivindicación de lo enigmático, un estímulo -como Goll había formulado- de la capacidad de asombro como modo de apercibirse de la existencia de lo secreto¹¹. El rechazo de las leyes de la composición musical condujo a la valoración del sonido puro, cuya combinatoria ya no dependía de ninguna 'armonía' preestablecida, sino de las determinaciones que sólo el 'sujeto' creador imponía¹². Kandinsky, por su parte, en un texto paralelo a la *Teoría de la armonía* de Schönberg, *De lo espiritual en el arte*, observó que la aplicación consecuente del principio de 'necesidad interior' mostraba la capacidad del color puro para producir determinados efectos anímicos independientemente de la forma, lo cual dejaba al artista la libertad de ordenar esos colores según una forma lógica o según una forma ilógica. Es decir, tanto el sonido (en Schönberg) como el color (en Kandinsky) fueron liberados de la vieja armonía y tratados según una sola ley: la 'necesidad interior', que en absoluto debe ser identificada con la 'necesidad subjetiva', sino que, como sugería Schönberg, era más bien la adaptación del artista al material artístico que una ordenación subjetiva del mismo¹³.

Lo que Kandinsky y Schönberg realizaron tuvo su correspondencia exacta en la liberación de la palabra aislada realizada por el expresionismo literario. Esa liberación correspondía a la pretensión del expresionismo de que la forma lingüística alcanzara el carácter de esencial. «La palabra -describía Edschmid en su principal ensayo sobre el expresionismo literario- se convierte en flecha. Penetra en el interior del objeto y es animada por él»¹⁴. Y a continuación insinuaba una poética de las formas gramaticales desde el punto de vista de su capacidad de producir un efecto interior, similar en su intención al análisis propuesto por Kandinsky en el capítulo VI de su ensayo de 1910 sobre el lenguaje de las formas y los colores.

En 1912 Marinetti publicó en la antología *Los poetas futuristas* lo que bautizó como 'parole in libertà', y que correspondía a la pretensión programática del futurismo de romper la sintaxis y la gramática tradicionales en beneficio de la palabra aislada. Pero fue en el círculo de Walden, entre los escritores asociados a *Der Sturm* donde el invento futurista tuvo repercusiones más importantes. En los dramas de Walden y de Schreyer, la palabra adquirió el valor de 'resonancia'. La estructura sintáctica desapareció completamente. Los diálogos se redujeron a intercambio de monosílabos, los monólogos a una anárquica sucesión de asociaciones. Buen ejemplo de ello lo constituye el drama de Schreyer *Grito bus* (1921), consistente a nivel textual en una serie de gritos, versos breves, palabras inconexas, repeticiones de ideas: sangre, hombre, unidad... Y que concluye con la repetición prolongada de la palabra 'Mensch' en

boca de los diversos personajes¹⁹. Un similar tratamiento del lenguaje presentó el drama de Herwarth Walden *Comunidad* (1920), o el principal drama del propio Schreyer *Crucifixión* (1920)¹⁵.

Pero fue probablemente August Stramm (dramaturgo también perteneciente al círculo de Walden y a partir de cuyos dramas Schreyer realizó sus principales escenificaciones) quien de modo más coherente aplicó a la creación dramática los estímulos recibidos de los futuristas, Stramm, observó Muschg, no creó con el lenguaje, sino contra él¹⁶. Ahora bien, esa creación contra el lenguaje no fue sino una forma de creación contra la lógica de la sociedad burguesa¹⁷. También es preciso anotar que la máxima tensión concentrada en la palabra, incluso en el sonido aislado no condujo en el caso de Stramm a la anarquía, sino que palabras y versos fueron reconducidos a una nueva unidad de carácter casi geométrico¹⁸. La anarquía compositiva provocada por el vacío infiltrado entre las palabras aisladas fue en el expresionismo una anarquía sólo aparente, salvada por la tensión geométrica, que una y otra vez ocultó aquel vacío para poder mantener el supuesto de lo 'espiritual', como fundamento de la disolución de la sintaxis, de la lógica, de la apariencia misma.

Lo que de forma radical se muestra en el drama abstracto de la 'Sturm-Bühne' estuvo presente en mayor o menor grado en toda la producción dramática expresionista. El discurso quebrado sirvió para mostrar las dificultades de la forma lingüística en producir la comunicación intersubjetiva. Esa dificultad -y consiguientemente el resquebrajamiento del discurso -aumentaba cuando lo que se trataba de comunicar no era ya meramente un pensamiento, sino el objeto vivo de la visión. Este es el caso del Padre de Eustache de Saint Pierre, en *Los ciudadanos de Calois* de Kaiser, al pronunciar su discurso-anuncio del Hombre Nuevo¹⁸. Y lo mismo ocurre con las intervenciones del Padre del *El mendigo*, y con el propio protagonista de este drama, forzado a 'expresar lo inexpresable'¹⁹.

También *Hombre-masa* de Toller fue escrito con un lenguaje desgarrado, con proliferación de signos exclamativos, con intervenciones a veces reducidas a monosílabos... Mucho más claramente en el drama de Hasenclever *Los hombres* (1918, Praga 1920) alcanzó la sintaxis un grado máximo de disolución. El diálogo en este drama -como observó Masini- fue reducido a frases rotas, 'residuales', 'lacónicas', desligadas una de otra: «la palabra está como absorbida por la inercia del fanteche que la pronuncia o de la brutalidad mecánica y anónima de la acción»²⁰.

Por último, la alternancia de palabra y vacío llegó en el drama expresionista a su máxima tensión mediante la sustitución de la palabra por el grito y el monosílabo o la conversión de la palabra en mero gesto. El drama de R. Göring, *Batalla naval* comienza con un grito. Y en todos los dramas expresionistas es frecuente encontrar intervenciones de los personajes en las que el dramaturgo sustituyó el texto por indicaciones gestuales. En *Los hombres* largas tiradas transcurren sin aparición de un texto hablado, o bien éste se reduce a raras palabras aisladas, rodeadas por una multiplicidad de acciones gesticas²¹.

La liberación de la palabra respecto de lo real provocó la pérdida de sentido de los nexos sintácticos. Las palabras se independizaron y buscaron un nuevo valor significativo en la 'resonancia', por medio de la cual debía mostrarse en el texto lo esencial. La supeditación de la palabra a la manifestación de lo esencial implicó no solamente la abstracción del lenguaje, evidente en la ruptura de los nexos sintácticos, sino la ruptura también de los vínculos de propiedad entre el personaje dramático y las palabras por él pronunciadas. La disolución de la sintaxis condujo, en definitiva, a la autonomía del texto respecto a los personajes y respecto a la acción y su absolutización como medio de aparición de la esencia.

LA CRISIS DE LA ESPACIO-TEMPORALIDAD

El mismo vacío que se instaló en el texto dramático a nivel lingüístico afectó a la estructura espacio-temporal: la destrucción de la cadena lingüística tuvo su equivalente en la destrucción de la tensión dramática, provocada por el traslado de la acción fuera de las dimensiones tradicionales del espacio y tiempo. La 'dinamización' o 'ritmización' de la estructura dramática respondió al interés del expresionismo por introducir el 'movimiento' en la espacialidad de la representación. De lo que se trataba era de dar satisfacción a la voluntad de 'musicalizar' las artes espaciales, de modo que también éstas se aproximaran al privilegio atribuido por Schopenhauer a la música, como objetivación inmediata de la voluntad.

Pero la centralidad del concepto de 'movimiento' obedeció también a factores extra-estéticos: la relativización del conocimiento científico introducida por las teorías cuántica y einsteiniana; la nueva 'experiencia del tiempo acelerado'²², motivada tanto por los adelantos técnicos en el campo de la automoción como por el cambio de ritmo de vida en los grandes núcleos urbanos; y, en el terreno específico de la cultura, la difusión de los periódicos y el apogeo del cine, que impusieron una transformación importante, tanto del concepto de producción como del concepto de recepción (especialmente la técnica cinematográfica aportaría numerosos estímulos a la técnica dramática: *Chaplinada* de Goll, subtítulo 'Poesía filmica' sería un caso extremo de esa relación).

Esta experiencia real del tiempo acelerado explica el éxito del futurismo en Alemania, especialmente entre los autores de *Der Sturm*, en cuya galería tuvo lugar en 1912 la primera exposición futurista en Berlín. En el primer Manifiesto del Futurismo Italiano se lee: «El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente»²³. La pasión por la técnica y la velocidad se tradujo en una destrucción de la espacio-temporalidad, que quedó plasmada en la brevedad de las piezas teatrales, o en los poemas telegramáticos. La obsesión por traducir el dinamismo, el ritmo de la vida, ocupó la creación de Ernst Blass, Lothar Schreyer, August Stramm y fue otro de los motivos de esa disgregación del lenguaje antes citada. Lo que diferencia a expresionistas y futuristas fue la distinta actitud ante la técnica y la justificación 'ánimica' de la ritmización del arte en el expresionismo. La 'simultaneidad' expresionista no fue la 'simultaneidad de la percepción externa, sino la 'simultaneidad' de la conciencia.

El expresionismo, en opinión de Hatvani, podría ser definido como la creación de un espacio capaz de albergar el movimiento de la conciencia²⁴. La intersección de movimientos y creación espacial dio lugar al concepto de 'simultaneidad', que Theodor Däubler ilustra en la figura del 'ahorcado': «Cuando uno es colgado, vuelve a experimentar en el último momento la totalidad de su vida»²⁵. El concepto de simultaneidad fue el concepto básico -según Däubler- de la poética expresionista. Pero el concepto de simultaneidad era contrario a las formas tradicionales de espacio-tiempo. «La objetividad de lo anímico -advertía F. Bohle- se encuentra en otro reino diverso al espacio temporal»²⁶.

Bergson había teorizado en el ámbito de la metafísica sobre esa misma disfunción entre la dimensión vivencial de la conciencia y las formas apriorísticas de la sensibilidad. Bergson había observado que una aceleración infinita del tiempo no afectaría en nada al análisis físico-matemático, pero sí enormemente a la conciencia. A partir de aquí Bergson emprendió la

investigación del concepto de 'duración real', incompatible con toda representación espacial del tiempo, la cual debía seguir necesariamente el principio de 'yuxtaposición'²⁷. Sólo gracias a la 'intuición' sería posible acceder a la 'duración real'. Pero fuera de ella el conflicto resultaba inevitable. Y fue este conflicto al que se enfrentó la dramática expresionista, ya que su intención de producir escénicamente el tiempo de la interioridad, chocaba necesariamente con la especialidad de lo escénico.

La contradicción entre la continuidad temporal y la yuxtaposición dio lugar a un intento de superación de la habitual estructura dramática en actos por una estructura supuestamente más dinámica, más adecuada a la plasmación del movimiento real. Esa estructura fue la del 'Stationendrama'. Strindberg había alcanzado la forma del 'Stationendrama' como resultado de su progresiva concentración de la acción dramática en torno a un solo individuo. Esta estructura aparecía ya claramente configurada en *Hacia Damasco* (1898). La unidad de acción -observó Szondi- fue en este drama sustituida por la unidad del yo y las escenas singulares perdieron todo nexo causal entre ellas, apareciendo como 'piedras aisladas', solamente sostenidas en la unidad por constituir etapas en el camino de un sujeto singular²⁸. La destrucción de la unidad de acción implicó una renuncia a la determinación interna de la misma, que a partir de entonces fue arbitrariamente dictada desde el exterior. La entrada en escena sin motivo de personajes desconocidos, la incoherencia, la impersonalidad de los mismos, la ausencia de hilo dramático manifiesto en *Sueño y Sonata de Espectros*²⁹, respondían precisamente a esta razón. Rechazado el principio de causalidad, y dada la imposibilidad formal de configurar la totalidad de la vivencia interna del protagonista, la acción escénica quedaba relativizada, y con ella las unidades de espacio y tiempo. El principio de causalidad no fue sustituido por un nuevo principio conector y con ello la escena se presentó simplemente en su disgregación, mostrando en sí misma la imposibilidad de una reproducción de la 'vivencia'.

Lejos de liberar la temporalidad de la representación espacial, lo que el 'Stationendrama' mostraba era radicalización de la contradicción misma, que quedaba evidenciada. La estructura del 'Stationendrama' fue una constante en los dramas programáticos del expresionismo, donde la acción era sustituida por un *poner al personaje en proceso*, de modo que su enfrentamiento con espacios diversos/extraños mostrara momentos congelados de la evolución de su conciencia (*El mendigo*, *La transformación*). En otros casos, incluso tal evolución es ficticia, con lo cual el sujeto pasa a ser concebido como un 'paseante', que *reacciona* a los estímulos a que la voluntad dramática lo somete para hacerle producir determinados gestos (Kaiser: *Infierno*, *Camino*, *Tierra*). A veces, el camino es una mera excusa para la retórica del personaje central (*El mendigo*) o es explícitamente reconocido como inútil (*De la mañana a la media noche*), en cuanto carente de objetivo: «Un camino -afirma un personaje de Barlach en *El día muerto*- no necesita un Adónde, basta un De dónde»²⁹.

El esfuerzo del drama expresionista por conseguir una dinamización del espacio dramático para adecuarlo a la 'duración real' dio lugar, paradójicamente, a una estructura repetitiva estática. El quiebre de la secuencia temporal del drama tradicional no desemboca de una 'ritmización cinematográfica' del drama, sino en una yuxtaposición de escenas estáticas ¿Puede ser esto considerado un fracaso? La propia elección expresionista de la 'simultaneidad' indica que lo que se pretendía no era una 'aceleración' del tiempo dramático, sino una anulación completa de la dimensión temporal. Del mismo modo que el lenguaje quebrado no 'aceleraba' el diálogo, sino que simplemente aumentaba la necesidad de silencios entre palabras, tampoco la multiplicación de cambios escénicos o la ausencia de 'hilo dramático' suponían una 'aceleración' del tiempo dramático, sino simplemente su anulación.

Los mismo cabe decir de la dimensión espacial. el principio de simultaneidad actuó haciendo coincidir sobre la escena espacio interno y espacio externo, espacio objetivo y espacio soñado, espacio real y espacio simbólico. La coexistencia de elementos realistas y vacío, o de elementos de 'interior' sobre un fondo 'externo' estaban mostrando la disolución del 'interior burgués' decimonónico, y con ello el cese de la tiranía del 'Mileu', concepto clave en la dramaturgia naturalista³⁰. La reducción del espacio dramático a lo esencial, la fluidificación de los límites entre espacio interior y espacio exterior eran coherentes con una alteración de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, que había prescindido de la mediación 'ambiental'.

Si bien esa destrucción del 'interior burgués' fue mucho más clara en la puesta en escena expresionista que en el drama, aquella no hizo sino *realizar* lo ya insinuado por los dramaturgos. En *El mendigo*, alternan un espacio reservado a secuencias meramente textuales, ante el telón (I,1; II,1; IV,1; V,4), un espacio realista (el Café del primer acto, el salón familiar, el jardín del acto tercero, la gran ciudad del acto quinto) y un espacio reservado a las visiones o a los encuentros del poeta con la Muchacha (I, 7; I, 10, II, 7, 8). La compartimentación del espacio en tres niveles: proscenio-espacio retórico, escena-espacio real, foro-espacio visionario, no es, sin embargo, rígida, y el propio Sorge sugiere escenas visionarias en la escena central conseguidas mediante voces en la oscuridad (III, 13) o mediante juegos de sombras (IV,1). La interacción de los espacios tenía como fin la producción de una confusión de lo real y lo soñado, ante la que la propia madre del protagonista se espanta: «pero dime: nada ha ocurrido, simplemente ha sido todo soñado. Sé con seguridad que algo he soñado. Pero algo ha ocurrido también»³¹. Igualmente en *La transformación*, de Toller el espacio dramático se componía de un nivel de sueño y un nivel de realidad, que el autor sugería realizar escénicamente por el mismo procedimiento propuesto por Sorge: una escena posterior (sueño) y una escena anterior (realidad).

A lo que tal confusión de espacios tendía era, en definitiva, al espacio absoluto, donde la diferencia entre dinamismo y estatismo quedaba absolutamente anulada. La tensión hacia el espacio absoluto aparece, pues, claramente en los dramas más dinamizados (*Los hombres*, de Rubiner), así como en los más estáticos (*El día muerto* o *El primo pobre*, de Barlach). Estatismo y dinamismo confluyen en lo 'extático': de lo que se trataba era de representar la esencialidad, lo extra-real, lo profundo, y sólo en un espacio-tiempo simbólico/absoluto tal representación resultaba posible.

En el fondo ese espacio absoluto no era otro que el espacio mismo del lenguaje. Este era el auténtico sustitutivo de lo espacio-temporal. A la infiltración del vacío en la estructura dramática, el expresionismo respondió, no con una aceptación de la disgregación de la secuencia espacio-temporal, sino con una sustitución de la misma por el absoluto lingüístico. La acción dramática fue suplantada por la acción retórica, éste fue el elemento que salvó al drama de la desconexión de la estructura. Pero esa salvación se realizó a costa de la destrucción de la tensión dramática. Con ello, el drama era situado al límite de sus posibilidades, al límite de una escisión entre el texto y lo escénico.

DE LA PSICOLOGIA A LA MÁSCARA

Si la cancelación de la forma espacio-temporal impidió la relación causal del sujeto dramático con su entorno, la cancelación de lo psicológico impidió la relación de los personajes entre

sí. El mismo vacío que se infiltró entre las palabras y las aisló, que anuló la continuidad entre las escenas y estaciones, interrumpió los nexos intersubjetivos y aportó así una nueva dificultad a la continuidad del drama clásico. Hegel había definido éste como manifestación de acciones actuales y relaciones humanas en una exteriorización que es la exteriorización hablada de los personajes que expresan la acción. El 'fin' particularizado en un individuo sólo actuaría como contenido dramático a condición de provocar la reacción de otros individuos en quienes se generarían fines y pasiones opuestas y con quienes el primer individuo entraría en conflicto³². La cancelación de la interacción en el drama expresionista fue junto a la cancelación de la 'progresión dramática' la aportación fundamental del expresionismo a la subversión del concepto clásico de 'drama'.

El anti-psicologismo expresionista era consecuente con su antirealismo y su anti-logicismo. Atenta, como la anatomía, a lo externo, nada podía decir la psicología, según Kornfeld, de la auténtica naturaleza del hombre, es decir, de su espíritu³³. Y Felix Emmel, en su importante ensayo *El teatro extático* sostenía:

...el nuevo teatro deberá separarse de la fascinación del intelecto autodominante y omnidestructor si quiere sobrevivir. esto, sin embargo, sólo será posible mediante una inexorable eliminación de la psicología, cuyo yugo científico-intelectual cae pesadumbre sobre toda figuración escénica. El presente libro lucha precisamente contra el teatro de la apariencia psicológica. Quiere dar al arte escénico un nuevo fundamento supraintelectual: el éxtasis de la sangre.³⁴

La indeterminación psicológica de los personajes impedía la interacción dramática entre los mismos. Ese aislamiento estaba ya presente en la obra de Strindberg: los hombres de *Hacia Damasco* -observó Szondi- no se influyen mutuamente, ni cambian como resultado de ello, sino que permanecen unos a otros extraños. Consecuencia de ello era el estatismo de la acción, ya observado a propósito de la crisis de lo espacio-temporal. Y consecuencia a su vez de esa precariedad o imposibilidad de la acción era la proliferación de los discursos. el monólogo sería la forma preferida por la dramaturgia expresionista, en que los momentos de máxima tensión habrían de ser siempre monológicos.

La imposibilidad de la relación intersubjetiva muestra la constatación y el rechazo por parte de la dramaturgia expresionista del mismo aislamiento percibido en las relaciones sociales. La comunicación sólo era posible en el amor sexual/platónico. Pero esta relación quedaba a veces transportada a lo ideal, y en cualquier caso planteada como signo de angustia y protesta frente a la incapacidad de una relación abierta con el mundo. A la fragmentación de la intersubjetividad, ya anunciada en el drama pre-expresionista, el expresionismo respondió cancelando la misma dimensión intersubjetiva, al disolver completamente la individualidad y con ello las diferencias que hacían posible el conflicto dramático.

«La personalidad -postulaba Walden- no es más que un autoengaño»³⁵. El concepto de 'individuo', como el concepto de 'realidad', eran 'construcciones' del pensamiento burgués que afianzaban una concepción de la sociedad como lucha/como incomunicación. De ahí la no aceptación expresionista del constructo 'sujeto' y su búsqueda de un concepto más amplio de subjetividad liberada de lo individual. Aquél sería el nuevo sujeto definido por K. Edschmid: «Cada hombre ya no es individuo, ligado al deber, a la moral, a la sociedad y a la familia. En este arte no será otra cosa que lo más elevado y lo más ridículo: será Hombre»³⁶. Prolongando este pensamiento, Hasenclever observaba la imposibilidad de lo trágico como plasmación del

destino individual: «lo que es trágico no es el hecho de que yo tenga un destino, sino que mi destino sea el destino de todos y que todos devienen mi destino»³⁷.

Dramatúrgicamente, la disolución de la personalidad provoca la reducción de los personajes a abstracciones, máscaras, meros nombres, tras los cuales no se ocultaba la diferencia, sino la unidad. Los personajes del drama expresionista se convirtieron, según la imagen propuesta por A. Diebold en *Anarquía en el drama*, en 'piezas' de un juego 'sin tablero': no son ya un Yago o un Macbeth quienes viven su destino expresándolo como natural consecuencia de su carácter, sino el hombre, la puta, el mendigo, el Yo, quienes viven este destino en el asesino, en el hijo, en el rey³⁸. Los dramaturgos se empeñaban en mostrar aquello que había de común entre los hombres, con lo cual los personajes no resultaban sino personificación de ideas, «voces en el pecho de este hombre»³⁹. Pero del mismo modo que diversos personajes representaban una sola unidad dramatúrgica, también un personaje supuestamente individualizado podía multiplicarse en varios. Así *El Poeta en El mendigo* aparecía en diversas escenas como Hijo, Joven, Hermano, y Friedrich, en *La transformación* aparecía en las escenas oníricas como Soldado Mudo, un Oyente, Prisionero, Caminante, Escalador. Y en la escena V de *Methusalem* el Estudiante debe ser representado por tres actores enmascarados, denominados el Yo, el Tú, y el Él⁴⁰.

El grado máximo de disolución de la causalidad psicológica en el drama vendría dado por la introducción del coro, como agregado de personajes individualizado. El coro fue, junto con la máscara, uno de los procedimientos que el expresionismo rescató del teatro griego con un mismo objetivo: la superación de los límites de la individualidad. Desde los coros introducidos por Schönberg y Kandinsky, el coro expresionista evolucionó hacia una representación abstracta de la masa, tal como aparece en *Hombre-Masa*, en *Gas II*, o en *Cielo e Infierno*. En *Los hombres* de Hasenclever no era un coro lo que se introducía, sino que más bien se daba un tratamiento coral al conjunto de los personajes.

La cancelación del personaje dramático impedía el drama, impedía el conflicto entre los personajes, impedía el diálogo. Ya en *La zarza ardiente* de Kokoschka es posible constatar que tanto diálogos como monólogos no servían para nada al entendimiento de los personajes entre sí, sino que eran más bien lanzados al público: la relación dialogante quedaba con ello traspuesta fuera de lo escénico y lo que tenía lugar en la escena era un monólogo distribuido en boca de diversos personajes. Era típico del diálogo expresionista que frases empezadas por un personaje fueran continuadas por otro. La frase se disgregaba en las intervenciones de varios personajes, las cuales todas servían a la formulación de una idea única. El diálogo expresionista -observó Sokel- no era un diálogo antitético, sino meramente retórico: una manifestación de opiniones⁴¹. Pero, además, esas opiniones aspiraban a ser universales, y precisamente ese universalismo de la opinión, evidente en los dramas programáticos, constituía otra justificación del *acuerdo* entre los personajes y de la anulación del conflicto.

La disolución de lo psicológico produce el aislamiento de los personajes entre sí. Pero el drama expresionista no insistió en ese vacío, no insistió en la necesidad de trasladar el diálogo a la sala, sino que volvió una y otra vez a la forma cerrada. Los personajes individuales fueron sustituidos por una forma de orden supra-individual. Esa forma fue la idea del 'Hombre desnudo' o la idea del 'Espíritu'. Pero la única forma de plasmación de la 'idea' era la sustitución de la psicología por la retórica. La discontinuidad intersubjetiva que amenazaba la posibilidad del drama fue resuelta por el recurso a la continuidad del texto.

¿Constituyó esto una solución al problema de la forma dramática? La disgregación de los elementos, provocada por la interserción de una perspectiva nihilista en el drama, situaba a és-

te ante el dilema entre dos opciones extremas: la opción lírica y la opción épica. Lo lírico, que ofrecería una salida al problema de la disgregación de las partes mediante la elección de lo singular aislado, era impensable, sin embargo, dada la pretensión universalista del expresionismo y su descomposición de la subjetividad. Pero lo épico, que resolvería el problema de la 'estructura disgregada', aceptándola en cuanto tal, sería igualmente incoherente con una poética que pretendía una indagación en la interioridad de los objetos. La nostalgia expresionista de la 'unidad universal', que el expresionismo configuró en su idea de 'Hombre', condujo a la postulación de un nuevo sujeto dramático, incompatible tanto con lo lírico como con lo épico. Ese sujeto dramático que era el sujeto de la Visión, era un sujeto despsicologizado y desindividua- lizado -esto es, contrario a la exigencia lírica-, pero no reducido a la máscara -como en lo épico- sino convertido en nuevo principio orgánico de las partes disociadas y amplificado hasta cubrir todas las partes de la obra. Es este recurso in extremis el que permitió al expresionismo el mantenimiento de un drama a medio camino entre lo lírico y lo épico, a pesar de la ruptura de todos los componentes formales. La Ich-Dramatik detuvo así una ruptura que la propia evolución del lenguaje dramático imponía.

LA CENTRALIDAD DEL HOMBRE

La reivindicación de una centralidad del hombre en el drama exigida en los escritos teóricos de Kornfeld, Hasenclever y Herbert Kühn respondía tanto a una sustitución del principio objetivista por el principio expresivo, como a una desconfianza ante el resultado de la múltiple disolución de las coordenadas dramáticas. Se reclamaba al hombre como un gesto de desconfianza hacia lo exterior y se lo situaba en el centro de la escena como restauración de la unidad perdida. Así como en la teoría expresionista de la abstracción, el yo tendría como función el 'llamar' a los objetos perdidos en el Caos para integrarlos en el nuevo Cosmos, así también el hombre, en cuanto naturaleza espiritual, en cuanto 'ley del drama', sería el responsable de la ordenación del mismo y, por tanto, de la ordenación del mundo⁴³.

Pero el 'Ich-Drama' no fue meramente un drama abstracto, en que el 'yo' ordenador proponía una reestructuración de los materiales dramáticos desde el exterior, sino que fue más bien una *representación* de la actividad abstractiva misma: el sujeto creador se introducía en el drama, necesariamente corporeizado en un personaje, a través del cual se daba salida a una necesidad expresiva. La contradicción radicaba en la identificación de 'espíritu', como dimensión colectiva de la humanidad, y el 'yo', como sujeto creador empírico, en el mismo concepto de 'hombre'⁴⁴.

El 'hombre' que se situaba en el centro de la escena era -como observó Paulsen- el 'hombre desnudo', privado de la individualidad, que 'ponía' en escena un nuevo orden de relaciones, y al mismo tiempo el 'hombre expresivo' que aún estaba en camino hacia la satisfacción de su necesidad comunicativa⁴⁵. En la intención de los dramaturgos expresionistas, el 'hombre' constituyó, en cualquier caso, corporeizado en un personaje central, la 'ley del drama', es decir, el centro en torno al cual se ordenaron los materiales. La centralidad del Hombre solucionó el problema de la relativización de la espacio-temporalidad, en cuanto espacio y tiempo fueron ordenados de acuerdo a las necesidades expresivas del personaje central: el espacio y el tiempo dramáticos no eran reales, ni aparentes, sino meramente espacios y tiempos *vividos* por el pro-

tagonista, y en la vivencia quedaba igualada la realidad y el sueño, la percepción y el pensamiento.

Así como la centralidad del hombre soluciona el problema de la espacio-temporalidad en el 'Stationendrama', esa misma centralidad solucionó el problema del aislamiento intersubjetivo en el 'Wandlungsdrama'. Los personajes dramáticos no serían tanto 'máscaras', bajo las que se ocultaría una individualidad aislada, cuanto elementos dramaturgicos, que contribuirían la construcción de un proceso de transformación singularizado. Como la transformación tenía el sentido de una conversión de lo individual en lo colectivo, toda la 'humanidad' del drama estaría contenida en ese único personaje, que dialogaba con la sala. La colocación del 'Hombre' en el centro del drama posibilitó una síntesis que anuló los vacíos creados entre los elementos. pero ¿estaba realmente el 'Hombre' en el centro del drama?

Szondi advirtió, haciéndose eco de la sospecha romántica, que el interés expresivo del sujeto no conduce -fuera de la retórica de los dramas programáticos- a una plasmación dramática del interior del sujeto, sino a una plasmación del 'mundo extrañado' de la gran ciudad desde una óptica deformante: la limitación a la dimensión de la 'visión' del sujeto, no dice nada del sujeto mismo, sino que precipita en una representación deformada de o exterior. La nostalgia expresionista del hombre no produjo una aparición del mismo en escena, sino meramente la postulación de un 'yo' que actuó como principio sintético de los elementos disgregados. Fue a ese principio sintético al que arbitrariamente se llamó 'hombre' y erróneamente se identificó, bien con el 'espíritu', bien con lo 'subjetivo'. El yo que creaba el mundo se vaciaba de contenido y se identificaba con la propia creación: el yo se perdía bajo las máscaras. Y ni siquiera ocupaba el centro de la creación, sino que quedaba desplazado hasta el límite, donde permanecía oculto.

La pretensión expresiva del yo, la postulación del mundo como creación propia de la que el como 'Hombre' sería ley, produjo paradójicamente la inserción del personaje dramático en un mundo 'extrañado', hostil, en que lo absurdo quedaba cruelmente evidenciado por la aparición de lo 'grotesco'. Era ese 'grotesco' lo que paralizaba y anulaba el optimismo retórico de los 'héroes' y lo que ponía en duda la fiabilidad de la transformación anunciada, la validez misma de su condición de 'héroe' ¿Cómo reconciliar esta imagen desolada provocada por lo 'grotesco', con la intención positiva de llevar el 'hombre' al centro de la escena, como singularización de la renovación colectiva?

La forma dramática del expresionismo fue contraria a la intención retóricamente anunciada. El drama expresionista, desde el punto de vista formal, no fue 'humanista', sino nihilista. Lo 'grotesco' significaba la precipitación del contenido en forma, y sólo en la forma, en la síntesis formal de los elementos disgregados, se cumplía el ideal de unidad que el expresionismo soñaba como ideal ético de renovación humana. En la forma dramática se muestra aquello contra lo que su anti-estética se pronunciaba: la conversión del mundo en lenguaje, la reducción de la creación a escritura. Solo mediante la escritura, y no mediante la acción, era comunicable lo 'místico', que anunciaba el hombre central del drama. Por ello el 'hombre', en tanto 'espíritu', quedaba identificado con la escritura absolutizada y el 'yo', en cuanto sujeto individual, desplazado hasta el límite de la misma⁴⁶.

¿Qué significa esto? Que el impulso expresivo, el principio de 'necesidad interior' tendía a superponerse -como lúcidamente observó Kandinsky- con el principio de combinación de los materiales exigido por la propia *escritura*. Que lo expresivo y lo racional no se contraponían, sino, al contrario, se exigían. «La necesidad expresiva -explicó Adorno-, no sujeta por gusto ninguno ni por la comprensión artística, converge con la desnudez de la objetividad racional.

[...] La racionalidad estética tiene que hundirse en la configuración de la obra con los ojos cerrados en lugar de manejarla desde fuera como reflexión⁴⁷». Worringer había puesto de manifiesto en *Abstraktion und Einfühlung*, que la pérdida de confianza en la comprensión intelectual del mundo, es decir, una pérdida de confianza en la capacidad de manejar la forma desde fuera, provocaba una tensión interior hacia lo místico, que alcanzaba su manifestación en la forma abstracta. La manifestación de lo expresivo exigía la 'enajenación del yo' en la forma, y fue en la abstracción geométrica en donde esa expresión/enajenación se cumplió plenamente⁴⁸.

El drama geométrico de Kaiser muestra con toda claridad la coincidencia del momento expresivo con el momento abstractivo del drama expresionista. En el drama de Kaiser se consumó definitivamente la reducción de la sustancia a función, la reducción de la realidad a 'esqueleto', la conversión del personaje en elemento dramático despsicologizado y de las relaciones entre éstos en el resultado de 'combinaciones imaginadas'. La preeminencia de lo racional, como único medio de lo 'expresivo', encontró un estímulo dramático en el modelo platónico. Lo que fascinaba a Kaiser del 'drama platónico' era la unidad del movimiento y pensamiento. Los movimientos de los personajes constituían estímulos para la contraposición de pensamientos, que se manifestaban con una absoluta definición. Y el pensamiento manifestado daba lugar a nuevos movimientos, gracias a los cuales lo más profundo adquiría una forma, llegaba a ser pensable⁴⁹. Aquel pensamiento estaba regido por un principio de 'totalidad', definido por la unidad constructiva del texto -y, por tanto, abstracta, diversa de la empírica-, al que quedaban sometidos palabra, gesto, acción y escena.

Carl Einstein veía en el concepto de 'Totalidad' la solución artística al problema del relativismo científico, de las contradicciones de la lógica, la psicología, la ciencia en general⁵⁰. Al análisis científico. Einstein oponía la 'intensidad', una disposición del espíritu cognoscitivo que permitiría el descubrimiento de lo 'esencial', es decir, esa dimensión de la 'totalidad' que establecería la 'conexión cósmica' entre todos los seres, convirtiendo el objeto del conocimiento en un todo unitario, absoluto, orgánico. Es este principio de 'totalidad' el que alienta toda creación expresionista. En él quedaría formulada aquella resistencia a la disgregación de los modos de conocimiento y a la disgregación de la 'sociedad' y del 'hombre' en partes analizables. Es ese mismo principio el que funcionó a nivel dramático exigiendo una unidad de las partes que anulara el relativismo al que el drama naturalista inevitablemente conducía.

Lo que este principio planteaba era el problema que ya formulara Benn como central al expresionismo: ¿Cómo dar forma a la intuición de la 'totalidad'? ¿Cómo es posible la 'totalidad' dramática? El recurso idealista al Yo se desvelaba como un falso recurso. La unidad de los elementos dramáticos en la visión del Yo resultaba una solución ingenua, pues un Yo que se identificara con el todo se vaciaba a sí mismo de contenido y lo que se producía entonces era lo 'grotesco' (como liberación de los elementos de sus conexiones 'familiares') pero en ningún caso una nueva unidad. Esa nueva unidad sólo podía ser conseguida mediante la absolutización del texto, mediante la absolutización de la escritura. Un drama tan geométrico como *Gas II* y otro tan aparentemente caótico como *Los hombres* coincidían en una supeditación de personajes, acción, lenguaje y planteamiento escénico a la unidad impuesta por el texto, entendido -así lo habían ya entendido Kandinsky y Schönberg, Kokoschka y Schreyer- como 'partitura'. La 'escritura' -y no el Yo- restituyó la continuidad y el sentido de las palabras aisladas, de las frases quebradas, justificó el aislamiento de los cuadros escénicos y sustituyó, en fin, la contraposición dialógica de los personajes por la continuidad que tendía a 'mostrar una idea'.

Pero ¿no constituía esto una anulación del drama? En una crítica de 1920 a cinco dramas expresionistas, Brecht escribía: «En resumen, libros que uno puede leer como el periódico [...]

proclamación del hombre sin hombre, [...] una voluntad dramática sin drama» (SZT, I, 35). De la crítica de Brecht deben ser subrayados dos elementos. En primer lugar, la pretendida centralidad del 'hombre' en el drama expresionista no había sido conseguida, sino resuelta sólo a nivel retórico. En segundo lugar, esa supuesta 'centralidad' había justificado una forma sintética de los elementos dramáticos recibidos del naturalismo en proceso de desintegración. Pero al resultar esa 'centralidad' irrealizable, a lo que se llegaba era a una absolutización del texto, como discurso continuo, contraria a la forma dramática. La crítica de Brecht resultó en este caso inapelable: el expresionismo dramático, forzado por su pretensión de 'totalidad', condujo fuera del drama.

Sólo una renuncia a la dimensión de 'totalidad' podía producir una liberación de la estructura dramática, compatible con una devolución del 'hombre' al centro de la escena. 'Devolver al hombre al centro de la escena' no fue ni mucho menos el problema que Brecht se planteara. El camino recorrido por él para alcanzar una superación de las contradicciones naturalistas, que salvara, no obstante, la cancelación de la forma dramática, hacía la que el expresionismo tendía, le condujo indirectamente a él. La resolución del problema técnico del drama, atenta a las exigencias de la nueva época, exigía un abandono de la 'totalidad', un abandono de la aspiración a la unidad, tan contraria a la utopía expresionista como a la incipiente necesidad creativa revolucionaria.

EL CIRCO

En el prefacio a *El espíritu de la tierra*, de Wedekind, un domador introduce a los espectadores en el drama como si lo hiciera en una barraca de fieras. Lo que comedias y tragedias ofrecen al público es el espectáculo de los 'animales domesticos', el espectáculo de sus 'conflictos', que por 'domésticos' nunca podrán ser muy graves (o al menos la gravedad será tratada con educación). A cambio, el Domador propone al público un nuevo espectáculo, el de los 'animales salvajes', sometidos a la fuerza de su revolver. Uno de ellos, la serpiente, es la propia Lulu¹.

Lo que el circo tenía de fascinante era la reducción del espectáculo a su componente material: la alegría de los cuerpos en movimiento, del riesgo desnudo, del humor sin transfondos, un placer sólo accesible a la vista, al sentido del ritmo, sensaciones puras, pura admiración, puro compartir físicamente la acción de los animales que corrían en torno al domador. Esa fascinación por lo que nada oculta funcionó como principio dramático en la obra de Wedekind, quien, veinte años antes del estallido del expresionismo, ofreció una salida diversa a la crisis del naturalismo: si aquél optó por una anulación del conflicto psíquico en la escritura, Wedekind recurrió a su visualización en lo físico. La máscara perdía su intensidad trágica, porque nada quedaba bajo ella. Frente a la distorsión esencialista del objeto expresionista, los de Wedekind eran objetos reales, sobre los que se había practicado una mínima abstracción, análoga -según Sokel- a la cubista: se trataba de hacer del sujeto un objeto en el que se incluyeran simultáneamente diversas perspectivas de observación posibles del mismo². A más perspectivas de observación, mejor comprensión. La comprensión se reducía a la multiplicación de las perspectivas, y no a la 'intensidad' de una de ellas. La 'intensidad' resultaba inútil, porque todo estaba físicamente dicho. Bastaba con pasear la vista en torno al objeto. Y ese 'pasar la vista en torno' constituía precisamente lo propio del circo. La 'distancia' reservada al espectador circense es otro de los elementos que diferenciaron el 'objetivismo' wedekindiano del 'patetismo' expresionista. El espectáculo no llegaba al 'corazón' por medio de la 'compasión', sino a la vista, al 'ojo' como órgano físico de la vista. Y la percepción física sentía alegría a lo 'trágico'.

La reducción del hombre a animal señala otra dimensión de la disolución wedekindiana del concepto de 'tragedia'. La animalización de los héroes sólo permitía lo cómico. Y lo cómico era lo propio del sujeto descentrado del cambio del siglo, de ese sujeto que, como los expresionistas constataran, había quedado reducido a sus mínimos términos. En la sustitución del teatro por el circo, Wedekind estaba ofreciendo una salida a las contradicciones con que el expresionismo se había enfrentado, al tener que situar como 'héroes' a personajes psicológicamente inexistentes, subjetivamente reducidos a mínimas dimensiones (o anulados en lo externo al ser

amplificados hasta hacerlos coincidir con la totalidad del texto dramático). La opción circense resolvía el problema, porque allí no quedaban sujetos, no había espacio para el 'yo', ni para el 'espíritu', ni siquiera para la 'máscara'. En la vida del circo sólo quedaban los cuerpos y su centralidad.

Brecht, frente a la poética expresionista de la 'máscara', retrocedió hasta el materialismo circense de Wedekind. La visualización del conflicto fue uno de los principios dramáticos inexcusables. En los actos breves esa visualización resulta especialmente evidente. La ridiculización del matrimonio burgués en *La boda* no viene dada sólo por el texto, sino, sobre todo, por la progresiva descomposición del mobiliario. La *falsedad* de los muebles contruidos por el propio Novio coincide con la *falsedad* de una institución que legitima el embarazo de la Novia, esconde la disfunción real de los matrimonios (el de La Mujer y Su Marido), y atenta, en fin, contra el instinto natural (S, 2715-2744). En *El Pescador* (1919), el marido 'pesca' literalmente a la mujer y a su amante en pleno acoplamiento gracias a una red, que se desploma sobre la pareja debido a la violencia de los movimientos de ésta (S, 2793-2813). Al final de la burla, el pescador queda absorto en un pensamiento: «Son todos animales. Pero rezad. ¡Una misa de ánimas por sus almas! Animales. Viento, Animales. *Se sienta, se duerme* (S, 2813)».

La misma visualización del conflicto estuvo presente en los dramas mayores de Brecht. A ella se unió además un lenguaje cuya fuerza aportaba a los discursos de los personajes una dimensión 'táctil'. Los ejemplos son en *Baal* infinitos:

BAAL.- Y el amor es como cuando se deja flotar el brazo desnudo en el agua de un estanque, con algas entre los dedos; como el tormento que empieza a cantar gimiendo ante el árbol borracho sobre el que cabalga el viento salvaje; como un ahogarse a sorbos de vino en un día caluroso, cuando el cuerpo de ellas nos penetra como un vino muy fresco en todos los repliegues de la piel, las articulaciones son suaves como plantas al viento, y la violencia del choque, que cederá, es como volar contra la tempestad, y el cuerpo de ella rueda sobre ti como grava fría [...] (TC, 20).

En un texto de 1926, Brecht explicaba que caracterizar a un chino en escena resultaba relativamente fácil: bastaba con pintarlo de amarillo (SZT, 78); a un americano se le reconocería por beber whisky, y a un francés, por beber cerveza (SZT, 78). Pero la reducción de los atributos personales a lo físico encontraría su manifestación extrema en la escena de los 'Clowns' de la *Obra didáctica de Baden-Baden* (1929) (S, 593-598), en que los momentos 'espirituales' del oír, ver, sentir, hacer o pensar fueron reducidos por Brecht a los órganos materiales: orejas, pies, cabeza, etc (S, 593-598).

Objetivismo y materialismo fueron principios fundamentales, que desde el primer momento de la producción brechtiana marcaron una distancia respecto a la dramaturgia expresionista y posibilitaron la evolución hacia lo épico. Brecht, en una nota a la *Ópera de tres duros*, observaría la estrecha conexión entre materialismo y epicidad (SZT, 996). Se trataba de presentar directamente el proceso, prescindiendo de las múltiples mediaciones que angustiaban al expresionismo. La mediación desaparecía porque no existía transcendentabilidad. el lenguaje perdía con ello gran parte de su problemática, pero también de su protagonismo. Lo que el lenguaje perdió lo ganó la 'acción'.

RETÓRICA Y ACCIÓN

La crítica más reiterada de Brecht al drama expresionista fue la de calificarlo como 'retórica', como palabra carente de idea (de idea formal). Frente al expresionismo, Brecht reclamaba de nuevo la necesidad de la acción. Su materialismo impuso el mostrar en acciones y no en palabras aquello que se quisiera decir. Fue esta exigencia materialista la que lo alejó, intuitivamente, del callejón sin salida a que conducía lo 'sintético', resultante de la absolutización del texto.

En el año 20 vieron la luz sus críticas más acerbas a la 'retórica' expresionista. A Rubiner le aconsejaba, a propósito de *Los no-violentos*, que escribiera ensayos y no dramas (SZT, 34), y a Hasenclever y Kaiser les despreciaba por su 'patetismo' palabrero, y por haberse convertido en signos de la instauración de lo retórico como moda. De lo que Brecht se quejaba era de una imprecisión en las ideas dramáticas, que a su juicio no denotaba sino la ausencia misma de cualquier idea (SZT, 43). La idea debía ser contemplada formalmente (D, 123) y no mantenida en una tensión ambigua, 'esencial' para los expresionistas, vacía para Brecht. De lo que se trataba era de producir ideas materialmente configuradas, es decir, ideas dramáticas concretas y no meras resonancias (SZT, 44).

Es interesante observar el cambio de opinión por parte de Brecht acerca de la obra de G. Kaiser. En 1921, Brecht la despreciaba profundamente y la consideraba como sublimación de pequeños problemas familiares, económicos, de enfermedad nerviosa (Tab, 77). Siete años después, en una conversación con Jhering y Sterberg, citaría el nombre de Kaiser como el del último representante del drama épico, y lo defendería frente a quienes le rechazaban por su *idealismo*, sin tener en cuenta la importancia de su aportación *formal*. A propósito del cincuenta aniversario del dramaturgo (1928), Brecht llegaría a afirmar que sin sus innovaciones formales habría sido infructífero todo esfuerzo posterior por un nuevo drama (SZT, 154). Y en otro texto del mismo año escribiría:

La obra *Alcibiades* constituye una renovación del teatro, [...] ... los primeros trabajos de la dramaturgia más joven -*Muerte del padre*, *Tambores en la noche*- constituyen por de pronto una reacción (SZT, 155)

La admiración de Kaiser por el modelo platónico, que ocho años antes había sido objeto de burla por parte de Brecht, se convertía ahora en objeto de admiración. El drama racional de Kaiser sería aquella derivación del drama expresionista, que serviría de enlace con el drama no-aristotélico brechtiano. Pero entre el drama de Kaiser y el de Brecht se insertaba una diferencia fundamental, resultante de la confrontación entre idealismo y materialismo. Esa diferencia era la cancelación de lo sintético. Y esa cancelación provenía de los mismos principios que hicieron de la primera dramaturgia brechtiana una dramaturgia 'reaccionaria' respecto al constructivismo kaiseriano.

La primera dramaturgia de Brecht fue *reaccionaria* porque prescindió de la mediación constructiva entre lo representado (sea esto literario o real) y la representación. Esto implicaba una introducción acrítica de estructuras formales tomadas *parodísticamente* del drama expresionista (especialmente del expresionismo lírico y no del geométrico), combinadas con otros

recursos que de un modo u otro restituyeron formas propias del naturalismo dramático. Coexistían así de un modo *anárquico* estructuras 'estáticas' y 'tensión', aislamiento subjetivo e interacción, disolución lírica y unidad dramática. Elementos disolutivos y elementos restauradores se mantuvieron en la contradicción.

La pervivencia de la 'Ich-Dramatik' es especialmente evidente en Baal, pero dicha pervivencia se debió no a una opción formal de Brecht, sino a la construcción del drama como parodia de *El solitario* de Johst. La negatividad formal de la obra dio lugar a la introducción de los esquemas dramáticos expresionistas: la disgregación de la estructura del 'Stationendrama', la centralidad absoluta del personaje Baal, un cierto alogicismo de la acción¹⁷ y la confusión de la lírica y la dramática. Pero la aplicación de la perspectiva materialista le hizo introducir algunas transformaciones en ella. Los momentos 'estáticos' estaban contrarrestados por la presentación del drama como 'biografía': el personaje evoluciona *físicamente* desde la plenitud hasta la muerte. La centralidad de Baal no implica un aislamiento, ni la reducción del resto de los personajes a máscaras: al contrario, éstos tienen tanta o más entidad real que Baal, el cual es tratado como 'animal' por muchos de ellos (TC 1, 32; 38). Las relaciones con el resto de los personajes se producen en ambientes realistas/sociales, y no en una perspectiva de eternidad. En cuanto a la itinerancia del lugar, falta la alternancia de lo real y lo simbólico; los espacios escénicos quedan, además, definidos con una absoluta precisión: en ningún caso se trata de proyecciones *subjetivas*, ni de espacios *vivenciales*. Por último, el elemento lírico no es introducido de modo continuo, sino que queda siempre dramáticamente justificado como momento creativo del personaje, en un nivel distinto de la acción dramática.

La estructura del 'Wandlungsdrama' puede ser rastreada en los dos siguientes dramas: *Tambores* y *En la espesura*. La pervivencia de la estructura expresionista fue en ellos menor, pues ya no se trataba de parodias directas. Se mantuvo en ambos un cierto aislamiento de los cuadros, la alternancia de espacio interno y espacio externo y un cierto aislamiento del personaje central. Ahora bien, tal aislamiento era muy distinto al 'monologuismo' de los expresionistas. En una crítica a *Tambores* (1922), observaba Jhering: «Brecht ve los hombres. Pero siempre en su acción sobre los otros hombres. Nunca contempla una figura aislada». En ningún caso, tampoco, las relaciones de los personajes estaban necesariamente mediatizadas por el personaje central. En *tambores* es especialmente evidente una restitución de la 'tensión' (como también sucedería, aunque de modo menos *dramático* en *En la espesura*)¹⁸. Hay que matizar, sin embargo, que esa tensión no estaba exclusivamente centrada en la relación intersubjetiva, como ocurría en el drama naturalista, sino también 'atmosféricamente' dada, por la introducción de lo 'externo' revolucionario como fondo, en lo cual *Tambores* coincidiría con la destrucción expresionista del 'interior burgués'.

Alogicismo, aislamiento, estatismo fueron, en cambio, elementos, conscientemente rechazados en los escritos teóricos de esta época. En el fragmento *De una dramaturgia* (1920) Brecht abogaba por la restitución de la causalidad dramática:

Si sale a escena un hombre que no puede salir, ello puede ser un efecto y no un error, siempre que el dramaturgo no sea tan cobarde de callar por qué el tipo, a pesar de todo, sale, o al menos; lo asombroso que encuentra (y encontramos), que el hombre salga a escena.

El atrevimiento es mejor que el ingenio, el asombro mudo mejor que la retórica. (SZT, 54).

Al 'asombro' del público debía corresponder un 'asombro' en el interior del drama. Y ese 'asombro' debía ser visualizado antes que verbalmente justificado. El principio materialista imponía una restitución de lo causal, pero con unos recursos diversos a los del naturalismo psicológico. Fue esa diferencia la que desde el principio insinuó la posibilidad de una coexistencia de estatismo ideal y evolución material, de aislamiento psíquico e interacción sensible.

A nivel lingüístico, lo *reaccionario* del drama brechtiano es mucho más evidente: no sólo se suprimía la intención *resonadora* de la palabra aislada, sino también la elaboración racional de la frase. El lenguaje de Brecht se presentaba como no elaborado. Villet observó la filiación del lenguaje brechtiano con el de los 'escritores ligeros': Heine, G. Herwagh, Hoffman von Fallersleben, frente a la tradición del 'Dichter' de los expresionistas. Al gusto regionalista, a la inclusión del dialecto bávaro en dramas que ponían en escena a personajes berlineses, se unían las influencias extranjeras: Rimbaud, Kipling, Melville y su afición a los 'chansonniers' y al lenguaje de cabaret. Todo ello dio lugar a un lenguaje no realista, pero carente de toda tensión hacia la interioridad de la palabra. Y fue esa carencia la que posibilitó el mantenimiento de la unidad de las estructuras sintácticas. El lenguaje quedó relativamente independizado, por su fuerza plástica/lírica, del personaje psicológico, pero se evitaba la introducción del vacío en su interior. En último extremo, quedaba remitido a la unidad de la acción dramática: la palabra seguía funcionando del mismo modo que el 'color local':

El color de una escena debe ser propiciado por la palabra. Que la escena es pálida, entonces no puede tener una frase las mejillas encarnadas sin llamar la atención. [...] Naturalmente cualquier palabra conviene a cualquier escena, pero el efecto que surge de ello, que entra en contradicción con la tonalidad general, debe ser cuidadosamente observado, y aplicado para la elaboración de la impresión general. Entre palabras y familias de palabras hay enemistades, como entre seres vivos. La escena de una obra será tanto más interesante cuando más hostilidad latente se esconda en ella. Pero el dramaturgo debe conocer los pensamientos de sus palabras, y sus sentimientos, (SZT, 54).

Y al final del mismo texto: «La palabra misma no debe estar en tensión» (SZT, 55). La abstracción lingüística del drama expresionista era rechazada como 'nerviosidad' y a ella se oponía la calma del material y la jerarquización del lenguaje. La sustitución del lenguaje dramático por el lírico en Baal, la crispación de las intersecciones en *Tambores*. La brevedad de las mismas en *Él ahuyenta un diablo* (1919) (S. 2757-2769) eran signo, sin embargo, de un vacío real que impedía el retorno a un lenguaje psicológico/naturalista, por mucho que ese vacío se ocultara bajo el colorido y la plasticidad de la palabra brechtiana.

Pero el problema que más interesaba a Brecht y que englobaba a los anteriores era el del personaje dramático. Si se puede hablar de una cierta disolución de los límites de la individualidad a propósito de Baal, esto es posible por ser el personaje un contra-modelo del Grabbe de Johst, y no por una disposición anti-individualista de Brecht en aquel momento⁷. Al contrario, los primeros dramas de Brecht se caracterizaron por un mantenimiento muy claro de los límites de la individualidad, a la que Brecht no renunciaría en ningún momento. Es cierto que el interés de Brecht estaba en la 'personalidad vital', en el hombre de carne y hueso. Pero la presentación dramática de esa 'personalidad vital' exigía una abstracción en que el mantenimiento de la individualidad era posible solo a costa de sacrificar la 'vida interna': el drama no debía

mostrar lo que le pasaba a los hombres, sino cómo reaccionaban éstos a aquello que les sucedía (SZT, 50). Ahora bien, esa reacción sólo admitía una formulación externa:

Instálate en tu hombre y ponte cómodo dentro de él. Comprueba si puedes sentir su piel y cómo reacciona frente a los cambios de aire [...] Si tiene que beber cerveza en tu obra, tienes que saber cómo come huevos y cómo lee el periódico, cómo duerme con su mujer y cómo camina hacia la tumba. Tienes que quererlo como a ti mismo, y tus opiniones sobre sus opiniones son algo secundario. ¡En cualquier caso no afectan a la caracterización! (SZT, 53).

La construcción del personaje debía tener en cuenta la *carnalidad* del sujeto, su comportamiento físico, no sus opiniones, no su *psicología*, porque la psicología era sólo una justificación idealista de dicho comportamiento. Los personajes no eran máscaras carentes de individualidad, pero tampoco individuos completos. Los personajes de Brecht, como los de Wedekind, eran resultado de una abstracción, de una reducción del personaje a su 'estructura esencial', que en Wedekind coincidía con el instinto y con el impulso sexual y en Brecht de un modo más amplio con lo carnal del sujeto. Ello implicaba la inviabilidad del lenguaje psicológico y, por tanto, la aparición de un vacío entre el individuo y el texto. Si para salvar dicho vacío el expresionismo recurrió al subjetivismo, Brecht recurrió a un lirismo externalista, por el cual el sujeto se ponía fuera de sí, se relataba a sí mismo, pero reducía al mismo tiempo dicho relato a lo externo:

KRAGLER.- ¡Déjalo! ¡Ven conmigo, Anna! ¡Ahora te quiero a ti! El ha querido comprarme las botas, pero yo me quito la chaqueta. Una lluvia helada me ha atravesado la piel y la tengo roja, y ahora se me agrieta al sol. Tengo la cartera vacía y ni un céntimo. Te quiero, feo como soy. Hasta ahora no me llegaba el alma al cuerpo, pero ahora voy a beber. Bebe. Y ahora nos vamos. ¡Ven! (TC 1, 108).

El expresionismo había disuelto los límites de la espacio-temporalidad, los límites del lenguaje y los límites de la individualidad para dar expresión a lo interno. Con ello no había conseguido más que evidenciar la crisis entre la forma y la expresión, y colocar al drama en el callejón sin salida en que lo dejaba la alternativa entre lo lírico y lo geométrico (como absolutización de la estructura de acuerdo a la experiencia mística). Brecht, cuya preocupación fundamental no fue la expresiva, sino la dramática (en cuanto formal), mantuvo acriticamente los límites de la individualidad, a pesar de que el mantenimiento de dichos límites comportara numerosas contradicciones. El primer drama brechtiano fue *reaccionario* sólo porque se producía en la inconsciencia de la contradicción (entre fragmentación de la forma y tensión, entre abstracción materialista e individualismo, entre aislamiento de la frase y causalidad dramática) y no sacó de ella todas las consecuencias, *no porque no la resolviera*, ya que la solución a la forma dramática residiría precisamente en la *radicalización de las contradicciones*. Bastaría para ello con desproveer la mirada sobre la contradicción de su perspectiva trágica⁸.

EL PAYASO

La trágico surge -según la definición hegeliana- del conflicto que se establece entre una legalidad establecida y una violación de la misma por parte de la individualidad, en la que también puede hallarse una legitimidad⁹. El expresionismo había salvado la contradicción entre la individualidad, exigida por la tragedia, y la disolución de la misma, exigida por la realidad, mediante la representación del individuo como abstracción de lo colectivo. La oposición de Brecht a la tragedia no arrancó de la disolución de lo individual, sino de una constatación de la crisis general de la 'legitimidad', de la crisis general de los 'valores', en que se habrían visto envueltos tanto los valores colectivos, como los individuales: «La tragedia se basa en virtudes burguesas, extrae su fuerza de ellas y muere con ellas. No tiene ningún sentido sahumar a un santo si no se cree en un Dios» (D, 117). Es decir, las tragedias expresionistas mostrarían la vigencia de la legitimidad burguesa en la concepción de la creación dramática, la concepción de 'sociedad' y 'hombre' como 'valores eternos', cuando éstos habían devenido *más que problemáticos*.

El montaje de lo trágico y lo cómico, central a la fenomenología artística brechtiana y clave de la consecución de la 'forma abierta'¹⁰, es algo que estaba ya presente desde 1920:

Cuando caiga un teatro en mis garras, contrataré dos payasos. Entrarán en los entreactos y harán de público. Intercambiarán sus opiniones sobre la obra y los espectadores. Harán apuestas sobre el desenlace [...] En la tragedia los cambios de escenografía se harán al descubierto [...] Los payasos hablarán sobre los héroes como si fueran personas privadas. Ridiculeces, anécdotas, chistes, [...] De este modo deberán ser nuevamente reales las cosas sobre escena, (SZT, 51).

Los payasos introducirían una mirada cómica sobre lo 'trágico' o bien una distancia frente a lo representado. La representación acogería en su interior el comentario sobre lo representado: el drama se convertiría en algo utilizable y de este modo se sugería una posibilidad de hacer representable la tragedia (posibilidad que sería experimentada en *Vida de Eduardo segundo de Inglaterra*). Finalmente, introducirían *realidad* en el teatro: la escena volvería a adquirir realidad física en sí misma. Pero lo más importante sería el nuevo tipo de relación con el público: el autor no utilizaría el drama para comunicarse al público, sino que se limitaría a *contar una historia*.

En 1921 Brecht había experimentado, como origen del efecto cómico producido por *Alcohol y Amor* de Chaplin, la crueldad del público ante la representación de la desgracia humana. El reconocimiento de la crueldad hacía inviable el intento expresionista de comunión transformadora entre drama y sala: la distancia -advertía Brecht- era necesaria para salvarse y al mismo tiempo servirse de la crueldad de un público que reía ante la desgracia del actor/personaje. Pero al mismo tiempo, la distancia rompía con la tiranía de la opinión de dramaturgo sobre el público:

La compasión de los dramaturgos (Hauptmann, Ibsen) fue el comienzo del fin. Y esto sólo produce piezas chatas (es decir, que no se puede dar vueltas alrededor). Sólo existe una opinión sobre la gente y los sucesos en el teatro: la del escritor. (D, 154)

Brecht exigía el ocultamiento del autor bajo sujetos convertidos -como en Wedekind- en objetos de observación, en torno a los cuales, como en el circo, habría de situarse el público, y arrojar sobre ellos una multiplicidad de opiniones.

Si bien puede percibirse una 'simpatía' entre el autor y Baal o Kragler, en ningún momento puede hablarse de 'identificación'. La mediación del 'payaso' anuló el 'entusiasmo', evitando la alteración del 'espléndido aislamiento del espectador' (SZT, 62). Éste no era constreñido a la identificación con los intereses del 'héroe', porque había un género más alto de interés: el interés por la «parábola», por lo 'otro', por lo 'extraño' (SZT, 62). A lo cual correspondía una idéntica distancia del autor respecto a sus personajes: el dramaturgo no debía tomar partido por su héroes, sino 'el partido de la naturaleza' (SZT, 62). En esta relación del dramaturgo con el público y con los personajes parece incuestionable la influencia del 'domador' Wedekind y del 'payaso' Valentin. En la *La compra del bronce* Brecht admitiría como maestros a dos dramaturgos; Büchner y Wedekind, y a un 'clown': Karl Valentin (SZT, 599), a quien reconocía el mérito de poner en evidencia la «insuficiencia de todas las cosas, incluida la de nosotros mismos» (SZT, 39). El 'humor' valentiniano consistiría en no prestar demasiada atención a lo serio, superficialidad que escondía, paradójicamente, una nueva 'profundidad'. El 'humor' salvó a Brecht del grotesco expresionista y le permitió abordar los grandes conflictos del expresionismo desde una nueva perspectiva desmitificadora.

El plagio, la cita y la parodia fueron recursos a los que Brecht tuvo exceso gracias a la desvalorización de los conceptos de 'genio' y 'originalidad'. Los tres actuaron como elementos distanciadores, que impidieron, de acuerdo al magisterio valentiniano, el tomarse en serio cualquier 'valor positivo'. En cuanto elementos estructurales de lo 'cómico', nunca desaparecerían de su producción. La 'cita' tenía en *Tambores* una función irónica en el interior del diálogo: «Ven aquí, Anna!» -llama Kragler. «Ven aquí, Anna!», repite inmediatamente Manke con tono burlesco (TC, 129). Y en «En la espesura», la cita de Rimbaud operaba como elemento distanciador en boca de Garga, como un medio de defensa frente a la agresión externa, como un ocultarse bajo las palabras de otros. En *Baal*, lo paródico actuaba como destrucción del contenido expresionista mediante la instrumentalización de su estilo. Y lo mismo cabía decir de los dos anteriores, concebidos sobre el modelo del 'drama de transformación' expresionista, y resueltos sin que tal transformación se produjera: al final del drama, Kragler elige la cama, y a Garga, simplemente se le *ha endurecido la piel*. Pero fue sobre todo en *Hombre por hombre* donde el elemento paródico adquirió mayor fuerza y dio lugar a la 'comedia' buscada por Brecht. Se produjo aquí la inversión del 'Wandlungsdrama' en lo externo: en el expresionismo, el individuo debía transformarse renunciando a su individualismo, para abrir el espacio de una nueva comunidad social; en el brechtiano, el individuo era desmontado y vuelto a montar desde fuera y privado, no ya de su individualismo, sino de su 'personalidad'. Allí operaba la identificación entre el espectador y el sujeto en transformación. Aquí el sujeto era cosificado y el espectador siempre sabía más que él. Pero además, lo cómico en *Hombre por hombre* mostraba el definitivo desapego de la 'virtud burguesa', que seguía funcionando en el expresionismo como 'nostalgia': lo que para Kaiser y Toller, la pérdida de la 'identidad', era motivo de tragedia, se transformó en Brecht en motivo cómico¹², en un 'caso' para la sociología.

Hacia 1926, año del estreno de *Hombre por hombre* la opinión de Brecht sobre el tema de lo cómico alcanzó su madurez. Se consolidó el rechazo del 'gran arte', justificado por la carencia de 'grandes intereses': la burguesía ocultaría el vacío de sus valores bajo la 'monumentalidad' del envoltorio. Esto resultaba especialmente evidente en el tratamiento de los clásicos, reducidos a una reproducción inocua del diálogo, ahogado bajo impresionantes puestas en escena (SZT, 108). La monumentalidad se apoyaba en un concepto de 'grandeza del individuo', que a juicio de Brecht resultaba insostenible. Jhering alabaría en 1928 el acierto de Brecht, en su puesta de escena de *Eduardo II* al sustituir la grandeza por la distancia (SZT, 181). Con tal sustitución habría concluido el proceso de traducción de los clásicos, iniciado por Jeßner y Piscator, cuya destrucción de la monumentalidad había sido denunciada por la crítica burguesa como vandálica (SZT, 107).

El concepto de 'distancia' no surgió de un análisis intelectual de la situación *espiritual*, sino -como los textos de 1920 mostraban- de una disposición hacia lo cómico, fruto de la observación del comportamiento del público¹³. Habría sido la percepción brechtiana de las 'pasiones anónimas de la masa' la que le habría llevado a la sustitución de la 'compasión' por la 'distancia'. Pero esa percepción fue resultado de un desinterés de Brecht por lo 'monumental' burgués y un consecuente giro hacia el espectáculo popular: «Resulta agradable sentarse entre el pueblo, resulta también agradable sentarse arriba sobre el pueblo. Sin el pueblo la cosa es aburrida (SZT, 93). La recuperación del público popular, el interés de Brecht por 'crear público'¹⁴ fue otro de los elementos diferenciadores respecto al expresionismo: éste se había propuesto una transformación del público desde la escena, sin considerar que para ello habría sido preciso transformar primero el drama, de modo que éste llegara a resultar *interesante*:

Me imagino que lo que usted quiere de mí a cambio de su dinero es ver algo de la vida. Usted quiere tener a la vista a los hombres de este siglo, principalmente sus fenómenos, sus formas de conducta frente a sus vecinos, sus expresiones en los momentos de peligro, sus opiniones y sus diversiones. [...] Yo sabía que usted quería sentarse tranquilamente ahí abajo y emitir su juicio sobre el mundo, así como controlar sus conocimientos sobre los hombres, aplicándolos a uno y otro de éstos que arriba se mostraban (SZT, 75).

Que el público, el nuevo público, ya no era amigo del patetismo, sino de la 'tranquilidad del material' fue una impresión que guió la transición del romanticismo de *Tambores* a la frialdad de *En la espesura* y a la 'distancia' de *Eduardo II*. Lo que estaba funcionando era un principio de 'serenidad', opuesto al dinamismo y la confusión expresionistas: «Ninguna situación puede permitirnos olvidar -escribe en 1927-, que el arte es sereno» (SZT, 1920). Ya en *Hombre por hombre* el principio de 'serenidad' encontró su realización plena mediante la coincidencia de 'pasión' y 'claridad' en la nueva forma cómica.

El abandono de lo trágico por lo cómico, del patetismo por la serenidad, respondía a una alteración de la disposición creativa: la sustitución de lo 'melancólico' por el 'placer de la escritura'. A la concepción de la escritura como 'asunto melancólico', Brecht opuso una idea de la creación literaria como 'Spaß' (SZT, 100). Precisamente la 'diversión' permitió un experimentalismo no-melancólico, fundamentado en la libertad del artista de producir todo aquello *que le divierta* saltando, por encima de las convenciones (SZT, 102). El 'Spaß', como experimentalismo del 'cómico', ocupó un puesto clave en la transformación de la primera forma dramática brechtiana en una forma abierta, donde las contradicciones quedarían resueltas en la 'evidencia'.

LA DISCONTINUIDAD DEL DRAMA

Si el público se aburría en el teatro, ello se debía a que éste estaba anclado en el 'recuerdo'. Lo que debería hacer era ocuparse del 'vicio': «El vicio es lo nuevo, lo fuerte, lo extraño»; sólo dando cabida al 'vicio' sería posible recuperar a un público joven (STZ, 81). Pero: ¿dónde se encontraba el 'vicio'? Hacia 1926 Brecht observó una transformación de los núcleos de diversión para la clase media: el cine y el boxeo constituyeron dos de esos focos. En 1925 Brecht conoció al boxeador Samson-Körner y comenzó a escribir su biografía, que debería publicarse como folletón. El público deportivo se convirtió en público modélico y las formas del espectáculo deportivo en estímulos para la creación de formas dramáticas (cfr. SZT, 81ss). A ello debe añadirse el gusto por el estilo folletinesco mismo, la pasión por la novela policiaca y de aventuras (Kipling, Stevenson), que se conjugaron con el anterior tono baladesco y la tradición aprendida de los cómicos y los cabarets munitenses. Toda esta tradición anti-literaria, flotante en la sensibilidad de la época, sería utilizada por Brecht e introducida en la estructura dramática, gracias a la libertad que la 'comedia' le permitía.

La desacralización del drama posibilitó la aplicación de estructuras ajenas a la tradición dramática, que subvirtieron completamente los conceptos tradicionales de espacio-temporalidad y anularon -con consecuencias muy diversas a las de la revolución expresionista- la tensión dramática. En *la espesura* lleva como subtítulo 'La lucha de dos hombres en la inmensa ciudad de Chicago' (S. 125); el 'sencillo' pensamiento que fundamentaba el drama era, según Brecht, la posibilidad de que el puro deporte, desarrollado en la lucha entre dos hombres, llegara a producir una alteración de su situación económica y personal (SZT, 971). La 'deportividad' (y por tanto injustificación) de la lucha se presenta muy clara desde el principio:

SCHLINK. ¿Acepta la lucha?

GARGA. ¡Sí! Naturalmente, sin compromiso.

SCHLINK. ¿Y sin preguntar las razones?

GARGA. Sin preguntar las razones. No quiero saber por qué necesita luchar.

Seguro que es por un mal motivo. A mí me basta con el hecho de que se considere el más fuerte.

Y la estructura a 'asaltos' implicaba una continua traslación de lugar y tiempo, tan violenta o más que las de los dramas expresionistas. Pero la exigencia de mantener el desarrollo propio del combate de boxeo impedía la disolución de la espacio-temporalidad y la caída en el estatismo. Coexiste en esta obra un conflicto dramático entre dos personajes, que evoluciona y alcanza en la última escena una solución, con una estructura no-dramática, fragmentada, espacial y temporalmente dispersa. Materialismo (por su mantenimiento de los 'límites') y comicidad (por su apertura a formas extraliterarias) permitieron que la disgregación espacio-temporal no dañara el desarrollo de la acción y que ésta se mantuviera, aunque de un modo híbrido, a medio camino entre la dramática, la épica y la lírica, en que las escenas, autosuficientes en sí, se articulan como estrofas de una balada¹⁵.

Al 'Moritat', utilizado en la versión de *Eduardo II* y más tarde en *La ópera de tres duros*, se añadió en la segunda parte de *Hombre por hombre*, un nuevo recurso: la estructura del 'nú-

mero circense' (sin abandonar por ello el inevitable estilo del 'Moritat'). A quienes se quejaron de una contaminación del drama, de un 'caoticismo' formal-/estético, Brecht les respondió que su único objetivo había sido trabajar en una forma capaz de hacer llegar a los espectadores los contenidos que pretendía comunicar, sin haberse planteado problemas estéticos (SZT, 975-976). Este rechazo de la estética preestablecida constituía una defensa de la hibridación. El único criterio estético a tener en cuenta desde ahora, tanto a nivel formal como temático, sería: '¿De qué te sirve?' (SZT, 979). La elección de la 'parábola' como género dramático respondía a ese criterio de utilidad, al igual que la introducción de una estructura mecanicista, coherente con el contenido -la imposición del mecanicismo en la estructura social que pretendía mostrar. El resultado de la hibridación de la estructura -'parábola', 'song', 'circo', 'discursos demostrativos'...- fue la coexistencia una vez más de épica, lírica (aunque lírica objetivista) y dramática. Como en *En la espesura* el aislamiento de las escenas y los números, coincidía con el realismo del espacio y con el paso real del tiempo, que además en este caso era hecho coincidir con el tiempo real de la representación. Tal coincidencia permitía reducir al mínimo el ilusionismo escénico y devolvía a la escena una realidad física, de la que el teatro expresionista (pero también el naturalista) carecía. La superposición del proceso de desmontaje de Galy Gay al desmontaje del campamento militar es importante, porque contribuye a establecer un 'desarrollo' que en la acción misma de los soldados sobre el protagonista no resulta tan evidente. Dicho 'desarrollo' no puede, sin embargo, llegar a ser identificado con la antigua 'tensión': en el último número, los soldados conceden a Galy Gay una pausa para que asimile su nueva personalidad. Al final no sobreviene el 'climax', sino el reposo: «El hombre que necesitamos tiene que tener un poco de tiempo, porque se está transformando para toda la eternidad» (TC 2, 166). Así se cumplía el propósito brechtiano de la 'serenidad' dramática, de la 'tranquilidad de los materiales'.

La combinación de fragmentariedad y desarrollo, propiciada por la introducción de estructuras extra-literarias, no hizo sino mostrar la vigencia de aquello que ya en *Baal* estaba insinuado y, que, por tanto, estaba también insinuado en el expresionismo. En un comentario a *Baal* del año 1924 anotaba Jhering: «En lo fragmentario reside su atractivo»(16). La estructura épica, ya madura en *Hombre por hombre*, fue el resultado del cruce de la disolución expresionista de la espacio-temporalidad con una concepción materialista, que impidió la anulación de los límites entre realidad y sueño y la aparición misma de espacios y tiempos soñados, y con una perspectiva cómica, que impuso la serenidad del material y, por ello, la conciencia de los límites, que permitió el mantenimiento del 'paso del tiempo' y el 'cambio de espacio'.

El mismo proceso desacralizador que había operado sobre la estructura dramática, posibilitando la hibridación y con ello la apertura de la forma y la permanencia de la misma en la 'contradicción', tuvo lugar también, en lo que respecta al personaje dramático, como una desconstrucción del concepto de 'héroe', al final de la cual éste quedó reducido a su dimensión física, liberado de la 'grandeza' humana y limitado a su contingencia histórica. La desaparición del personaje como 'héroe' es otra dimensión de la reducción de la 'grandeza' a 'distancia'. Pero lo que esa reducción aportó fue una nueva solución al problema de la crisis de lo psicológico, que dejaba atrás la 'carnalización' de origen wedekindiano, presente en los primeros dramas, en cuanto primera salida a aquel mismo problema.

La respuesta a la crisis de lo psicológico no siguió el camino de una reivindicación del personaje en cuanto sujeto, sino que sacó todas las consecuencias del carácter de 'objeto' que necesariamente adquiere toda persona al ser presentada sobre un escenario. Kragler, en 1919, era todavía un tipo que se comportaba de acuerdo a una motivación, un tipo -a pesar de la rela-

tiva abstracción sensualista- psicológicamente justificable y, por tanto, con el que aún resultaba posible la identificación. Garga y Schlink habían cedido ya gran parte de su personalidad. La causalidad psicológica había dejado de funcionar, y su conversión en objetos venía además acentuada por lo exótico del ambiente, en ningún caso calificable como 'Milieu'. El relativismo de lo psicológico llegó a su extremo en la comedia *Hombre por hombre*: toda la pieza no sería sino la puesta en escena del «fin superficial del individualismo en nuestra época» (SZT, 974). 'Superficial', porque el drama sólo permitía mostrar los fenómenos de superficie, 'superficial' porque nadie podía demostrar -ni a nadie debiera tampoco interesarle hacerlo- si Galy Gay cambió realmente en su 'conciencia' o no. Precisamente lo que se evidenciaba era la insignificancia de ese detalle, el triunfo de lo público, y con él la posibilidad de un tratamiento mecánico de los seres humanos: «Un hombre va a ser desmontado esta noche -anuncia la viuda Begbick en nombre de Brecht- / sin perder con ello nada, lo mismo que un coche» (TC 2, 143).

La renuncia a lo psicológico es indisociable del paso de una perspectiva lírica a una perspectiva objetivista. Mientras en *Baal* se daba una inmediatez individuo-mundo, la conversión del 'mundo' en 'sociedad' introduciría una distancia que transformaría el concepto mismo de individuo, lo racionalizaría, lo mediatizaría. El objeto inmediato del drama ya no sería más el hombre, sino el mundo, como condición de la existencia humana, con lo cual quedaría definitivamente eliminado el postulado expresionista acerca de la centralidad dramática del 'yo', entendida como centralidad universal del 'Hombre'. Esa transición era ya adivinable en *En la espesura*, donde los personajes del drama aparecen ya efectivamente reducidos a su función, a su 'valor de uso', aunque aún no a su 'función social' (17).

La consideración del hombre como función social implicaba la renuncia al individuo como sujeto dramático. Pero no como objeto. La renuncia al individuo como sujeto permitió cancelar lo psicológico. La no-renuncia al hombre como objeto permitió mantener los límites de la individualidad y la 'causalidad dramática', evitando con ello caer -como los expresionistas- en el absurdo de la 'fábula'. Pero ¿de qué tipo era esta individualidad?

«Todos los tipos que creo son colectivos» (SGP, 24). El individuo sólo era concebible como miembro de un conjunto social, como miembro de la masa. Pero la masa no era concebida como fusión de las partes individuales en una totalidad orgánica, sino como agregado de individuos intercambiables, que mantendrían, no obstante, un nombre. Con respecto a esa realidad el personaje dramático no era una representación de un individuo real, de una parte real de la masa, ni tampoco una abstracción en que se manifestara lo esencial de la misma, sino un ejemplo de comportamiento social. La liquidación de la subjetividad por la absolutización del valor social implicaba una transformación en el modo de inserción del personaje en el drama: éste ya no actuaba -puesto que no era sujeto- sino que reaccionaba. Pero, en tanto en el drama expresionista el personaje reaccionaba frente al mundo retóricamente y de un modo estático / extático, el personaje brechtiano reaccionaba comportamentalmente. En ambos la reacción tenía su origen en la imposibilidad de la acción subjetiva, motivada por la ausencia de individualidad psicológica. Pero mientras el dramaturgo expresionista canceló la propia individualidad y la de su personaje, en favor de la abstracción esencial, Brecht la mantuvo, renunciando a cambio a la comunidad de la esencial.

Antes de comenzar el proceso de transformación de Galy Gay en Jeraiah Jip, el soldado Jesse reflexiona: «Se lo aseguro, viuda Begbick, desde un punto de vista más amplio, lo que está pasando es un acontecimiento histórico» (TC, 146). El histórico acontecimiento no consiste sino en aplicar sobre el concepto de 'personalidad' la relativización que la ciencia había

aplicado sobre todos sus objetos de conocimiento. «¿Qué dice Copérnico? ¿Qué es lo que gira? La Tierra gira. La Tierra y, por consiguiente, el hombre. O sea, que el hombre no está en el centro». Y concluye: «Usted, viuda Begbick, yo... relativos, míreme a los ojos, viuda Begbick, es un momento histórico. El hombre está en el centro, pero sólo relativamente» (TC 2, 147). El hombre abandonó la centralidad del drama, porque también había abandonado la centralidad del mundo. El hombre era el centro de un mundo relativo, por tanto, el hombre estaba sólo relativamente en el centro. En el caso del drama, el hombre ocupaba el centro de un mundo necesario -Brecht mantenía aún el principio lógico en la construcción dramática-, pero también sólo de modo relativo, en cuanto lo ocupaba meramente como objeto.

LOS TRUCOS DE LA RAZÓN

A partir de 1926 la reflexión brechtiana sobre el drama giraba en torno a un pensamiento obsesivo: la inadecuación de la forma dramática al presente: «Cuando se observa que nuestro mundo actual ya no viene bien al drama, entonces tampoco viene bien el drama al mundo»¹⁸. Los argumentos se repetían: el drama no era capaz de acoger los modernos procesos de la economía de mercado o la carrera del hombre definitivamente fragmentado. La dramática en su concepción moderna (shakespeareana) era la forma propia del individualismo, sociológicamente correspondiente a la época ascendente de éste (SZT, 127, 147). La negación de la continuidad del yo¹⁹ y el vaciamiento de los valores éticos de la burguesía se oponían a la persistencia de lo dramático y conducían a su superación. Por otra parte, la anulación del personaje como individuo continuo en el drama aportó nuevos argumentos contra el concepto de 'Einfühlung', intuitivamente rechazado desde 1923, al que se opuso ya explícitamente el concepto de 'distancia' (SZT, 181)²⁰. Pero éstas eran posiciones ya anunciadas desde comienzo de los años 20. Lo que realmente supuso una novedad fue la importancia cada vez mayor que Brecht atribuyó a la 'Ratio' como elemento constructivo.

En el recurso a la racionalidad constructiva Brecht encontró el modo de mantener la causalidad de la acción dramática, una vez cancelada la causalidad psicológica. El expresionismo se había desentendido de la 'justificación' al advertir la imposibilidad de una 'justificación' clásica. El recurso a lo racional permitía a Brecht la restitución de aquella sin caer en un nuevo psicologismo. «Lo esencial en el teatro épico -manifestó Brecht en 1927 en una conversación con Sternberg- es quizá que no apela tanto al sentimiento del espectador, sino más bien a su razón» (SZT, 132). El giro hacia la razón sería la causa de la revalorización de los dramas de Kaiser y el rechazo aun mayor del drama lírico expresionista, pero también de la nueva tendencia objetivista, que, desde 1925, pasó a ser moda en los escenarios alemanes: la 'Neue Sachlichkeit'. En un momento en que la economía y la política alemanas parecían comenzar a estabilizarse, hicieron su aparición una serie de dramas que, abandonado el patetismo y el lirismo anterior, se ocupaban directamente de la realidad y de la realidad tal como es. Pero ¿qué significaba para ellos 'realidad'? «Significa aparición inmediata de la época sobre la escena, entrada inmediata de la vida actual y sus fuerzas [...]»²¹. La destrucción de las mediaciones anuló toda la problemática que el expresionismo había experimentado en torno al concepto de 'realidad'. Los 'Zeitstücken' eran dramas en que los acontecimientos contemporáneos aparecían directamente representados sobre la escena, al igual que las acciones de los personajes, nuevamente psicologizados.

El 'neo-objetivismo' se declaraba, por definición, contrario a toda tendencia, a lo cual objetaba Brecht: puede ser que los dramas no debieran tener tendencia, pero de hecho la tienen (SZT, 168). ¿Era, en efecto, posible una comprensión 'neutral' de lo real?²² Lukács observaría lúcidamente años más tarde cómo la mera descripción no aporta más que un «centelleo ininterrumpido de perspectivas cambiantes»²³, y que sólo el análisis y la narración podrían aportar un conocimiento sobre el entramado causal de lo social, y esto teniendo en cuenta que «sin ideología no hay narración»²⁴. Similar sería la opinión de Brecht, ilustrada en su rechazo a la fotografía: la reproducción inmediata de lo real no habría producido a su juicio ninguna ganancia para la verdad y la fotografía, en manos de la burguesía, no era sino un instrumento falsificador (SPG, 43). Por la misma razón, Brecht calificaría en 1928 la 'Neue Sachlichkeit' como 'reaccionaria' (SZT, 161).

El drama de la 'Neue Sachlichkeit' no era reaccionario solamente por no tener tendencia, sino que lo era también por restaurar muchas de las formas dramáticas abatidas por la revolución expresionista: la psicología de los personajes, el espacio y el tiempo cerrados, la 'tensión' dramática... La 'Neue Sachlichkeit' era reaccionaria, porque restituía el concepto de 'drama', como 'espacio/tiempo absoluto'²⁵, que el expresionismo -entre otros- había disuelto y al que Brecht había mostrado la imposibilidad de volver. Lo que en 1926/27 separaba a Brecht de la 'Neue Sachlichkeit' no era, pues, tanto una diferencia ideológica (tampoco en *Hombre por hombre* había una tendencia explícita), cuanto una disputa formal, que tenía que ver con el pensamiento de Brecht sobre el concepto de 'drama'. Este pensamiento aparecía bastante claramente formulado en un artículo de 1927, *Prólogo a Macbeth*. Lo primero que Brecht destacaba de este drama era su 'alogicismo' y su 'salvaje arbitrariedad' (SZT, 117). La 'superficialidad' y el 'caoticismo' de Shakespeare habrían estado justificados -según Brecht- por una proximidad absoluta entre el autor y la época, que habría evitado el 'pensamiento' en el proceso configurador. Esa proximidad ya no existía, y su inexistencia -que los expresionistas percibirían como trágico aislamiento obligaba al pensamiento. Cuando los dramaturgos alemanes comienzan a pensar -continuaba Brecht- comienzan también a construir (SZT, 199). El expresionismo había intentado los dos extremos: el absoluto caoticismo y el absoluto constructivismo. Pero ninguno de los dos les había conducido fuera del espacio de la crisis. ¿Por qué? Porque tanto en uno como en otro intento habían retornado por diversas vías al 'drama como absoluto', al drama como creador de un espacio y un tiempo actuales, frente a los que el espectador no le era permitido distanciarse.

La imposibilidad del drama shakespeariano por la ruptura de la 'proximidad' exigía no solamente la 'construcción racional' (modelo Kaiser), sino también la ruptura de la 'actualidad absoluta', es decir, la introducción de la historia y, con ello, la epicidad del drama (SGP, 24)²⁶. La 'historización' permitía una racionalización de la 'fábula', de los 'personajes', del lenguaje, que no conducía a un nuevo absoluto dramático, sino que producía constructivamente el caos de lo real que Shakespeare había directamente, sin pensamiento, producido. La abstracción motivada por la necesaria mediación del drama afectó al realismo de personajes, lugar, acción, lenguaje. Pero esa abstracción no condujo a la creación de una nueva armonía, sino a la construcción de un orden caótico. La razón construyó de este modo una 'forma abierta'.

El texto recuperaba entonces un protagonismo indiscutible, esta vez no como sujeto dramático, como portador de la acción -como en el caso del expresionismo- sino como antagonista de la acción. «Tomo por histórico lo que el dice» (SZT, 24): la acción necesariamente actual del 'drama' era contestada por un texto determinado como histórico; ningún sintetismo era ya posible, como no era posible tampoco ninguna 'tensión'. «Sin anticipar la difícil investigación

sobre la función del texto en el teatro épico -adelantaba Benjamin-, podemos dar por sentado que su función primordial consiste en ciertos casos en interrumpir la acción -lejos de ilustrarla o apoyarla»²⁷. Esto conllevaba una desintegración controlada, incluso proyectada, del texto dramático: la frase adquiría una autonomía, se independizaba del personaje que la pronunciaba, se revestía de una 'resonancia' propia, una 'resonancia' en absoluto desveladora, sino histórica. En el aislamiento de las frases no se ocultaba una continuidad del texto, una conversión de lo dialógico en monológico, sino que se mostraban las contradicciones empíricamente constatadas. El vacío que se insertaba entre las frases, entre las palabras y los personajes, entre el texto y la acción, no era un vacío molesto, como para los expresionistas, sino un vacío al que se reconocía un valor dramático, pues separaba los contrarios, yuxtapuestos por la razón positiva en un 'drama-demostración'.

Texto y acción constituían en el teatro brechtiano dos momentos antitéticos, que conflictualmente propiciaban el desarrollo dramático. La conflictualidad daba lugar a una estructura en que la tensión hacia el resultado era sustituida por la atención hacia las situaciones concretas. El teatro de Brecht fue un teatro de situaciones y un teatro de gestos. El gesto era precisamente la diferencia que aparecía en la disputa entre texto y acción. El gesto, como signo de la diferencia, constituía la garantía de que lo sintético no podría nunca ser introducido. En torno a él habría de articularse la posibilidad de una forma dramática de la fragmentariedad. La alternancia de individualidad (concreción) y vacío (posibilitada por la historización /epicidad del drama), tanto en lo que respecta a los personajes (concreción del tipo mediante el nombre), como en lo que respecta a la espacio-temporalidad (determinación realista, físico /histórica de lugar y tiempo dramático) y al mismo lenguaje (aislamiento de la frase, subordinada no obstante al objetivo de la 'demostración' científico-positiva), restituyó constructivamente el relativismo y la disgregación propias de lo real objetivo. La disolución expresionista en el texto fue sustituida por la disgregación racionalista en el 'drama-demostración'. Ninguna de ambas daba aún respuesta al problema de la 'forma dramática'. Para ello la razón tecnológica habría de operar su conversión en dialéctica, una vez recorrida también la experiencia de la disgregación escénica.

LA HERENCIA DE WAGNER

El escenario no podía ser más el lugar de la apariencia, sino de la revelación. Y lo que la escena albergaba no debía ya ser imagen de lo aparente, espejo en que la sociedad se mirara, sino aparición de un mundo verdadero, contrapuesto a la relatividad de lo existente en el exterior. «La obra de arte -escribía Wagner en 1849- es, pues, la conclusión, el fin, el más completo confirmarse de la esencia devenida consciente»¹. La idea wagneriana de un teatro como lugar de 'expresión inmediata de la conciencia'² fue lo que, tras el olvido de las estéticas realistas y naturalistas, reapareció en el cambio de siglo, aliado a la reclamación de un arte escénico autónomo y autosuficiente, liberado de los condicionamientos sociales, que le imponían lo mimético, y capaz de constituirse en realidad en sí, en un mundo nuevo, diverso al de la apariencia externa, en que placer y conocimiento se aunaran.

La revelación de la 'verdad' mediante lo escénico sólo era posible a partir de la aceptación de la autonomía de éste. Pero la autonomía fue resultado del proceso de fragmentación de la estructura social que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. Nuevamente aquí se planteaba el conflicto: ¿se debía renunciar a la 'verdad' para conseguir a cambio la unión 'arte-vida'? ¿o se debía insistir en la investigación formal dentro de lo autónomo para ampliar las posibilidades de 'expresión' y de 'conocimiento'? El camino seguido por el arte escénico expresionista muestra que la mayoría de los creadores -incluso aquellos política o religiosamente más comprometidos- optaron por la vía wagneriana y supeditaron a ella la reinserción del arte en la sociedad, la unidad 'arte-vida': el teatro no se introdujo en lo social, sino que, al contrario, intentó asimilar en su interior al público.

La posición de Brecht fue similar a la ya observada a propósito de la creación dramática. El teatro no se contrapuso en ningún momento a la apariencia natural o social, como realidad independiente, sino que se integró en ella como dialogante. Y esto vino dado escénicamente por el recurso a la 'interrupción', como supresión de todo enlace entre los elementos participantes en lo escénico que pudiera dar lugar a la generación de una nueva realidad. Del mismo modo que la disolución de la forma dramática no condujo a una reunificación abstractiva-geométrica, tampoco la fragmentación de la forma escénica, resultado de la crisis de lo mimético, condujo a una realidad autónoma, a un espacio escénico 'total', sino a una creación escénica que mantenía lo mimético de un modo 'interrumpido'.

AUTONOMÍA Y ABSTRACCIÓN

La estética naturalista, que había llegado a los escenarios por obra de Antoine, Stanislavski, Irving, Brahm... había surgido como una reacción contra la falsedad de un estilo romántico degenerado, que había pervivido en los teatros europeos durante todo el XIX. A una inverosímil suplantación de lo real, los naturalistas opusieron el rigor psicológico en la caracterización de los personajes, la exactitud en la construcción de las escenografías, precisión en la dirección escénica. Pero los naturalistas seguían presos de lo que ellos mismos criticaban: lo 'aparienciable' de sus creaciones. Se intentaba reproducir con medios teatrales lo real, sin tener en cuenta que lo escénico disponía de sus propios medios, y que era precisa una traducción. La tiranía de lo mimético había conducido a una potenciación de la construcción psicológica y al virtuosismo de los escenógrafos, dejando de lado otras muchas potencialidades formales del lenguaje escénico, que podrían actuar como reforzadores de la comunicación y rebajar el grado de 'aparienciabilidad' de las creaciones. El único modo de evitar la 'aparienciabilidad' era la renuncia a la relación semántica con el exterior y la concepción de la obra como 'todo', construido de acuerdo a unas leyes inherentes a la propia obra y a los propios materiales que intervenían en la construcción. El rigor en lo imitativo fue sustituido por un rigor en lo constructivo, por un respeto a las posibilidades del teatro como espacio creativo y a las posibilidades de sus elementos: el actor, la luz, los recursos escenográficos... La relación de lo escénico con el drama ya no estaría mediada por la realidad, sino que sería una relación inmediata, que intentaría aferrar escénicamente la esencia de lo dramático.

La liberación de lo escénico de la exigencia reproductiva era algo que habían iniciado dos escenógrafos/directores, cuya influencia en la escena expresionista fue incuestionable: Appia y Craig. La reforma de Appia partió de la puesta en escena de las óperas wagnerianas y respondió a una necesidad de introducir en el espacio escénico la continuidad rítmica de música. La reforma de Craig tuvo su principal estímulo en el drama shakespereano y en la movilidad espacial impuesta por éste. La idea de Appia, que sirve también de principio a la creación de Craig, puede resumirse en lo siguiente: si los elementos escénicos tienen una realidad física en sí, ¿por qué camuflarlos, para hacerlos representar lo imaginario (p. ej., los decorados pintados)? Resultado de este pensamiento fueron los decorados abstractos, construidos por ambos artistas para obras del pasado, que habrían de convertirse, no obstante, en estímulo y modelo de una escena liberada de las coordenadas espacio-temporales, al margen de la historia, única capaz de dar cabida al extatismo dramático de los expresionistas.

El arte -escribía Reinhardt en 1929- es un mundo en sí, que como una constelación de estrellas oscila libre en el espacio. De esta tierra recibe luz, calor y vida, pese a lo cual gira de acuerdo a sus propias leyes y a sus propios ejes. Es extraterritorial y no le afectan las tendencias cambiantes de la política. En arte sólo existe una política: hacer buen arte.⁴

Reinhardt se rebeló contra el naturalismo de su maestro, Brahm, y comenzó a producir a partir de 1903 espectáculos anti-ilusionistas, en que el idealismo psicológico quedaba superado por un nuevo modo de idealismo que se sustentaba en la realidad física de lo escénico. Es inte-

resante que la reivindicación de la autonomía del arte escénico respecto a lo real y a lo dramático fuera unida tanto en Craig como en Reinhardt a la producción de montajes basados en dramas shakesperianos. Pero lo que de Shakespeare fascinaba a Reinhardt no era aquella 'proximidad' o 'caoticismo' añorados por Brecht, sino la presencia potencial en cada uno de sus dramas de un «mundo mágico y completo». Shakespeare ofrecía la posibilidad de plantear espacios escénicos libres de la condición de 'Milieu', que en el drama psicológico tenían. Los personajes no eran instalados en un 'ambiente' cerrado, en el que se desarrollaba el juego psicológico, sino instalados en un mundo, que los condicionaba tanto psicológica como físicamente, pero que sobre todo permitía al director escénico una mayor libertad creativa y una ruptura de las convenciones escenográficas decimonónicas. (Entre las concreciones de dicha tendencia habría que citar la introducción, en 1905 para el *Sueño de una noche de verano*, de la escena giratoria, recurso que tanta trascendencia en la historia del teatro alemán de entreguerras habría de tener y que con tanta frecuencia utilizaría Brecht en sus puestas en escena de posguerra).

La idea de 'teatro como juego' dominó la escena abstracta de Lothar Schreyer, aunque, debido a su carácter diletantístico, radicalizada, es decir, prescindiendo de las limitaciones que lo comercial impuso a Reinhardt. El teatro era el lugar donde una nueva creación artística surgía con independencia de la realidad, de la historia, incluso del drama. El principio de autonomía de lo escénico condujo en la primera escena expresionista, de modo mucho más extremo que en Appia o Craig, a la consideración del teatro como un lugar en que la experiencia estética prescindía de toda mediación, incluso aquella infiltrada a través de lo literario, y quedaba establecida entre las formas que componían el espectáculo y la sensibilidad del espectador. Pero a la autonomía de lo escénico se añadía otra dimensión propiamente expresionista, ajena al esteticismo reinhardtiano, en la que se recuperaba el concepto de visión cognoscitiva, tomado de Schopenhauer y Wagner.

La forma de una 'obra de arte escénica' es una forma artística. La forma depende del artista sólo para ser hecha pública. El artista da forma de modo necesario. Desconoce cualquier obstáculo para la formación. No da forma a la visión inaprehensible, incomprensible. La anuncia. La anuncia con signos capaces por sí mismos de dar expresión a sentimientos. Estos signos son los medios artísticos.⁶

En las producciones del teatro expresionista profesional, se mantuvo el principio abstractivo, esencialista, pero sujeto a las necesidades dramáticas: la creación escénica exigía una comunión del director escénico y del autor dramático en la visión originaria que diera origen al drama. La obra escénica no debía ilustrar la dramática, sino mostrar con sus propios medios la esencia que ésta también mostraba.

El director -escribía Weichert en 1919- tiene el deber de crear a partir del texto escrito (la visión del poeta) y del propio trabajo de fantasía sobre la mesa (la visión de director) [...], la tercera y última forma; sólo esta es la definitiva.⁷

El espectáculo teatral expresionista, como la plástica o la dramática, debía producir un 'espacio esencial', en que la interioridad del dramaturgo, la del actor y la del propio director escénico constituyeran un medio para la configuración de una forma en que se anunciara aquello común a todas⁸. Que la escenificación debía partir de la esencia del drama y no de su litera-

lidad dio lugar a un tratamiento renovador de los textos clásicos, una deshistorización de los mismos y su utilización como medio para la expresión de un 'pathos' colectivo actual (la perspectiva esencial anulaba la dimensión tiempo)⁹. De hecho, buena parte de las innovadoras puestas expresionistas tuvieron como base textos de Shakespeare, Schiller, Strindberg o Wedekind, sin que ello reste valor a la contribución de la nueva dramaturgia expresionista a la acelerada transformación de la escena.

El teatro -había proclamado Werfel- es el reino del comediante y no del poeta, pues en la manifestación de la esencia las palabras resultaban inferiores a los gestos¹⁰. Ya Reinhardt había advertido la libertad que el dramaturgo expresionista otorgaba al director escénico, que superaba con mucho a la otorgada por los dramaturgos simbolistas. El dramaturgo moderno -observó Diebold- necesitaba una escena que pudiera transformarse rápidamente para permitir sus series de imágenes, sus pasiones, sus revistas...»¹¹ Reinhardt encontró esa escena en sus montajes de Strindberg: la 'escena neutral', un espacio en sombras con fuertes efectos de luz mediante focos centrados en un personaje o en un pequeño grupo de ellos. Los decorados consistían en reproducciones incompletas de lo real y los cambios escénicos eran conseguidos mediante efectos lumínicos. Estos dos recursos permitían la 'simultaneidad' escénica, exigida por la cancelación dramática de la dimensión espacio-temporal.

En la puesta en escena expresionista, el 'empobrecimiento' de lo escénico obedeció a principios internos, programáticos, y -como en el caso de Reinhardt- meramente técnico-estilísticos.

Pues el hombre de hoy ya no cree en la así-llamada realidad, que se le presenta con cartón y pintura [...] tampoco las tablas, que representan el mundo, pueden ya tener sentido en cuanto fotografía reducida o lúdico opulento teatro-magia [...]¹²

De este modo Jeßner se oponía no sólo al ilusionismo naturalista, sino a la tecnificación de la escena abordada por Reinhardt, y exigía un escenario desnudo, en que el 'hombre desnudo', evocado por los dramaturgos expresionistas en sus obras, debía hacer su aparición. La escena fue, pues, despojada de todo lo superfluo para dar cabida exclusivamente a lo esencial, a aquello que pudiera revelar la esencia del drama¹³. El escenario quedaba convertido en podio, sobre el cual, sólo breves 'indicaciones' estimulaban la imaginación del espectador y posibilitaban una 'vivencia expresiva'. En 1924 formulaba aún Jeßner este principio esencialista:

Futura tarea del teatro será: configurar cada vez más frecuentemente la correspondiente idea dominante, conjurar siempre con mayor policromía la visión, con más amplia polifonía componer variaciones sobre el tema central de la pieza, sin reducir por ello la regularidad de la estructura a un único movimiento superficial¹⁴.

La descripción de la creación escénica en términos tomados de la plástica y la música remite a otro de los postulados del expresionismo teatral: la expresión rítmica. En la escena abstracta de Schreyer, el 'ritmo' era uno de los elementos básicos (aunque aquí fuera entendido básicamente como una tensión hacia la danza y el movimiento corporal, una vez más: desde un punto de vista plástico). En *El teatro futurista sintético*, Marinetti había apostado por la concentración del espectáculo en escasos minutos, la composición de aquellos a base de ideas,

sensaciones, símbolos breves y aislados, la aplicación del principio de simultaneidad y el recurso a lo alógico, a lo intuitivo como potencias constructivas¹⁵. El 'ritmo' fue entendido por Schreyer menos como 'simultaneidad' que como movimiento interno de cada elemento en la composición de la obra de arte escénico: «Cada parte de la 'obra de arte escénica' será llevada por su propio ritmo. Cada parte se adecuará al ritmo fundamental de la obra en conjunto»¹⁶. Lo 'rímico' era la manifestación externa de la ley interior, un nuevo procedimiento para dar forma a lo esencial.

En el ritmo de los elementos escénicos había encontrado también Appia un modo de composición acorde con las exigencias del drama musical wagneriano. Lo visual del espectáculo wagneriano debía estar en la más estrecha conexión con la melodía. De ahí que Appia concibiera la puesta en escena como un problema de 'proporciones' y 'desarrollo'¹⁷. Lo 'rímico' - según Appia - aseguraría la conjunción entre cuerpo y espíritu, buscada igualmente por la música. En 1924 planteaba Emmel la exigencia de una escenografía rímico-espacial, para lo cual proponía la articulación del suelo (citando como ejemplos los practicables de Tairov o las escaleras de Jeßner), la utilización del color, el abandono de las grandes escenografías y la composición mediante líneas y formas dinámicas, con un movimiento determinado esencialmente desde el drama.

Uno de los recursos, que Jeßner tomó de Appia y Craig, y que más fama alcanzaron, fue el de la escalera en la puesta en escena de *Guillermo Tell* de Schiller en 1919. Craig consideraba la escalera como el más hermoso sueño realizado por los arquitectos, y concibió una utilización dramática de la misma, para lo cual incluso comenzó a escribir un drama con ese mismo título: *La escalera*. En 1924 Jeßner escribiría sobre su puesta en escena de 1919:

[...] aquella 'escalera', que hasta ahora sólo existía como una parte de la decoración, y no como elemento arquitectónico autónomo, se mostró pronto, más allá de una primera sensación espectacular, como un medio sistemático para liberar a la escena de todo elemento superfluo, productor de un decorado ilusionista externo, y, desde ahora, en cuanto espacio, como un lugar intemporal, utilizable para una representación que reciba sus leyes meramente de la esencialidad interna de la creación dramática¹⁸.

La escalera dotaba al espacio escénico de un 'ritmo', que, al igual que ocurría en el drama, operaba la traslación del acontecimiento fuera de los límites de la espacio-temporalidad, y conseguía así aferrar la esencia de lo dramático, sobre la que se basaba la comunicación con el público.

Pero en la dinamización del espacio escénico, tan importante o más que la escenografía abstracta fue la utilización de la iluminación de acuerdo a criterios no impresionistas (imitación de fuentes naturales), sino expresivos, es decir, como elemento interpretativo del acontecimiento teatral. Para Appia era la luz la que operaba la supresión de las formas escénicas cerradas, supresión que la melodía wagneriana realizaba sobre el plano musical: a la melodía infinita wagneriana correspondían las modulaciones visuales, privadas de solución de continuidad. La luz, según Appia, aseguraba la abstracción de escena y establecía la distancia respecto al mundo de la cotidianeidad, haciendo del espectáculo teatral una realidad autosuficiente: «La luz, con su sola presencia, nos expresa 'la esencia íntima' de toda visión, porque expresa completa e inmediatamente la idea que tenemos de ella»¹⁹. Los expresionistas utilizaron la luz como un medio de desmaterialización del espacio escénico. No sólo fue aplicada para crear

la continuidad espacio-temporal, la unidad de realidad y sueño, el espacio esencial de la visión, sino también para producir efectos deformantes, especialmente sobre las figuras de los personajes, que iluminados a contraluz se convertían en figuras fantasmagóricas, o, proyectada su sombra sobre el fondo, veían en ella su personalidad amplificada, pero también extrañada, disuelta en el vacío. Ludwig Sievert sacaría todas las consecuencias de las potencialidades dinamizadoras y desmaterializadoras de la luz en sus diseños para dramas expresionistas.

Reducción de la escena a podio, concepción rítmica de lo escenográfico, disolución de la espacio-temporalidad mediante la luz... todo ello era consecuencia de una ruptura de la conexión mimética con lo real. Perdida la sintaxis de la apariencia, los elementos escénicos quedaron liberados y se transformaron para dar lugar a una realidad otra, producida según las leyes internas, según el ritmo exigido por los propios objetos, sometidos al ritmo impuesto por el conjunto del espectáculo, al que se le otorgaba una capacidad de crecimiento propio. La abstracción fue el punto de llegada necesario. Pero ¿qué tipo de conocimiento produjo -según la exigencia wagneriana- una escena absolutamente abstracta, absolutamente diversa de lo real? ¿No quedaba entonces reducida a puro juego de la sensibilidad? ¿Importaba esa 'esencia', esa 'interioridad', a cuya expresión los creadores escénicos expresionistas aspiraban, algo al destinatario? ¿La abstracción no era contraria al arte 'popular' pedido por Wagner? El extremismo expresionista anunciaba la reacción.

LA REALIDAD FRAGMENTADA

La cuestión de la autonomía de lo escénico no recibió en el primer Brecht un planteamiento consciente. Brecht interpretó de modo materialista la exigencia de Wagner: el teatro como lugar de conocimiento sólo podía existir en cuanto lugar de observación del comportamiento externo. La necesidad cognoscitiva era privada de la relación de 'verdad'. El relativismo brechtiano hizo inútil la abstracción, porque en la abstracción se encerraba tan poca verdad como en la apariencia. Lo aparente, en cambio, aportaba a lo escénico la familiaridad, gracias a la cual el espectador podía alcanzar la serenidad necesaria a un conocimiento de las causas. Del mismo modo que se exigía a sí mismo personajes de carne y hueso, Brecht estimuló a Neher, amigo y escenógrafo de muchas de sus primeras escenificaciones, a la creación de espacios físicamente reconocibles en la realidad²⁰. Sin embargo, Brecht no podía permanecer ciego ante las transformaciones que la revolución expresionista había introducido. Y de hecho, no retrocedió sin más en la concepción escenográfica a un objetivismo decimonónico.

Las primeras escenificaciones de sus obras siguieron los cánones establecidos por la escenografía expresionista. Otto Reigbert realizó para *Tambores* (Munich, 1922), siguiendo diseños de Neher, una escenografía en que espacio interno y espacio externo eran simultáneos: los interiores fueron delimitados por bastidores de cartón, sobre los que aparecía la ciudad, esquemáticamente dibujada al fondo, con un espacio central libre donde se iluminaba y oscurecía la luna²¹. También mantuvo Brecht de la escenografía expresionista la reducción del decorado a los elementos mínimos. Aunque tal reducción no fuera radicalizada hacia la escena neutral, sino que dio lugar a una escena realista 'esquemática': la relación semántica no llegó a romperse. El realismo naturalista quedó en las escenografías de Neher resquebrajado, pero los restos no sufrieron la transformación abstractiva, sino que fueron mantenidos en un relativo aislamiento. Relativo, ya que la cancelación de la relación natural/orgánica venía contrarrestada por

la aplicación de un criterio de composición guiado por la utilidad dramática. En lo que difirió el 'esquematismo' de Neher/Brecht del 'esencialismo' expresionista fue en la referencia de los 'fragmentos' no a lo interior (convertidos en instrumentos de una necesidad expresiva), sino a lo exterior (signos para definir los términos de un acontecimiento físico).

La 'esquemización', como 'manejabilidad' del espacio por el hombre, encontró su realización más clara en la escenificación de *Eduardo II*, que el propio Brecht realizó en el Kammerspiele de Munich en 1924. Neher vistió a los nobles e incluso al rey con sencillos trajes de arpillera y toda la plástica de la escena estuvo dominada por un principio de 'claridad'. Polemizando con la 'monumentalidad' de las puestas decimonónicas de los clásicos, pero también con el barroquismo reinhardtiano o la ritmización expresionista, Brecht desarrolló un modo diverso de 'primitivización' de lo escénico, que alejándose de las nuevas formas abstractas, apostaba por la sencillez de formas pretéritas. En la misma dirección apuntaba el tratamiento brechtiano de las pequeñas acciones: Brecht hizo comer y beber a los actores, luchar con la espada de forma realista, los soldados debían mostrar destreza al hacer un nudo corredizo para ahorcar a un hombre...²² A la sencillez de la plástica y la precisión de las acciones físicas había que añadir un tratamiento de la luz diverso al expresionista: la luz tenía la función de hacer visible el acontecimiento escénico, no de interpretarlo. De ahí la tendencia a prescindir del color y de los focos de efecto a cambio de una iluminación general, que simplemente permitiera ver lo evidente. Todos estos principios encontrarían una realización más madura en la puesta en escena que Jakob Geis hizo en Darmstadt de *Hombre por hombre*, con escenografía de Neher, en la que se utilizó por primera vez el telón a media altura y se optó por una tonalidad en que los blancos y ocre funcionaban como dominantes²³.

Pero junto a este estilo, que anunciaba el nuevo clasicismo de las puestas en escena del Berliner Ensemble, había una tendencia hacia lo caricaturesco, derivada del mismo afán clarificador, que mostraba la imposibilidad de un alegre retorno a lo objetivo y las concesiones que el lenguaje realista debía hacer para superar la carga de falsedad denunciada por los escenógrafos expresionistas. En el trazo grueso de los diseños de Grosz y las puestas en escena de Brecht se escondía la tensión irrealizable hacia una interioridad continuamente negada. Ese 'trazo grueso' apareció en la caracterización de algunos personajes en la puesta en escena de Erich Engel hizo de *En la espesura* en Berlín en 1926 (a cuyos ensayos asistió, interviniendo constantemente, como era su costumbre, Brecht). Jhering escribió a propósito de un personaje: «Paul Bildt como 'individuo' Smile, llamado 'el gusano', tenía el estilo de Brecht a la perfección: próximo al 'variete', americanizante, grotesco»²⁴. El 'grotesco' era el precio necesario de un tipo de caracterización que visualizaba lo interno, que amplificaba lo externo para suplantar lo interno (para ocultar su ausencia).

El pensamiento del joven Brecht sobre la plástica escénica, quedó sistematizado en un breve artículo de 1926, *Decoración*:

Hoy día es más importante que la decoración le diga al espectador que se encuentra en un teatro a que le diga que se encuentra en algo así como Aulis. El teatro debe recibir esa realidad fascinante, (que) tiene el palacio deportivo, donde se boxea. Lo mejor es que se muestre la maquinaria, los aparatos y el telar.

La decoración debe tener la apariencia de representar una ciudad, una ciudad que ha sido construida sólo para dos horas; la realidad del tiempo tiene que ser fabricada.

Todo tiene que ser provisional y, al mismo tiempo, bonito. Basta un espacio que tenga la verosimilitud de un espacio visto en sueños. (SZT, 79)

Brecht asimiló la idea escenográfica expresionista, la representación onírica del espacio mediante la reducción a sus elementos básicos. Pero no aceptó la pretensión de Appia o Jędrzejewski de construir ambientes extra-espaciales o extra-temporales. El espacio escénico estaba inserto en la historia, tenía sus límites, aunque esos límites no eran los del espacio dramático (basta unas breves indicaciones para sugerirlo), sino los del espacio físico del teatro. Así reconocía Brecht la autonomía de lo escénico. Pero: las mismas bases materialistas que le llevaron a desligar lo teatral de lo dramático le impidieron desligar la creación escénica de su soporte teatral material, de la concreción histórica del mismo. A lo que condujo la pérdida de las conexiones entre espacio dramático y espacio teatral/real fue a la economía en la creación del espacio escénico: sólo aparecía aquello que fuera 'práctico', y todos los elementos debían participar en la representación del acontecimiento. Se concretaba así su diferencia respecto a la escena plástica de Appia/Jędrzejewski:

El espacio debe ser vivificado en una máxima dimensión. Esto puede realizarse mediante escaleras, pero no de modo que las escaleras sean decoradas con hombres. (SZT, 79)

Brecht planteó la sospecha de que el recurso al espacio rítmico como 'manifestación de la esencia del drama', actuara en realidad contra la claridad del acontecimiento dramático, por la reducción de lo escénico a su dimensión plástica, en la que los propios actores, y con ellos el texto del drama, quedarían absorbidos. La necesidad de clarificar el acontecimiento dramático fue para Brecht principio rector de la construcción escenográfica, de ahí que la provisoriedad debiera ser mostrada, del mismo modo que los materiales en que los escenarios estaban contruidos (evitando así la huida en lo extra-temporal), y que Brecht aconsejaba no decorar, o al menos «no emborronar» (SZT, 79).

En realidad, la oposición de Brecht a la escenografía abstracta era una reivindicación del dramaturgo. La ruptura de la cuarta pared no abrió para él las puertas de la tecnificación de lo escénico («la novedad del envoltorio»), sino la posibilidad de introducir los nuevos contenidos históricos en escena (SZT, 114). La nueva época tenía nuevos intereses y los nuevos intereses exigían nuevas formas escénicas. El proceso era inverso al expresionista: se inventaron nuevas formas escénicas para revivificar viejos temas (Shakespeare, Schiller, etc.), y con ello se practicó, desde la perspectiva brechtiana, una transformación culinaria. Brecht exigiría la supeditación de la innovación escénica a la dramática. Unido a su interés hacia 1926 explícito por la sociología, ello motivó una puesta en escena de tipo épico-documental (SZT, 126).

Ese proceso de reconversión épica de lo escénico había sido el objetivo desde principios de los años 20 del trabajo escénico de Erwin Piscator. El interés de Piscator, como el de Brecht, era la construcción de una escena que diera cabida a los nuevos temas, al gran teatro documental, de ahí que la abstracción de sus espectáculos estuviera guiada por un principio diverso a la legalidad interna de los materiales escénicos. La contaminación de lo escenográfico comenzó con el primer espectáculo del Teatro Proletario, *El día de Rusia* (1920). Heartfield utilizó un mapa de Europa como fondo²³; el mapa -observó Piscator- «exponía a un tiempo la situación geográfica y la significación política de la escena», lo decorativo era superado por lo informativo, al tiempo que el fondo intervenía activamente en la representación (como de otro modo

exigiría también Brecht²⁶. En la escenificación de *Banderas* (1924), de A. Paquet, espectáculo que Piscator consideraba como inicio del teatro épico, introdujo rótulos con textos en los que se resumía la acción²⁷. Otra importante innovación fue la introducción del cine en conexión 'orgánica' con la acción dramática para la puesta en escena de *A pesar de todo* (1925), de Gasbarra²⁸. Posteriormente, Piscator proseguiría su investigación técnica con el fin de conseguir una escena lo mejor dotada para lo épico, investigación que daría lugar a la introducción de la banda sin fin, la escena giratoria, complicados sistemas de ascensores, diversos modos de utilización del cine y las proyecciones, etc. Pero Brecht se distanció de Piscator en su rechazo de la 'técnica', del aparato, considerando que la renovación piscatoriana de lo escénico no posibilitaba un nuevo drama, sino meramente una nueva forma escénica... Y una escena sin drama seguía siendo según Brecht, una escena sin contenidos nuevos, es decir, autónoma y abstracta (SZT, 136). Si al barroquismo reinhardiano los expresionistas opusieron el escenario desnudo, al tecnicismo piscatoriano opuso Brecht el podio.

El podio, en la definición benjaminiana, era aquella escena liberada de la relación mimética sobre la que no se producía un mundo en sí, sino sobre la que se delimitaba un espacio para la actividad política. La anulación de la orquesta habría sido decisiva para la conversión del escenario en tribuna y la posibilidad de un teatro político: «La nueva escena ya no representa a su público 'las tablas que significa el mundo' (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado»²⁹. Sin embargo, la conexión entre eliminación de la orquesta y teatro político no era en absoluto inmediata, entre ambos momentos era precisa la decisión de instalarse en el podio en cuanto tal. Los expresionistas habían intentado encontrar las formas de ese 'instalarse', pero se habían enfrentado al siguiente problema: aquello mismo que posibilitaba el podio, la concepción del escenario como realidad en sí posibilitaba también la autonomía respecto a la literalidad del drama y la apertura de un campo de investigación formal, lo cual condujo a una nueva concepción de 'las tablas' como significantes de un mundo creado de nuevo. Pero tampoco el escenario brechtiano fue directamente un podio, porque aquello mismo que lo alejó de la abstracción, el respeto a la literalidad del drama, le impidió también prescindir del mínimo de la ilusión necesario para hacer comprensible la acción dramática. Brecht -observó Fuegi- mantuvo siempre una porción sustancial de 'presentación literal' en cada producción³⁰. La introducción de 'imágenes mínimas' de lo real permitía al público reconstruir lo real sin caer en una reproducción ilusoria. Si la fragmentación de lo real contribuía a impedir la 'ilusión mimética', la realidad de la escena contribuía a evitar la ilusión de lo autónomo. Esa realidad de la escena se conseguía mediante la identificación física del escenario no con el lugar físico de la acción dramática, sino con otros lugares reconocibles al espectador: la barraca de feria, el estudio radiofónico, el ring de boxeo...

El 'ring de boxeo' como lugar escénico, antecedente inmediato de podio de los *Lehrstücke*, constituyó uno de los hallazgos más importantes del joven Brecht a nivel escénico. Fue utilizado en la puesta en escena de *La boda* en Frankfurt (1926) y en la primera versión de *Mahagonny* en Baden-Baden (1927). El 'ring' no era el escenario desnudo expresionista, porque aquel era un espacio neutro y éste no. El 'ring' era un espacio real, sobre el que se montaba la acción dramática, igualmente real, pero privada de su contexto. La escena neutral expresionista, se constituía como un espacio extratemporal, esencialista, el 'ring' de boxeo era un trozo de realidad, físicamente reconocible e históricamente delimitable: no era el lugar adecuado para la aparición de la esencia. En el 'ring' se sintetizaba todo el pensamiento brechtiano respecto al realismo escénico: los espacios y objetos son reales, pero se muestran privados de sus conexiones/utilidades originales y montados de acuerdo a intereses nuevos con otros espa-

cios/objetos/personas igualmente reales. El 'ring' era sólo relativamente el podio benjaminiño, porque el 'ring' estaba rodeado de cuerdas, que mantenían limitado el territorio de la ficción e impedían la comunicación directa entre público y escena. De lo que se hablaba no era directamente de la realidad, ni el público tenía por qué dialogar de forma inmediata con el drama. En esa distancia se concretó otra de las principales objeciones de Brecht a la práctica escénica de la época.

LA MAGIA, LA RELIGIÓN, LA HISTORIA... EL TABACO.

El naturalismo había fundado sobre la 'identificación' la eficacia de la obra dramática. Al situar al espectador 'en el ojo de la cerradura', la escenificación naturalista pretendía provocar la ilusión de que el acontecimiento escénico tenía una realidad y que esa realidad era la de la vida misma. De ahí que el espectador pudiera sentirse emocionalmente participe de los acontecimientos, tuviera una relación directa, bien emotiva, bien intelectual con los mismos. ¿Qué ocurrió al eliminar la cuarta pared, al presentar la ficción como ficción, es decir, al mostrar la realidad escénica como tal y no como soporte para una realidad imaginaria? ¿En qué se podía fundamentar la participación del espectador en la experiencia estética?

Que la ruptura de la cuarta pared significaba un aislamiento de la escena respecto a la sala es evidente. En realidad, la cuarta pared funcionaba al mismo tiempo como distancia y como nexo: permitía una conexión entre el espectador y lo representado mediada por una relación común con lo real. Desde el momento en que lo escénico perdía la relación con lo real, quedaban también rotos los vínculos entre la obra escénica y el espectador: nada había en común entre ellos. Lo que el público veía ahora no era ya la realidad a través del teatro, sino la realidad misma del teatro, que le era absolutamente extraña, a no ser que estuviera familiarizado con los códigos propios del lenguaje teatral. La autonomía de la escena conducía inevitablemente al elitismo. De ahí que, simultáneamente a la negación del realismo, los creadores escénicos se esforzaran en restablecer los contactos con el público, de una forma, además, mucho más radical que los naturalistas³¹. Fue esa urgencia por restituir la inmediatez escena-sala la que les llevó a la recuperar la antigua dimensión ritual y la concepción del espectáculo teatral como acto de culto. Ahora bien, ¿podía la experiencia estética en sí misma sustituir a la dimensión religiosa que heterónomamente fundaba la ritualidad del teatro primitivo y propiciaba la unidad creador-público? A lo que recurrieron los creadores escénicos de los primeros años de siglo fue a disfrazar esa experiencia estética pura bajo diversas máscaras: el sueño, la religión, la revolución, la historia...

Reinhardt sustituyó la sugestión provocada por el acontecimiento dramático por aquella provocada por la 'magia' escénica. La eliminación de la cuarta pared no daba lugar a una negación del ilusionismo escénico, sino al descubrimiento de un ilusionismo de otro tipo, aquel propiciado por el juego de las cortinas, de los movimientos mecánicos de la escena, de la luz eléctrica... Mediante la sugestión técnica, se creaba un espacio mágico, que no se restringía ya al escénico, sino que crecía ilusoriamente en la imaginación del público y abarcaba el espacio total del teatro. El esfuerzo reinhardtiano por borrar los límites de la realidad al cruzar el umbral del teatro (la cuarta pared se trasladaba ahora al vestíbulo) tenía como fin posibilitar al público la huida hacia ese 'oasis' que, respecto al mundo cotidiano, constituía para Reinhardt el mundo onírico. Dicha pretensión le llevó en dos direcciones complementarias. Por un lado a

los espectáculos intimistas, en el Kammerspiele, donde la proximidad de actores y espectadores era extrema y los susurros podían alcanzar las últimas butacas. Por otro, a los espectáculos de masas, en el Großes Schauspielhaus, prolongación de sus escenificaciones en el circo Schumann, donde, junto al propósito de 'llevar los clásicos al público de masas', podía ser realizado aquel sueño heredado de Appia, en que «la multitud abraza el acontecimiento representado»³¹. Era tal la obsesión de Reinhardt por diluir los límites entre realidad y ficción, que en sus espectáculos barrocos al aire libre, la misma realidad era utilizada en el espectáculo y convertida en ficción (o bien, sólo considerada real en cuanto partícipe en lo escénico)³².

«Cielo e infierno -criticaba Walden-, todo era degradado a espectáculo... no se trata sino de construcciones para público rico hambriento de sensaciones»³³. Contra aquella comunión *ficticia*, limitada a las dos horas de la representación escénica, la escena expresionista insistió en una ritualización del teatro que produjera, no obstante, una comunión verdadera. Lo que Walden, Stramm, Schreyer... propusieron fue el rescate de la idea de teatro como 'catarsis colectiva', como lugar de 'conexión mística'. Despreciando la frivolidad reinhardtiana, Schreyer rechazó de entrada la posibilidad de un teatro auténtico en el marco de la profesionalidad. Apostó en cambio por el diletantismo y sustituyó la técnica por la intuición³⁴. El espectáculo, correlativamente, sólo podía ser visto y oído en un círculo de amigos, «como visión común, como dedición común, como obra común»³⁵. La religión, una religión fundada sobre el juego de la sensibilidad pura, fue el medio empleado por Schreyer para conseguir la fusión de actores y espectadores en la representación, concebida como un acto de revelación mística.

Pero la 'comunidad' de Schreyer, como la de Reinhardt, era una comunidad al margen de la historia, algo inadmisibles por el público a la vuelta de la primera guerra. Jeßner había comprendido muy bien que el nuevo público exigía un teatro político. ¿Era, no obstante, el suyo en teatro político? A lo que Jeßner se limitaba era a una presentación neutral de los temas políticos: puso los medios teatrales al servicio de una tendencia. Consecuente con esta idea, convirtió la obra de Schiller, *Guillermo Tell* en una defensa de la república de Weimar, el teatro en un parlamento donde los espectadores podían ver formuladas sus opiniones... La escalera que servía de escenario, prolongándose desde lo alto de la escena hasta el patio de butacas, tendía a conseguir la continuidad entre escena y sala y a introducir al público en la representación. Con este recurso (al igual que Weichert con su escenografía en 'zig-zag'), Jeßner aspiraba a una participación vivencial del público en el espectáculo. Ahora bien, lo que así conseguía era la conversión del parlamento en ficticio, tan ficticio como los templos reinhardtianos, en que los asistentes podían hablar de política, sin que ese hablar tuviera eficacia fuera de los límites de la representación. El escenario desnudo no era en absoluto un 'podio', no era realmente 'democrático', porque la unidad entre escena y sala se realizaba siempre como una expansión de la escena y no como un auténtico diálogo.

La ruptura de las barreras entre escena y sala estaba ligada en la actividad programática expresionista a un propósito revolucionario lanzado desde el drama. Pero, al igual que la forma dramática impedía la realización de los propósitos, del mismo modo la opción por la inmediatez impedía la eficacia. El primer Teatro Proletario, fundado por Leonhard, concebía su diferencia respecto al teatro burgués como una recuperación del 'público' frente al 'visitante'. Lo que definía ambos conceptos era la existencia o no de una participación activa, de un 'miterleben'³⁷. Es decir, el expresionismo recurrió a la transformación de los viejos temas revolucionarios burgueses en proletarios para poder restituir la condición de posibilidad a la 'identificación', viendo en ésta la única forma de recuperar la comunicación efectiva con la sala, que el proceso de autonomización de lo escénico había dañado.

Reinhardt disfrazó la conexión sugestiva provocada por el hábil uso de la técnica bajo la idea de lo 'misterioso', lo 'trascendente', lo 'onírico'... Schreyer y Walden le dieron el nombre de 'nueva religión'. Jeßner y más claramente Martin, Weichert, Fehling o Leonhard, el de 'revolución'. En realidad, la conexión establecida estaba basada en el 'desinterés' de la experiencia estética. El recurso a la magia, a la mística, a la historia, no encubrían sino la ausencia de un contenido concreto, de una finalidad real: lo que se producía era un placer desinteresado. Brecht partió de premisas diversas en su análisis del problema de la relación con el público, ya que su opción por el realismo salvaba a su creación del aislamiento que la abstracta debía soportar. La incomunicación no tenía lugar, porque en los espectáculos brechtianos la realidad, la apariencia, seguía actuando como conexión mediadora. La existencia de dicha mediación permitía a Brecht obviar el tema de la participación del público en el espectáculo: no había necesidad de ello, ya que el espectáculo no constituía una realidad en sí, sino una parte más de lo real, para cuyo disfrute bastaba aplicar los mismos esquemas que debían ser aplicados para el conocimiento/utilización de cualquier otro objeto extra-artístico. Lo que la autonomía del teatro significaba para Brecht era la posibilidad de desacralizarlo y darle un tratamiento de mercancía. Desde la perspectiva materialista de Brecht, los recursos *fusionistas* de sus predecesores inmediatos no eran sino formas de ocultar el carácter de mercancía del producto escénico, de mantener los esquemas de producción del teatro decimonónico cambiándole el envoltorio. Y lo que Brecht proponía era desproveer al teatro de todo envoltorio, impidiendo así que el público se viera también envuelto.

El mundo escénico brechtiano era un fragmento de realidad, que se inscribía en la apariencia, no como copia, ni como alternativa, sino como parte de ella, como ejemplo de ella: el espectador podía contemplar, pero podía también interpretar, ya que en el propio espectáculo se incluían las claves que permitían la traducción. Algunas de esas claves venían dadas en lo que Brecht llamaría más tarde 'literarización', una de las formas de introducción de lo narrativo en lo dramático. Ya en la puesta en escena de *Tambores* en Munich (1922), Brecht convenció a Falckenberg, director de la pieza, de que colocara en la sala letreros con el lema «No te quedes extasiado», y al final del drama, el propio Kragler desmonta todo ilusionismo y descubre la realidad de tablas: «No es más que teatro. Tablas, y una luna de papel y, detrás, la carnicería, que es lo único verdadero» (TC, 132). Brecht advertía de este modo al público de su presencia en un teatro y no en un mundo mágico. Y en el teatro todas las revoluciones son de papel: nada, a no ser la ausencia de ideas, justificaría, desde la perspectiva brechtiana, la sugestión. La diversión la encontraría el público no en la enajenación, sino en la asunción del papel de 'narrador', o más bien, de 'traductor'. Situar al público como 'traductor' suponía la existencia de elementos análogos entre producción escénica y real, pero suponía también la aceptación de mediaciones inevitables entre escena-realidad (obviadas en el naturalismo e inexistentes -en cuanto se trataba de fenómenos autónomos en el expresionismo) y entre escena-sala (existente en el naturalismo, aunque a costa de la pasividad del público, y canceladas en el expresionismo). La 'traducción' requería una actitud adecuada a la comprensión intelectual. En un comentario sobre la función de los carteles en *La ópera* escribiría Brecht: «Al leer los cartelones proyectados, el espectador adopta la actitud del fumador-observador» (SZT, 992). Este es el tipo de espectador que Brecht desde el primer momento buscaba: el que se enfrentaba al espectáculo relajado, con la relajación que produciría el tabaco.

Vería con agrado que el público pudiera fumar durante nuestras representaciones. Y ello especialmente a causa del actor. A éste le sería absolutamente impo-

propia individualidad y entrar en conexión con el todo. Kornfeld lo consideraba una cuestión de 'interioridad'⁴⁵. Ahora bien, la 'interioridad' a que el actor expresionista debía recurrir no era aquella de su personalidad (la confusión de interioridad y personalidad fue un peligro en que constantemente cayeron actores y directores expresionistas⁴⁶), sino aquella dimensión 'espiritual' de que participaba. Tal participación sólo era posible mediante el 'éxtasis', mediante la total enajenación. La gestualidad era manifestación del 'espíritu' en lucha contra la individualización a que el cuerpo lo sometía. Una alumna de Deutsches Theater de Berlín supo formular plásticamente el sentido de la interpretación 'extática':

El expresionismo es el esfuerzo del artista por crear sus personajes sin influencias de lo aparente, puramente desde su fantasía. Me gustaría comparar al expresionista con un pintor, que esboza un diseño a partir de la impresión de una idea, casi sonámbulo, con trazos furtivos, y a quien más tarde quizá le sorprenda su propia realización⁴⁷.

Lo importante es que la creación se producía en un estado de inconsciencia y que, por tanto, no era en absoluto 'personal', se realizaba sin intervención del 'yo', se realizaba como cancelación del 'yo'. Pero en ese caso ¿no se identificaba el resultado con el de una interpretación mecánica?

Los directores expresionistas optaron decididamente por una reteatralización del trabajo actoral. Especialmente evidente resultaba esa reteatralización en las puestas en escena de Jeßner de la comedias satíricas de Sternheim, que en cierto modo, exigían lo 'marionetesco' de la interpretación actoral como algo inherente al drama. Pero la reteatralización afectó igualmente a la forma dramática. Importante es el tratamiento que los expresionistas dieron a la declamación: la intención 'resonadora' dio lugar a una ritmización del texto, como modo de apresar lo 'esencial' del mismo más allá de su superficie: «la palabra -declaraba Martin- la palabra rítmica, animada, reflexivamente articulada, la palabra mímicamente vivida, es el puente hacia lo espiritual, hacia lo anímico, hacia lo metafísico»⁴⁸. La declamación quedaba inseparablemente unida a lo rítmico y a lo plástico, es decir, el texto dramático desaparecía bajo lo teatral del actor en virtud de una más alta expresión de lo 'esencial'. A ello se unía la necesidad de una mayor atención al movimiento motivada por la prescindencia de la escenografía. «Hay que hablar, por así decirlo, con el cuerpo -proclamaba Emmel-, hay que moverse con las palabras...»⁴⁹.

En el trabajo escénico de Schreyer se realizaron plenamente las ideas lanzadas por Appia y Craig a propósito del actor. Appia concebía la 'virtuosidad' del actor del drama wagneriano como una «agilidad y ductilidad anormal, independiente no sólo del temperamento particular del individuo, sino también de las proporciones que tiene en común con cualquier otro ser humano»⁵⁰; la danza habría de adiestrarle para la precisión en el movimiento y el canto lírico para una declamación sujeta a proporciones y ritmos ajenos a los tradicionales⁵¹. Craig, por su parte, había imaginado la superación del actor dramático por la 'Supermarioneta' y postuló el abandono del 'personaje' y la 'corporeización' absoluta de lo 'interno', libre de sentimiento, de personalidad, de psicología. Los actores asiáticos y africanos servirían de modelo para una actuación concebida como expresión del 'espíritu' mediante gestos precisamente codificados⁵².

Tanto en Appia como Craig, la mecanización de la interpretación estaba ligada al abandono de la individualidad psicológica del actor y a la puesta en servicio del cuerpo de éste a la expresión de una espiritualidad esencial. Esto es lo que Schreyer exigía de sus actores: por

sible, pienso yo, ofrecer un teatro innatural, convulso y caduco a un tipo que fuma en la platea (SZT, 77).

Para vencer a ese público fumador, el actor debía defenderse y adoptar una posición de fuerza, es decir, debía superar en escepticismo al propio público. Se entablaba así una relación en absoluto fusionista, sino incluso hasta cierto punto hostil.

Szondi observó la conexión existente entre el 'Rauchtheater' de Brecht y las veladas futurista³⁸. Las acciones teatrales futuristas se habían propuesto no sólo una ruptura total de la ilusión, sino también de cualquier otra barrera entre escena y sala. Pero lo que tal anulación propiciaba era la guerra verbal y física entre ambos espacios. La desacralización del espacio teatral no daba lugar a la distancia, sino a la liberación de una agresividad irracional por parte de un público desde el primer momento predispuesto a la lucha: el contenido del drama resultaba insignificante. Éste, en cambio, fue siempre la principal preocupación de Brecht: comprender el drama exigía una recepción racional y serena del mismo, a la que el emocionalismo futurista se revelaba absolutamente contrario.

La búsqueda de una conexión racional con el público se unía en el teatro proletario de Piscator a la de la comunidad escena-sala, por lo que ambos intereses entraron inevitablemente en contradicción, tanto más cuanto dicha comunidad seguía siendo concebida en términos de unidad emocional, de acuerdo a la tradición reinhardtiana y expresionista. Buehler observó cómo Piscator siguió aferrado a los conceptos tradicionales de 'tensión' e 'identificación', y Castri llamó la atención acerca de la conversión de la 'revolución' en imagen mítica sobre la que se apoyaba una identificación de espectadores y actores en un acto común³⁹. También en este punto, Piscator estaba más próximo al 'mago' Reinhardt que a los revolucionarios expresionistas. En efecto, una de las obsesiones de Piscator era la utilización del público como elemento integrante de la composición escénica. De ahí su interés por el teatro de masas y por la renovación de la arquitectura teatral para posibilitar la integración de masa y escena. Pero también la idea del Kammerspiele pervivía en el Estudio ideado por Piscator en su teatro de la Nollendorfplatz: los socios debían integrarse en una 'unión espiritual' con actores, dramaturgos, etc... prescindiendo del contrato que los ligaba al teatro como socios, es decir, olvidando la relación comercial entre público y teatro, el carácter de mercancía del producto escénico⁴⁰. Por una parte, el 'teatro de masas' constituía un proyecto utópico de estetización global de la vida: la creación artística no se liberaba de la ineficacia social impuesta por la autonomía, pero engullía en su espacio propio a grandes multitudes, aunque fuera momentáneamente. Por otra parte, el 'teatro de cámara' tampoco vencía la autonomía, pero, aparte de realizar esa expansión de lo estético hacia el público, ocultaba el carácter mercantil de lo escénico y lo disfrazaba de 'comunicación espiritual'. Ninguna de estas soluciones fue aceptada por Brecht.

Que Brecht no concibió el teatro como un lugar de comunicación espiritual, sino como un espacio donde se vendía 'diversión' es algo que quedaba claro en su confianza en el público deportivo, ese público virgen, no contaminado por el espiritualismo de la tradición teatral, que no pedía sino 'diversión' a cambio de su dinero. Lo que Brecht hizo, pues, fue ser coherente: si el teatro era un producto de mercado, al igual que el deporte lo era, lo que había que hacer era vender el teatro como tal, hacer el teatro vendible y no recurrir al teatro para vender sueños; juegos plásticos o revolución...⁴¹ Ahora bien, ¿qué se entendía por 'teatro como tal'? De acuerdo a la opción realista de Brecht, el teatro consistía en la producción de comportamientos típicos traducibles a lo real. Y esto es lo que se vendía. La idea de un 'teatro para fumadores' remitía a un teatro en que el espectador se situaba como consumidor de un producto por el que

había pagado (SZT, 75). A esa agresión del arte por parte del mercado, el teatro no respondía servicialmente, intentando superar el 'aislamiento' mediante la 'compasión', sino también agresivamente, obligando al espectador a mantenerse alerta frente a las peligrosas opiniones lanzadas desde la escena. En esa igualdad de fuerzas, era posible a los autores su beneficio y a los receptores su 'diversión'. En ello residía la virtud del tabaco.

EL ACTOR, LA MARIONETA, EL GESTO

El teatro para fumadores era un teatro para hombres 'descentrados', es decir, para hombres que habían aceptado lo inevitable de las mediaciones y se habían situado al límite de ellas como intérpretes de las mismas, un teatro para hombres que hallaban placer en el juego mismo de las 'mediaciones', y restaban importancia al término de las mismas. De ahí que desde esa perspectiva, la intención expresionista de colocar al hombre nuevamente en el centro y obtener una comunicación inmediata de hombre a hombre resultara intolerable. Esto, que ya estaba presente en la crítica de Brecht a las contradicciones del personaje dramático expresionista, reaparece con más claridad en las reflexiones sobre el 'actor'.

Si el hombre debía ocupar el centro del drama, el actor debía ocupar el centro del teatro. «Más importante que la nueva escena [...] -declaraba Weichert- es en cualquier caso el nuevo actor expresionista»⁴². Todos los directores expresionistas estaban de acuerdo en anteponer la dirección de actores a la dirección plástica: de ambas, sólo la primera podría alcanzar un rango espiritual. Ahora bien, ¿cuál es el 'hombre' que el actor expresionista debía encarnar? No podía ser aquél psicológico del naturalismo, pero tampoco la máscara abstracta del personaje simbólico. El actor expresionista debía encarnar al personaje en tensión hacia la superación de la individualidad, pero ¿dónde se encontraban los modelos? Ni la exterioridad ni la personalidad en este caso servían. La tensión a que el expresionismo sometía al actor era una tensión irresoluble, y ello dio lugar a numerosas deformaciones e interpretaciones contradictorias.

Reinhardt defendía un tipo de interpretación basada en la 'transformación' del actor⁴³. Esa transformación no debía seguir la vía de un enmascaramiento de la personalidad bajo formas copiadas del exterior, sino que debía ser un manifestarse de la 'personalidad' del actor en los 'destinos' de los diversos personajes encarnados⁴⁴. Pero Reinhardt también había observado la necesidad de que el actor completara el texto dramático con un trabajo mímico, indispensable -según él- para la interpretación de los nuevos dramas. Ahora bien, la exigencia de la mímica no hacía sino indicar las dificultades de formulación escénica de la necesidad expresiva mediante los procedimientos verbales tradicionales. Lo mímico no era una solución al problema de lo expresivo, sino una exteriorización de esa tensión irresoluble en que el actor se veía preso, y que lo alejaba por completo del propósito idealmente formulado por Reinhardt.

El actor expresionista era un actor gístico, un actor, que -en palabras de Hollaender- había perdido la vergüenza del cuerpo. La gesticulación tenía el sentido de acentuar aquellos significados que el texto por sí mismo era incapaz de transmitir. Pero esa gesticulación sacaba al actor de sí. Se producía entonces el conflicto entre un modo de interpretación todavía apegado a esquemas de construcción del personaje que recurrían a la identificación (necesariamente individualizada) y un modo de interpretación que exigía el abandono de la personalidad para la encarnación de un contenido gístico extra-individual. El actor 'patético' -sostenía Kornfeld- no debía imitar, sino ponerse en comunicación con el puro destino, abstraerse, liberarse de la

propia individualidad y entrar en conexión con el todo. Kornfeld lo consideraba una cuestión de 'interioridad'⁴⁵. Ahora bien, la 'interioridad' a que el actor expresionista debía recurrir no era aquella de su personalidad (la confusión de interioridad y personalidad fue un peligro en que constantemente cayeron actores y directores expresionistas⁴⁶), sino aquella dimensión 'espiritual' de que participaba. Tal participación sólo era posible mediante el 'éxtasis', mediante la total enajenación. La gestualidad era manifestación del 'espíritu' en lucha contra la individualización a que el cuerpo lo sometía. Una alumna de Deutsches Theater de Berlín supo formular plásticamente el sentido de la interpretación 'extática':

El expresionismo es el esfuerzo del artista por crear sus personajes sin influencias de lo aparente, puramente desde su fantasía. Me gustaría comparar al expresionista con un pintor, que esboza un diseño a partir de la impresión de una idea, casi sonámbulo, con trazos furtivos, y a quien más tarde quizá le sorprenda su propia realización⁴⁷.

Lo importante es que la creación se producía en un estado de inconsciencia y que, por tanto, no era en absoluto 'personal', se realizaba sin intervención del 'yo', se realizaba como cancelación del 'yo'. Pero en ese caso ¿no se identificaba el resultado con el de una interpretación mecánica?

Los directores expresionistas optaron decididamente por una reteatralización del trabajo actoral. Especialmente evidente resultaba esa reteatralización en las puestas en escena de Jeßner de la comedias satíricas de Sternheim, que en cierto modo, exigían lo 'marionetesco' de la interpretación actoral como algo inherente al drama. Pero la reteatralización afectó igualmente a la forma dramática. Importante es el tratamiento que los expresionistas dieron a la declamación: la intención 'resonadora' dio lugar a una ritmización del texto, como modo de apresar lo 'esencial' del mismo más allá de su superficie: «la palabra -declaraba Martin- la palabra rítmica, animada, reflexivamente articulada, la palabra mímicamente vivida, es el puente hacia lo espiritual, hacia lo anímico, hacia lo metafísico»⁴⁸. La declamación quedaba inseparablemente unida a lo rítmico y a lo plástico, es decir, el texto dramático desaparecía bajo lo teatral del actor en virtud de una más alta expresión de lo 'esencial'. A ello se unía la necesidad de una mayor atención al movimiento motivada por la prescindencia de la escenografía. «Hay que hablar, por así decirlo, con el cuerpo -proclamaba Emmel-, hay que moverse con las palabras...»⁴⁹.

En el trabajo escénico de Schreyer se realizaron plenamente las ideas lanzadas por Appia y Craig a propósito del actor. Appia concebía la 'virtuosidad' del actor del drama wagneriano como una «agilidad y ductilidad anormal, independiente no sólo del temperamento particular del individuo, sino también de las proporciones que tiene en común con cualquier otro ser humano»⁵⁰; la danza habría de adiestrarle para la precisión en el movimiento y el canto lírico para una declamación sujeta a proporciones y ritmos ajenos a los tradicionales⁵¹. Craig, por su parte, había imaginado la superación del actor dramático por la 'Supermarioneta' y postuló el abandono del 'personaje' y la 'corporeización' absoluta de lo 'interno', libre de sentimiento, de personalidad, de psicología. Los actores asiáticos y africanos servirían de modelo para una actuación concebida como expresión del 'espíritu' mediante gestos precisamente codificados⁵².

Tanto en Appia como Craig, la mecanización de la interpretación estaba ligada al abandono de la individualidad psicológica del actor y a la puesta en servicio del cuerpo de éste a la expresión de una espiritualidad esencial. Esto es lo que Schreyer exigía de sus actores: por

medio del dominio del cuerpo, el sujeto se desprendía de él, y con él de su individualidad, e ingresaba en el momento del espectáculo teatral en la 'comunidad' constituida por actores y público. La actuación tenía un sentido místico, porque sólo desde una perspectiva mística podía ser justificada la conversión del actor en un elemento escénico entre otros, con la misma entidad que el 'color', el 'sonido', la 'palabra'. Mediante la participación en la obra de arte escénica, el actor ya no era 'cuerpo', sino 'movimiento', 'energía creadora', participación en la fuerza originaria del universo⁵³.

En Schlemmer, sucesor de Schreyer en el taller de teatro de la Bauhaus, lo marionetesco se desprendió de la dimensión cultural y fue racionalizado en una mística de tipo matemático. La reflexión teatral de Schlemmer arranca de la consideración del teatro como 'artificio'. El libro de Kleist *Sobre el teatro de marionetas* sería para Schlemmer, junto a las *Piezas fantásticas* de E.Th.A. Hoffmann, el «recordatorio más convincente de lo artificioso», y Chaplin el modelo más admirable en el tipo de actuación hacia la que se caminaba⁵⁴. Para Schlemmer, el hombre como actor constituía la dimensión anímica del teatro, pero, para preservar la espiritualidad, el actor debía renunciar tanto a la mimesis como a la expresión y disciplinar sus movimientos de acuerdo a las proporciones matemáticas del espacio, en cuyo centro se instalaba⁵⁵. Mediante la realización de lo anímico en la matemática, Schlemmer imaginaba la realización de la unidad orgánica entre el hombre y el espacio. Rescataba así una idea romántica, formulada por Novalis en su «La matemática es mi religión»⁵⁶, y le daba su realización práctica en el 'bailarín'. Mediante la abstracción escénica, mediante la reducción del movimiento a lo esencial y su legislación matemática, el 'bailarín' debía experimentar la comunidad interrumpida por la escisión de lo interno y lo externo: 'sentimiento', 'carne', 'sangre' intervenían en el espectáculo escénico con el mismo valor que 'espacio', 'color' y 'forma'⁵⁷. La máxima elaboración racional del movimiento del actor conducía a la 'desmaterialización del individuo' (correspondiente al cuarto tipo de actor diseñado por Schlemmer: el actor metafísico), en que la materialidad del actor quedaba espiritualmente transfigurada, cumpliéndose así el objetivo místico.

El actor mecánico de Schlemmer fue el resultado final del proceso en que la crisis del naturalismo había lanzado al arte dramático. La rebelión contra la copia, dio lugar a una valoración de la 'personalidad' del actor y al establecimiento de una exigencia expresiva. Pero lo expresivo entraba en contradicción con la necesidad de manifestar aquella dimensión espiritual 'extra-individual', al que no servía el lenguaje verbal, pero tampoco un lenguaje gestic surgido de la intuición. La tensión hacia el silencio, hacia lo mímico, combinada con la necesidad del actor de salir de sí e integrarse en el espacio para liberarse de la dimensión individual, dio lugar a la racionalización del movimiento, a la codificación matemática de los gestos. La exigencia expresiva conducía, coherentemente planteada, a la cancelación del yo bajo las leyes del espacio. Se producía así a nivel escénico aquella misma geometrización a que el imperativo expresivo había conducido a la forma dramática. Pero ¿no suponía tal proceso el reconocimiento de una impotencia, o mejor: la fijación en la impotencia? ¿De qué sirve llevar las tendencias a sus extremos, cuando todo placer -argüiría Brecht- se encuentra en la mediación? El actor utópico del expresionismo abstracto debía ser sustituido por un actor realista, que se sintiera cómodo en las contradicciones y volviera la espalda a las utopías.

En la práctica brechtiana, la abstracción gestic no llegó a los límites de enajenación mística que alcanzó en el círculo de Der Sturm o la Bauhaus. Pero tampoco permaneció en la tensión expresionista. Brecht resolvió las contradicciones eliminando el campo de tensión, eliminando la continuidad entre lo expresivo y lo marionetesco, eliminando el presupuesto de que en lo mecánico se mostrara cualquier interioridad. Ambos polos fueron disociados: de esa

forma era posible un actor marionetesco manejado por un individuo consciente, que utilizaba el cuerpo y la palabra para la comunicación de opiniones y no para la expresión de ideas/esencias. Cancelada la exigencia expresiva, el texto dramático era liberado de aquella tarea irrealizable y no necesitaba del gesto en cuanto extensión de su impotencia como signifiante. El gesto adquiría un valor autónomo y su función era aquella de subrayar las contradicciones de un texto que conscientemente las planteaba como tales, y no aquella de intentar dar solución a dichas contradicciones abiertas por el drama expresionistas.

Desde el primer momento, Brecht se opuso a un tipo de interpretación emotiva: el subtexto debía ser eliminado, y con él la exuberancia gética, la declamación rítmica, las actitudes extáticas. Al subtexto se oponía la literalidad y ésta exigía claridad, precisión en lo declamativo y economía en lo gético. En sus ensayos de *Matar al padre*, de Bronnen (1922), Brecht impuso -como recuerda aquél- 'un glacial tono' al 'vigoroso' Heinrich George, intentando alejar todo lo posible el personaje que éste interpretaba del carácter 'pesadillesco' que tenía en el drama. El mismo año Brecht insistía a Falckenberg para que los actores de *Tambores* en Munich interpretaran con un estilo objetivista⁵⁸. Y en su crítica a *En la espesura*, estrenada en Munich por Engel en 1923, Jhering alabó el éxito del director al haber conseguido la contención de lo expresivo en la 'calma', evitando el desbordamiento habitual de los actores más allá del contenido de los personajes y de la acción misma⁵⁹. También intervino directamente Brecht en la puesta en escena de *Baal* en Leipzig (1923). Una vez más el objetivo central era eliminar el emocionalismo expresionista: para contrarrestar la tendencia hacia la declamación rítmica, Brecht insistía a los actores para que concedieran a cada frase un valor es sí, cada frase debía ser tan importante como el drama en conjunto y exigía máxima atención. La atención a lo particular se manifestaba en la declamación del mismo modo que en lo escenográfico, en la relación con el público, en la concepción del espectáculo en general, como una tendencia hacia la disgregación, contraria a la aspiración sintética expresionista.

Brecht tuvo la primera oportunidad de poner en práctica sus ideas respecto a la interpretación en el montaje de *Eduardo II* en Munich (1924). Uno de los actores, Fernau, que interpretó en aquella ocasión el papel de Kent, citó más tarde la siguiente indicación de Brecht durante los ensayos:

«Di el texto de nuevo y come al mismo tiempo. Te relajará. Esta traición debe ser comunicada tan secamente como un mensaje militar» «Pero se supone que debe ser trágico», osé responder. «Al infierno con la tragedia -replicó Brecht- Sólo el acontecimiento en sí es trágico y esto es lo que a la gente debe importarle»⁶⁰.

El principio expresivo había sido sustituido por un principio narrativo. El actor no debía hacer evidente el desarrollo trágico/ideal de la acción, sino su desarrollo mecánico. «Al actor le explicaba -recordaba Reich-, que el espectador debería ver: éste es un hombre que traiciona, ésta es una escena en la que una traición tiene lugar»⁶¹. De acuerdo a estos testimonios, simplicidad de gesto, utilización realista del cuerpo, prohibición de la impostura emocional, claridad y frialdad en la dicción fueron sus principios en la dirección de actores.

'Frialdad' no significaba 'seriedad', sino 'serenidad', y ésta era la condición de la diversión. Sólo un actor no-transformado podía disfrutar intelectualmente del personaje que encarnaba y de las situaciones en que éste se veía envuelto, y sólo un actor que se divirtiera él mismo podía divertir al público (SZT, 83). Fue probablemente el elemento 'Spaß' lo que dife-

renció el pensamiento brechtiano sobre la interpretación del piscatoriano. La 'diversión' estaba en Piscator supeditada a la 'propaganda'. En Brecht, era un fin en sí (aunque condición de la 'diversión' era la conexión con la temática contemporánea y la activación del pensamiento). Sin embargo, el estilo actoral desarrollado -al menos teóricamente- por Piscator no distaba de las primeras reflexiones de Brecht. «Lo que sea dicho -escribía Piscator- ha de ser dicho sin rebuscamiento, sin artificio, sin expresionismo, sin convulsión, de una manera determinada, por el fin que se propone y el deseo que lo anima, fin y deseo que han de ser sencillos y manifiestamente revolucionarios»⁶². Prescindiendo de la intención agitadora, la idea piscatoriana coincidía con el principio de literaridad exigido por Brecht a sus actores. Más adelante, consideraba Piscator haber conseguido en su práctica escénica «un nuevo estilo, duro, certero, sin sentimentalismos»: el actor debía recurrir a la comunicación intelectual, debía construir científicamente su personaje, y alcanzar mediante el análisis una «naturalidad de un plano superior»⁶³. La adopción de un punto de vista sociológico liberó a Brecht, como a Piscator, del problema de la expresión, de ahí la posibilidad de decir todo lo que querían decir con el simple recurso a un texto con precisión declamado y a algunos elementos de apoyo (el aparato documental en Piscator / las indicaciones escénicas y gesticas en Brecht). El trabajo actoral quedaba reducido a lo intelectual, porque previamente había sido eliminado todo aquello no accesible al entendimiento, es decir, la dimensión subjetiva del sujeto. Sólo renunciando al sujeto pudieron Brecht y Piscator concebir un actor no-escenográfico. Ese actor, sin embargo, quedaba liberado de la mecanización.

La clave de la ruptura brechtiana radicaba en la renuncia a la indagación del contenido de conciencia. Emil Burri, que intervino en la puesta berlinesa de *Hombre por hombre* de 1931, dirigida por Becht, recordaría cómo a una pregunta suya, «¿quién soy yo?», Brecht respondió: «Quién es usted, eso no debe preocuparle en absoluto. Si a usted le interesa, quizá pueda usted al final saber del público quién era usted»⁶⁴. Brecht defendería el trabajo realizado por Lorre, intérprete de Galy Gay en esta puesta, arguyendo los principios básicos de lo que poco después quedaría sistematizado en la teoría de la 'interpretación extrañada': un tipo de declamación que mostrara las contradicciones del texto, de modo que los espectadores quedaran distanciados frente al personaje, al igual que el propio intérprete (SZT, 982-985). Ese mostrar las contradicciones del texto correspondía a lo que exigía a los actores de sus óperas:

El actor no debe sólo cantar, sino también mostrar al cantante. No intenta tanto sacar el contenido sentimental de su canción (¿es que tiene que ofrecerle uno a otro la comida que uno mismo ha comido?), sino que muestra los gestos, que son por así decirlo las costumbres y usos del cuerpo. [...] Por lo que respecta a la melodía, no la sigue ciegamente: existe un hablar-contra-la-música, que puede tener un gran efecto [...](SZT, 997).

El pensamiento brechtiano sobre la actuación habría de derivar a partir de 1926, de acuerdo con la orientación racionalista adoptada, hacia un actor capaz de 'conocimiento'. El actor -exigía Brecht en 1929- debía mostrar 'saber', abandonar la 'sugestión', e interponer la distancia, porque sólo la distancia permitía la comprensión consciente del acontecimiento (SZT, 190, 193, 195). El protagonismo del 'acontecimiento' devolvía una vez más la prioridad al material dramático, a partir del cual era necesariamente construido lo escénico.

La incoherencia brechtiana, la puesta del arte dramático al servicio de la 'diversión', le permitió desarrollar un estilo de actuación fijado en las contradicciones. El actor épico, ese actor

consciente de sí mismo, caracterizado por el 'autocontrol', el 'gesto citado', el 'salir artísticamente de su personaje', surgió de un menosprecio de la coherencia y una opción por un sereno disfrute estético⁶⁵. Sólo el no pensar las cosas hasta el fondo pudo dar lugar a ese modelo, en que un sujeto estéticamente tratado como objeto podía seguir siendo aún -frente a los actores patéticos y místicos- un sujeto prácticamente activo. Los fumadores de Virginias no podían tomarse en serio a las 'marionetas'. Estas quedaban para los 'magos', para los aprendices de 'dioses', para los 'constructores' de espacios... Una vez más, Brecht destruía, despreocupadamente, las utopías.

LA FORMA INTERRUMPIDA

La utopía escénica expresionista consistía en la creación de una escena orgánica, es decir, una escena en que los elementos teatrales -color, sonido, drama, actor, público...- se integraran en una unidad articulada de acuerdo a nexos análogos a los que en la naturaleza articulaban la totalidad de la creación. Esa unidad orgánica de los elementos escénicos era imagen (anticipación utópica / pero también realidad concreta) de aquella 'Gemeinschaft', aquella asociación humana orgánica, a que los expresionistas aspiraban, por contraposición a la sociedad mecánicamente articulada. El privilegio del teatro consistía en la posibilidad de realizar la unidad orgánica no sólo de los elementos escénicos, sino de todas las artes interventoras en el espectáculo teatral. El expresionismo asumía de tal modo una tradición que, arrancando de Wagner, situaba la idea de 'Gesamtkunstwerk' como centro de sus aspiraciones creativas.

Wagner había asociado la 'organicidad de las artes' a la idea de 'comunismo'. Ambos tenían como principio el fin del egoísmo. En el ámbito artístico, esto se traducía en la negación del genio y la creación individualista y, consecuentemente, de la tradicional separación de las artes'. Paradójicamente, la creación wagneriana se constituyó como aglutinación de las diversas artes e ideas en torno al proyecto de un solo músico-dramaturgo-director, creador de un mundo (ópera) cerrado, prolongación -de acuerdo a las categorías románticas- de la creación divina, de la que, por tanto, en cierto modo, también participa el genio.

La confusión entre sujeto creador como 'punto de precipitación de la totalidad de obra' y personalidad genial (ya puesta anteriormente de manifiesto), habría de poner en cuestión la validez de la herencia wagneriana en la construcción de la 'Gemeinschaft' y pondría, por tanto, en peligro, la posibilidad de construcción formal de la utopía expresionista misma. La despreocupación por tal utopía explica la pervivencia casi exacta de la herencia wagneriana en el planteamiento de los dos 'magos' de la escena de entreguerras: Reinhardt y Piscator. Reinhardt subordinaba la aportación de las diversas artes que intervenían en la creación teatral a la consecución de una 'atmósfera' unitaria. El concepto de 'atmósfera' sería una versión con reminiscencias impresionistas de esa misma 'totalidad' exigida por Wagner y rescatada por Craig y Appia. La sustitución de lo 'orgánico' por lo 'atmosférico' apuntaba en la intención reinhardtiana de integrar todos los elementos escénicos en una realidad-sueño en la que también participaba el público. Siguiendo el ejemplo de Craig, Reinhardt pensó la figura del director escénico como responsable absoluto de la creación 'atmosférica'. Seguía funcionando en Reinhardt una idea del artista como 'personalidad' genial, capaz de superar las limitaciones impuestas por la historia o los géneros tradicionales, capaz de realizar la síntesis mediante la energía de su intuición².

Con la misma fuerza funcionó la idea de 'Gesamtkunstwerk' en la escena de Piscator, quien hizo suyo el concepto reinhardtiano de 'atmósfera', sustituyendo el contenido onírico

por un contenido propagandista-revolucionario. Recordando uno de sus primeros espectáculos. *A pesar de todo*, se ufanaba Piscator de haber ideado un dispositivo escenográfico que permitía «una unidad de construcción escénica, un desenvolvimiento incesante de la obra como un único río arrollador»³. Castri remitió directamente la intención piscatoriana a aquella de Wagner: del mismo modo que éste habría intentado la creación de una comunidad mística, Piscator habría intentado la realización de una comunidad política, a cuyo fin habría supeditado todos los recursos ofertados por las diversas artes y creado así un nuevo 'espectáculo total'⁴. Si bien Piscator hizo algunos intentos de crear equipos de trabajo (en uno de los cuales fue incluido el propio Brecht), su concepción de la creación escénica muestra la preeminencia absoluta de la figura del director escénico, que en algunos casos se convierte en auténtico 'демиurgo', tal como se desprende de su comentario al proyecto de teatro total diseñado por Gropius, en que comparó dicho teatro con una 'máquina de escribir' al servicio del director escénico, gracias a la cual éste podría producir todos los efectos que su imaginación deseara⁵. Probablemente Gropius no estuviera de acuerdo con Piscator en la descripción de su utópica arquitectura teatral como instrumento al servicio de la creación personal de un director escénico. El resto de romanticismo latente en Piscator en su concepción del director, conductor de una máquina sintetizadora para producir los efectos deseados sobre el público, era el mismo que habitaba en la concepción del dramaturgo expresionista como 'guía' de la masa, considerada como objeto de sugestión y que señalaba, al mismo tiempo, el límite de su efectiva capacidad de intervención político-concienciadora.

Algo más consecuentes fueron los directores propiamente expresionistas: el principio de unidad tenía para ellos una justificación no sólo estética, sino también ideológica. «La exigencia -declaraba Jeßner- tiene el nombre de 'unidad'. No existe ya ningún particular que tenga en sí mismo sentido»⁶. Lo que daba lugar al concepto de 'Gesamtkunstwerk' era lo mismo que había dado lugar a la fusión con el público o al actor marionetesco: el anhelo de superación de la individualidad en una totalidad común. La escenografía perdía sus límites individuales y devenía 'esencial', apoyada por la luz y el sonido abstracto. El actor abandonaba su personalidad y se extrañaba en gestos extáticos. El público olvidaba su condición de tal y se integraba de forma inmediata en el espectáculo teatral. Esa fusión de los elementos daba lugar a una obra total, entendida como imagen utópica de una sociedad donde el 'egoísmo' hubiera sido vencido. Precisamente tal necesidad de superar el egoísmo, ya postulada, pero no cumplida, por Wagner, dio lugar a una transformación en el concepto de director escénico, que ahora, siguiendo la propuesta de Appia, pasaba a ser concebido como 'mediador'⁷: «La máxima autoridad sigue siendo el espíritu de la creación dramática, a la que todos sirven, a la que todos deben servir, incluso el director de escena, en cuanto primer colaborador en el 'Gesamtkunstwerk'»⁸.

Pero donde de forma más radical pueden constatarse los principios que rigen la producción teatral expresionista es, obviamente en el círculo de *Der Sturm*. «No existen leyes de la belleza -declaraba Walden-. Existe sólo la ley de lo orgánico. Todo lo que es orgánico es bello»⁹. Y a una obra de arte orgánica, correspondía una organicidad de las artes, la tendencia de las diversas artes a la fusión, que habría de encontrar en lo escénico un lugar privilegiado de materialización, como lo atestiguan los experimentos escénicos de Kandinsky, Schönberg, Kokoschka y, sobre todo, de Schreyer. Éste definía el 'Bühnenkunstwerk' como una unidad 'orgánica', no 'abstracta' (en cuanto no artificialmente montada). El 'Bühnenkunstwerk' era para Schreyer «la figura finita del mundo infinito». En 1921 escribía en *Der Sturm*:

La forma (Gestalt) del 'Bühnenkunstwerk' descubre leyes de la figuración (Gestaltung). Cada figuración descubre la necesidad de crear la unidad a partir de la multiplicidad. Cada forma artística descubre, que lo múltiple puede hallar una unidad de los medios artísticos contrarios, que toda oposición es resoluble. La unidad de los medios artísticos, sonido, movimiento, forma (Form), es la obra escénica (Bühnenwerk). La unidad de los hombres en su diferencia, a pesar de su diferencia es la comunidad ('Gemeinschaft')¹⁰.

He aquí clarísimamente formulada la conexión entre la forma sintética y la utopía social. He aquí también el modo de consecución de la 'forma': por una 'resolución' inmediata (no dialéctica / no revolucionaria) de las oposiciones. Pero también en el pensamiento de Schreyer llega a su radicalidad la concepción del sujeto creador. Tomando de Reinhardt la idea del cuaderno de dirección como 'partitura', Schreyer limitó la función del director escénico a la composición en solitario de la misma, composición que además obedecía a principios de codificación establecidos por el propio material. Desaparecía así la asociación 'creador'-'personalidad genial'. El auténtico sujeto generador del 'Gesamtkunstwerk' pasaba a ser esa 'partitura', respecto a la cual el 'yo' del autor escénico funcionaba como límite y en ningún caso como centro. La tendencia expresiva volvía a encontrarse una vez más con la mística: «También nosotros no somos sino el anuncio del gran inconsciente. El reino espiritual está en torno nuestro. Nosotros, artistas, somos sus videntes. Nosotros, artistas, somos profetas»¹¹.

Sea en la abolitización del drama, sea en la absolutización de la partitura, sea en la absolutización del director escénico, el teatro expresionista se mantuvo fiel a la idea wagneriana de teatro total, de acuerdo a un principio arquitectónico, el cual establecía un vértice desde el cual orgánicamente crecía la obra. La forma utópica, es decir, la unidad de los elementos dramáticos y escénicos exigía una disolución de los límites de la particularidad y una fusión en lo total. La sospecha sería: ¿no destruye tal disolución de lo individual la vida y, por tanto, el organicismo al que se tiende? ¿Es realmente una unidad orgánica la que surge, o una construcción muerta, y sólo descifrable místicamente como escritura? La conversión de esas sospechas en acusaciones daría lugar al resquebrajamiento de la obra de arte total en el pensamiento brechtiano.

Lúcidamente subrayó Benjamin la categoría de 'interrupción' como la categoría central del teatro épico brechtiano. 'Interrupción' era el modo en que el texto actuaba sobre la acción dramática dando lugar al gesto. 'Interrupción' era también el modo en que la 'inmediatez sugestiva' era cancelada y sustituida por la distancia entre la representación y el auditorio, entre la representación y lo representado, entre el actor y su destino. 'Interrupción' era finalmente el modo en que los diversos elementos interactuaban¹². A la escena orgánica expresionista, Brecht opuso la idea de un teatro interrumpido. Los elementos escénicos no colaboraban en una totalidad orgánica, sino que estaban regidos por un nuevo principio: 'separación'. Si bien en *Hombre por hombre* este principio aparecía ya insinuado, fue en la concepción de *Mahagonny* (1927/1930) donde las ideas sobre la conflictividad de las artes escénicas alcanzaron su madurez.

La irrupción de los métodos del teatro épico en la ópera conduce ante todo a una radical separación de los elementos. Gracias a ésta puede ser fácilmente superada la lucha por la primacía entre palabra, música y representación (a propósito de lo cual siempre surge la pregunta acerca de qué debe ser pretexto de

qué, si la música pretexto del acontecimiento escénico o el acontecimiento escénico pretexto de la música, etcétera). En tanto 'Gesamtkunstwerk' implique concebir la totalidad en términos de crecimiento, en tanto las artes tengan que ser 'fundidas', tendrán entonces que ser degradados también todos los elementos particulares, en cuanto cada cual no será más que pie para el otro. El proceso de fusión comprende también al espectador, quien será en cualquier caso absorbido y se convertirá en una parte pasiva (paciente) del 'Gesamtkunstwerk'. Naturalmente es preciso combatir esta magia. Todo lo que represente una tentativa de hipnosis, lo que provoque una indigna borrachera, la ofuscación, debe ser eliminado (SZT, 1011)¹³.

Al problema 'qué debe ser situado cómo centro' en la creación del espectáculo escénico, si la palabra (expresionismo), la música (Wagner) o la representación (Reinhardt, Piscator, teatro plástico), Brecht respondió simplemente eliminando la relación de subordinación, a la que calificaba de 'degradante' para las partes *singulares* del espectáculo, y propuso una 'separación' de los elementos. Las diversas artes debían establecer entre sí una relación de 'lucha', y esta hostilidad debía imponer igualmente una relación no 'hipnótica' con el público, que escaparía de este modo de su posición de receptor 'pasivo / paciente'.

La 'interrupción' funcionó plenamente en la escenificación del primer *Mahagonny* en Baden-Baden, dirigida por el propio Brecht. Aparte de la relación de la música con el texto (de acuerdo a la teoría brechtiana, 'interpretativa' y no 'servil'), éste no tenía en absoluto forma dramática, sino que estaba constituido por una serie de poemas del *Devocionario de hogar* y algunas canciones añadidas por Brecht. Sobre el fondo se proyectaban diseños de Neher, por su estilo absolutamente contrastantes con el espacio escénico, reducido a un 'ring de boxeo' sobre el que actuaban los cantantes. La 'interrupción' del flujo escena-sala tuvo un efecto inmediato: nada más acabar la primera canción, el público reaccionó en pie, unos con vitores, otros con abucheos, a lo cual los actores -según relató Lotte Lenya- respondieron con sus propios silbatos¹⁴. La 'fusión' había sido destruida en todos los campos. El teatro como organismo había cedido su puesto a un teatro como artefacto.

En la 'obra artefacto' la interrupción funcionaba como mediación entre lo universal y lo particular, mediación que, según la teoría de Bürger, constituiría la diferencia central entre la obra de arte orgánica o simbólica y la inorgánica o alegórica¹⁵. Benjamin había utilizado el concepto de 'alegoría', opuesto al de 'símbolo', en su ensayo sobre el drama barroco alemán¹⁶. La obra orgánica / simbólica sería concebida como una creación de la naturaleza, que ocultaría el 'artificio' bajo la apariencia de lo natural (ésta era la concepción del expresionismo regeneracionista). La obra alegórica sería una obra mediada por la historia, en que el camuflaje 'natural' ya no era posible y que se presentaba necesariamente como 'artefacto', (ésta era la posición de Brecht, pero también de la vanguardia futurista o constructivista). A los rasgos 'natural' / 'histórico', Benjamin añadía otra pareja: la imagen simbólica era una imagen cerrada y absoluta, la intuición alegórica producía en cambio una imagen fragmentaria¹⁷. Masini interpretó la alegoría benjaminiana como una imagen objetiva distanciada de aquello a lo que alude o reenvía, es decir una imagen resultante de la reunión fragmentos de realidad sacados de su originario contexto y cargados de un nuevo sentido¹⁸. La distancia, que en lo alegórico se produce por la disociación de 'imagen' y 'contexto', permite la 'ambigüedad', la emancipación del significante (enormemente enriquecido con ello en sus posibilidades combinatorias y semánticas), la consecuente apertura de la forma. La 'fragmentariedad' de lo alegórico impide,

pues, la concepción de la obra como 'totalidad', concepción propia de lo orgánico / simbólico. A cambio, los componentes de la obra alegórica adquieren un alto grado de independencia y pueden «ser leídos o interpretados tanto en conjunto como en separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra»¹⁹.

Ya Asja Lacis observó cómo el concepto de 'alegoría' de Benjamin era perfectamente aplicable a la producción brechtiana, aludiendo explícitamente a *Mahagonny*²⁰. La categorización de Benjamin permite establecer una neta diferencia entre la producción teatral expresionista, dedicada a la elaboración de símbolos, a los que la masa pudiera adherirse, y la producción teatral de Brecht, preocupada en la creación de espectáculos 'fragmentarios', en que los espectadores pudieran reconocer la ruina de la sociedad en la que estaban inmersos. A la utopía del teatro total / orgánico expresionista se oponía la producción cínica, amarga, de un teatro realísticamente concebido como imagen de la disgregación.

Coherente con la concepción de la obra como 'artefacto' era la del artista como creador ajeno a la idea romántica de 'participación cósmica' o 'genialidad'. El autor no era más que un técnico en construir determinados aparatos llamados 'dramas' o 'espectáculos escénicos'. Desaparecía de modo inmediato la exigencia de 'originalidad', sustituida por la de 'eficacia'. Desaparecía también la idea del cuaderno de dirección como 'partitura', a la que todos los integrantes de la composición escénica debían plegarse. Lo constructivo admitía a cambio una creación independiente de diversos autores, que, una vez unificada, podía mantenerse en la contradicción. A nivel dramático, Brecht había comenzado la 'colaboración' con otros autores en la redacción de *Eduardo II*, escrita con Lion Feuchtwanger; en *Hombre por hombre* colaboraron E. Burri, S. Dudow, E. Hauptmann, C. Neher y B. Reich; sin tener en cuenta los continuos 'plagios', utilización de materiales ajenos, etc. Pero esto eran colaboraciones y no podían ser consideradas consecuencia de una 'organización de la producción teatral'. Una auténtica 'organización' del trabajo escénico se produjo por primera vez en el *Pequeño Mahagonny*: las creaciones de Weil, Neher y Brecht no se integraron en un espectáculo como 'Mitarbeit', sino que entraron en colisión y generaron un diálogo fructífero, un diálogo sin conclusión, privado del momento sintético, una dialéctica inacabada. Con ello se inició un nuevo modo de concepción del 'Gesamtkunstwerk', una nueva obra de arte, compuesta por la aportación de diversas artes, sin por ello tender a la realización de una 'totalidad'. Sin duda, podría ser *Mahagonny* considerado, como sugería Weber, un 'Gesamtkunstwerk', siempre que previamente sea alterada la definición de éste y concebida la relación entre la diversas artes no como 'armónica', sino como 'dialéctica'. La unidad de sentido de la nueva obra escénica ya no vendría dada por la armonía de las partes individuales, sino por la contradicción entre las mismas: el sentido simbólico, que descansaba en la totalidad cerrada, era sustituido por el sentido alegórico, basado en una 'unidad precaria'.

El procedimiento técnico de construcción de la obra alegórica sería el montaje, principio constructivo, contrario al procedimiento de composición orgánica, concebido como 'crecimiento natural'. «La construcción de una representación -declaraba Brecht- no debe ser contemplada como un crecimiento, sino como un montaje»²¹. La sustitución de 'crecimiento' por 'montaje' constituía otro rasgo de la sustitución de lo 'dramático' por lo 'épico', de lo 'absoluto' por lo 'fragmentario', de lo 'cerrado' por lo 'abierto'. Lo que diferenciaba el 'montaje' brechtiano de los 'montajes' de Heartfield, Piscator o Eisenstein, al menos en su producción de 1925 / 1928, era la ausencia de una conclusión, la persistencia en el momento conflictual. En sus fotomontajes, Heartfield planteaba un conflicto entre imagen y texto, entre imágenes superpuestas, etc., pero la interpretación de ese montaje era relativamente unívoca. Lo mismo ocu-

ría en los montajes escénicos de Piscator: no había lugar a la ambigüedad: cine, música, texto, actor... eran montados de modo que el espectador pudiera reconstruir una unidad de sentido inequívoca: la necesidad del proceso revolucionario. El conflicto entre los diversos elementos, los violentos 'choques' entre ellos, eran momentos de un proceso que conducía a una conclusión clara e implícita en el espectáculo. Eisenstein, por su parte, definía el 'montaje' como la sucesión de dos imágenes de las cuales surgía, por asociación de ambas en la imaginación del espectador, una tercera imagen, no equivalente a la mera 'suma' de las dos primeras, sino cualitativamente distinta a ellas²². El 'montaje' eisensteiniano exigía la activación del auditorio, pero tal activación estaba direccionalmente controlada por el autor: el receptor debería llegar a la misma 'imagen general' (la producida por la confrontación de las dos primeras dadas) que el autor se había forjado. Esa coincidencia era lo que faltaba en el concepto brechtiano de 'montaje'. El 'montaje' en Brecht se limitaba a presentar la simultaneidad de realidades / de fragmentos de realidad procedentes de diversos contextos. El efecto resultante de ello no estaba definido. No era en cualquier caso una tercera imagen, sino un extrañamiento de las imágenes en conflicto, consecuentemente, del acontecimiento escénico. La situación de los cantantes sobre el 'ring de boxeo' no llevaba directamente a la conclusión de que la relación social se desarrollaba siempre como una lucha. Tal interpretación sería reductiva. Del mismo modo que la superposición de melodías ligeras a los poemas de Brecht no significaba directamente que el amor o la justicia no eran más que una 'farsa'. Sin duda tales significados estaban, pero era más importante el efecto de extrañamiento de textos, música, imágenes... que las asociaciones finales producidas. Es decir, en tanto Heartfield, Piscator o Eisenstein entendieron el montaje dialécticamente, Brecht, privándolo del tercer momento sintético, lo utilizó como medio de representación de la conflictualidad y la anarquía.

La aplicación del procedimiento de 'montaje' correspondía, pues, a un máximo desprecio de la 'forma', en favor de la anarquía constructiva: cada parte valía por sí misma, cada parte tenía valor de realidad sin necesidad de la conexión orgánica para alcanzarlo. Si la 'forma', en la definición de Schreyer, era el lugar de resolución de las oposiciones y realización de la utopía, en el pensamiento vitalista / materialista del primer Brecht la 'forma' era entendida, tal como Adorno lo explicitara, como 'factor de muerte' operante sobre la 'multiplicidad de vida' de lo real. La 'forma', como 'unidad, como principio 'totalitario' atentaría, según Adorno, contra la diversidad irreductible de lo real, que sólo fragmentariamente tendría entrada en lo estético. «El camino que recorre la obra de arte hacia su propia integración, que coincide con su propia autonomía -sostenía Adorno-, es la muerte de las partes en el todo»²³. La asunción de esta idea explica claramente el desarrollo de su primera fase creativa como un período de destrucción de la forma utópica del expresionismo. A lo utópico del expresionismo, se oponía un realismo, no identificable como reflejo estético de lo real, sino como traducción formal de los conflictos, de la lucha de el desarrollo de lo real se alimentaba. El 'Gesamtkunstwerk' expresionista era una obra utópica: proyectaba una contraimagen de lo social en lo estético, en términos de comunidad, armonía, totalidad. Pero la proyectaba como mera utopía estética. La obra alegórica brechtiana era una obra realista: mostraba lo anárquico de lo real como anarquía de las artes en su interrelación, el individualismo social como emancipación de la parte en la estructura estética. Sólo conflictualmente podía ser la realidad reproducida, sólo el conflicto de las diversas artes en el espectáculo podía dar a ésta la verosimilitud que un espectador racionalmente enfrentado al mundo podía esperar de aquél. De ese modo, el realismo evitaba el problema de lo ilusorio: a costa de la utopía, a costa de la forma misma, en el ejercicio de la más pura anarquía estética.

TERCERA PARTE

LA RE-INVENCION DEL TEATRO

*Y el caos existe sólo porque nuestra mente es imperfecta. Consideramos
irracional todo lo que está fuera de su alcance.*

B. Brecht

Si los primeros años de la experimentación brechtiana constituyeron un período de destrucción, a partir de 1927 el interés de Brecht residiría en la construcción de una nueva forma que albergara en sí la fragmentariedad y conflictualidad que le fueron propias en la primera fase. Esta 'forma' no era aún aquella 'forma clásica' del marxismo a la que aspirara a partir de 1932 y que habría de dar lugar a los dramas clásicos del exilio, sino una forma que, simplemente, fuera capaz de comunicar el sentimiento de una época en conflicto, en que la radicalización de las posturas políticas, entre la emergencia arrolladora del nazismo y la urgencia revolucionaria de los comunistas, obligaba a tomar decisiones, e impedía, por tanto, mantenerse en el ámbito de la anarquía y la revuelta ética. En una época de lucha no cabía una forma clásica. Pero además, tal forma era imposible, a no ser que se renunciara a toda la destrucción precedente y se practicara un olímpico salto al pasado. La forma que diera expresión a la época debía surgir de los restos de la destrucción de la forma naturalista.

El expresionismo había intentado la construcción de dicha 'forma'. Pero la tensión hacia lo esencial, con la consecuente disolución de los límites superficiales, a nivel dramático y formal, por una parte, junto a la aspiración a la unidad de escena y sala, que conducía inevitablemente a una estetización del público, hacían imposible la comunicación y mostraban el esfuerzo formal expresionista como baldío. «Sólo la forma -escribía Likács en 1909- consigue que la vivencia del artista con los otros, se convierta en comunicación, y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y la aparición verdadera del efecto el arte llega a ser -en primer lugar- social.»¹. Lo que Brecht consiguió gracias al corte de las tensiones expresionistas fue una fragmentariedad que devolvía los elementos a lo público. Bastaba ahora la invención de una nueva sintaxis para que dichos fragmentos se convirtieran en significantes portadores de comunicación. Brecht se enfrentaba, así, al mismo problema que todo proyecto revolucionario habría debido responder: ¿cómo conciliar los 'restos' individuales en un todo no sintético, en un todo que respetaba los límites y mantuviera, por tanto, la fragmentariedad?

TEATRO Y MARXISMO

La superación del estado de anarquía y la consecución de la forma exigía abandonar la negatividad e introducir contenidos positivos en la obra. Dichos contenidos se los proporcionaría a Brecht el marxismo.

Cuando leí *El capital*, de Marx [en 1926/7], comprendí mis obras. Es comprensible que desee una abundante difusión de este libro. Naturalmente no es que comprendiera que había escrito un montón de obras marxistas sin tener ni idea.

Pero este Marx es el único espectador que hasta el momento he visto para mis obras (SZT, 129).

Brecht encontró en el marxismo un aparato científico, que le permitió ordenar sus pensamientos en torno a la renovación de las formas dramáticas y escénicas, y un nuevo público al que dirigir sus obras: aquél que había de ser preparado para el advenimiento de la sociedad comunista, en cuya necesidad Brecht comenzó a creer con la misma fe científica que los maestros. Pero junto a ambas implicaciones formales de la conversión de Brecht al marxismo, había también una implicación temática: el marxismo le ofrecía una base teórica para sus concepciones sociológicas, desde la que poner en orden el caos, que a los expresionistas angustiaba y que él en los primeros años aceptó como espacio natural. Con el mismo fatalismo que en los primeros veinte Brecht aceptara el caos, con ese mismo sentimiento de inevitabilidad se entregaría al proyecto revolucionario marxista, cuya realización consideraba inminente (SZT, 67), y al que ligó, por tanto, cualquier transformación de la forma teatral¹.

La inserción de la actividad creativa brechtiana en el marco marxista implicaba, no obstante, el ineludible encuentro con una nueva tradición que además, en estos años, vivía un conflicto progresivamente acentuado entre su praxis, el teatro proletario de agitación y propaganda, y su teoría estética, discutida principalmente a partir de 1929 en la revista *Die Linkskurve*. Prescindiendo de las divisiones internas y atendiendo a la corriente moderada (que más tarde habría de imponerse como dominante), es decir, aquella representada por Becht, Biha, Wittfogel y Lukács, las ideas centrales de la estética marxista de los últimos veinte pueden sintetizarse en lo siguiente. Se jugaba, en primer lugar, con un concepto de 'arte', heredero de la tradición del 'gran arte' burgués y que difícilmente podía ser aplicado a la actividad propagandística o pedagógica a que en aquellos años de lucha los creadores de izquierda se veían necesariamente enfrentados. Se mantenía, en segundo lugar, una idea del público similar a la expresionista, como masa homogénea y cómplice, a la que paternalistamente se lanzaba la obra, estableciendo un nexo arbitrario entre superioridad estética y ética. Y comenzó a configurarse como oficial un concepto de forma realista, que podría esquemáticamente ser definida como una representación realista / verosímil (es decir, atenta a los condicionantes sociológicos) de un acontecimiento típico, en la que lo general ha sido traducido en la individualidad y de la que se ha hecho desaparecer el artificio de la construcción artística. La concepción marxista del arte, de la recepción y de la forma habrían de encontrar serias dificultades de aplicación en los teatros proletarios que desde 1922 a 1933 funcionaron en toda Alemania como órganos de lucha de KPD, y que en su mayoría estuvieron liderados por dramaturgos salidos de las filas expresionistas, origen que complicaba aún más el entendimiento y que obligó en muchos casos a los teóricos a buscar el nuevo gran arte proletario en la producción de artistas burgueses.

La posibilidad de un teatro político, con una intervención directa en lo real, estaba ligada a la aceptación de una conversión del arte en 'valor de uso'. Sólo por la reducción del arte a un valor de uso podía éste ser utilizado como instrumento de intervención política en lo real. La reducción del arte a 'valor de uso' era, sin embargo, independientemente de las nostalgias de los creadores, un hecho, que Benjamin detectó y teorizó en su ensayo sobre la 'pérdida del aura' del arte. Benjamin conectaba la 'pérdida del aura' a la posibilidad de la 'reproductibilidad técnica' habrían producido la indiferencia hacia lo 'irrepetible' y con ello hacia lo 'original'. ¿Qué consecuencias tenía esto para el arte? Que todo valor 'ritual' quedaba cancelado, y con ello una forma privilegiada de 'utilidad' social, que no había nada constitutivo de la experiencia estética fuera de su valor de un uso, que carecía de todo carácter finalizado y de ejem-

pluridad³. Que, por tanto, sólo como valor de uso podía volver a tener una 'utilidad' social, y que todo dependía de para qué tipo de 'uso' destinara el artista su obra. Quedaba claro que toda obra sin un destino de 'uso' era una obra destinada a su consumo como objeto de puro placer estético. Pero, igualmente, sólo aquellas obras concebidas conscientemente como valores de uso podían tener una eficacia política, y no aquellas concebidas aún según el modo 'ritual' de inserción social del arte.

Claramente se sigue de esta reflexión, que la ineficacia del teatro político expresionista procedía de su intención de combinar el 'uso' revolucionario del teatro con una función 'cultural' del mismo. De ahí que el *Teatro proletario* expresionista (1919), que seguía concibiendo el espectáculo escénico como «expresión rítmica de una religión», y a la masa obrera como portadora del 'espíritu', pudiera ser fácilmente considerado como un teatro 'contrarrevolucionario'. En reacción al expresionista, Piscator formuló en el manifiesto fundacional del segundo *Teatro proletario* (1920) su concepción del mismo como instrumento de propaganda, siendo su único objetivo la lucha por la dictadura del proletariado⁴. Pero su aspiración a prodecir un reflejo, si bien tendencial, también globalizante, de la historia y lo real por medio de una creación sintética, que se imponía tiránicamente al público, hacía cuestionable la efectividad de la concepción de sus productos como 'instrumentos' y del teatro en general como valor de uso.

Fue el teatro proletario aficionado el que más claramente practicó la ruptura de la institución 'arte' e intentó convertir al teatro en un instrumento para la discusión pública y la intervención política. Pero el liderazgo de autores expresionistas, que transmitieron sus ideales y nostalgias a la creación proletaria, obstaculizó, al menos en la primera época de los 'Sprechchöre' (que se constituían bajo la idea de 'comunidad' expresionista), una radical desacralización del arte. La que afectivamente lograron resultó, no obstante, excesiva para los teóricos del partido, quienes ponían en cuestión la posibilidad misma de que se pudiera hacer al mismo tiempo arte y política⁵. Que un arte político eficaz debía necesariamente perder su condición de 'arte' era una idea que estaba a la base del rechazo por parte de la crítica marxista de utilización del teatro con fines exclusivamente propagandísticos, y que justificaba la negación por parte de ésta del calificativo de 'arte' a las obras de los grupos de teatro de agitación proletarios. Que el arte era una cosa 'demasiado sagrada' para hacer de ella un instrumento propagandístico fue el argumento enarbolado por los marxistas para desconfiar de las realizaciones de los aficionados. A ello se unía la defensa de la 'herencia' cultural, la cual era, según los marxistas, no respetada e incluso destruida por dichos grupos⁶.

El problema radicaba en que se exigía al movimiento proletario al mismo tiempo la construcción de la base para el futuro arte proletario en una sociedad revolucionada y la práctica de un arte revolucionario, que apoyara las estrategias del partido hacia la consecución del poder. Pero la eficacia del teatro proletario residía precisamente en su desinterés hacia los problemas formales, en la conexión inmediata entre los intereses de los obreros y su formulación escénica. Una atención hacia la forma habría, sin duda, mermado la capacidad de intervención política. ¿Y cómo podía concebirse un teatro proletario, en la fase pre-revolucionaria, sino como teatro de agitación y, por tanto, en nada interesado por la construcción de un nuevo gran arte? Sin embargo, cuando la KPD se interesó por el teatro aficionado, una de las primeras medidas fue la elevación de la calidad artística de los grupos. El objetivo: captar no sólo al público proletario, sino también al público pequeño-burgués. Ahora bien, ¿en qué medida una elevación de la calidad aumentaría el ámbito de eficacia?

Para Piscator resultaba evidente que «el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística»⁷. El problema es que Piscator apostó por una tecnificación de lo

escénico. La investigación formal, destinada a dotar a la escena de recursos suficientes para mostrar en ella la complejidad de los procesos sociales, se desarrolló exclusivamente en el sentido de una aplicación de las innovaciones tecnológicas. Pero ello llevaba consigo el encarecimiento de los costos y la imposibilidad de que tal teatro fuera soportable económicamente por los grupos a los que programáticamente iba destinado. Si Piscator hubiera sido coherente con sus ideas revolucionarias habría debido reconocer que el único teatro posible previamente al cambio de poder de los medios de producción era un teatro de agitación y no un teatro artístico. Sin embargo, Piscator siguió empeñado en una investigación técnico-formal, en una invención de nuevas formas, y apegado a un criterio de autonomía que favorecía la investigación lingüística sobre la eficacia en la activación política del auditorio. Investigación con la que tampoco estuvieron de acuerdo los comunistas, quienes llegaron a acusarle de utilizar al partido como elemento propagandístico de un teatro en realidad destinado a burgueses, dadas las exigencias económicas del 'aparato' teatral empleado. En tanto el aficionado era rechazado por pre-artístico y el piscatoriano por sometimiento a los medios de producción burgueses, a los marxistas no les quedaba más alternativa que la vuelta a la postulación de un modelo no experimental, realista, donde la calidad estuviera en la elaboración dramática y en la interpretación actoral. Un modelo que carecía, pues, de posibilidades intelectuales y físicas de realización.

Un segundo problema lo constituía la relación del espectáculo con el público. En 1919 se tradujeron *El arte del proletariado*, de Bogdanov y *La tarea artística de la clase obrera* de Lunacharski, y tres años después, *El teatro creativo*, de M. Kerschenzew, libros que tuvieron una importancia capital en el desarrollo del movimiento cultural obrero en Alemania y que curiosamente aportaban numerosas ideas que, al menos aparentemente, coincidían con las expresionistas. Una de las centrales: la lucha contra la distancia entre escena y sala y la activación del espectador. La pasividad del espectador burgués reproducía, según Kerschenzew, la pasividad de la sociedad burguesa en general, y consideraba como un objetivo primordial del teatro proletario la integración de la masa en el espectáculo, la organización de la misma en una auténtica 'comunidad' en la que dominara exclusivamente el interés general. Pero ¿cómo se producía efectivamente dicha integración? Recurriendo al 'Mitspiel', a la fusión del público en el acontecimiento. Y para acentuar la participación, Wangenheim, director del primer 'Sprechchor' berlinés, recurrió a métodos propios del teatro reinhardtiano, como la introducción de actores entre el público o la situación de pequeños coros en la sala, con el único fin de alcanzar la unidad emocional. El emocionalismo, sin embargo, actuaba, como ya se mostró a propósito de la activación expresionista, exclusivamente en favor del esteticismo. El propio Piscator, pese a sus declarados propósitos de entablar una relación intelectual con el público, siguió siempre aferrado a esquemas ilusionista, en los que el concepto de 'identificación' no perdió en ningún momento la centralidad. A ello se unía la confusión de lo 'épico' y lo 'epopéyico', y la correspondiente carga de fascinación que la misma conllevaba en su recepción por el público, fascinación que indudablemente restringía sus objetivos de eficacia inmediata. Con el recurso a la sugestión, los profesionales, igual que los aficionados, perpetuaron la tradición expresionista y obraron, pues de clase fue sustituida por una emoción momentánea de clase.

Un postulado importante de la teoría de Kerschenzew era el que otorgaba a todo aquel que quisiera la oportunidad de actuar, el rechazo absoluto del actor profesional, la inseparabilidad de actores y masa receptora. Bogdanov, por su parte, veía en la colectivización del trabajo el rasgo fundamental del teatro proletario aficionado, en oposición al 'autoritario' (feudal) y al 'individualista' (burgués). Con ello, el teatro proletario anulaba efectivamente la especializa-

ción y la división del trabajo, fruto de la racionalidad burguesa. Era el modo en que se planteaba la lucha contra el individualismo de la sociedad burguesa una de los puntos que más claramente enlazaba al 'Sprechchor' (en que Bálazs vio perfectamente realizada la idea marxista de un arte colectivo¹⁰) con la ideología expresionista de la 'Gemeinschaft': ambas surgían como rechazo de la racionalidad burguesa y la tecnificación de las relaciones sociales y como intento de creación de una 'patria espiritual', frente a la sociedad 'sin alma' generada por el capitalismo¹¹. La pervivencia de estas nostalgias situaba al 'Sprechchor', una vez más, en aparente contradicción con el objetivo de producir un arte auténticamente revolucionario.

Un tercer punto de conflicto, quizá el más importante, lo constituía el tema de la forma, siendo el núcleo de ésta la disputa por la centralidad del 'individuo', factor fundamental en la concepción luckácsiana. Prescindiendo de las formas primitivas de los 'Sprechchöre' anteriores a 1925, la forma preferida por los grupos de 'agitprop' fue introducida por Piscator en su estreno de la *Revista de la feria roja* (RRR, 1924). Piscator justificaba la elección de la forma 'revista' frente a la dramática por sus posibilidades de efectividad propagandística¹². La ligereza del texto permitía la conexión directa con los acontecimientos del último momento. Esta conexión veía reforzada por las múltiples potencialidades formales que la 'revista' ofrecía: alternancia de diversos géneros (prosa, verso, música, acrobacia), utilización de materiales documentales 'al desnudo', montaje de escenas breves y aisladas, comentario de los acontecimientos por medio de narradores (el 'burgués' y el 'proletario'), que podían dirigirse directamente al espectador, evidencia de las contradicciones mediante la doble perspectiva narrativa, interpretación 'demostrativa' de los actores, que se presentaban ellos mismos al público, empleo no ilusionista de la escenografía y accesorios escénicos... Las ventajas de la 'revista' frente al drama hicieron de ella la forma propia del teatro proletario aficionado, especialmente entre 1925 y 1927 y a cargo de grupos de KJVD.

Pero si la forma 'revista' ofrecía importantes ventajas, presentaba también serios inconvenientes en lo referente a eficacia propagandística. En primer lugar, el esquematismo y la simplificación hacían imposible la configuración escénica de la complejidad de los procesos históricos y hacían de la revista un pobre medio para la instrucción de la masa en torno a las causas de la injusticia social, instrucción sin la cual parecía incoherente pretender una auténtica toma de conciencia. Por otra parte, la técnica de montaje en los espectáculos de 'agitprop' se basaba en la sucesión de contrastes, que se confiaba a los espectadores descifrar: para ello era preciso un hábito y un código de asociaciones, que hacía la comprensión sólo asequible a los militantes de la KPD, pero impedía un auténtico efecto propagandístico de las ideas comunistas. Al problema del esquematismo y la abstracción se unía un tercer problema: el de la representación escénica del individuo. Plejanov había establecido la necesidad de abandonar la caracterización psicológica, para atender a la descripción de la 'esencia interior' del hombre, esencia que se desarrollaría bajo el influjo del ambiente social¹³. Tal principio no anulaba la representación de la individualidad, pero daba pie en la práctica a un reduccionismo sociológico, que fue en lo que de forma radical cayeron los espectáculos de agitación proletarios. Estos recurrían a la representación de tipos abstractos, que equivalían a clases sociales o grupos, absolutamente desindividualizados y reducidos a una máscara. Los personajes eran personificación simplificada de ideologías: el proletario, el capitalista, el terrateniente, el cura, el oficial, el juez, el cacique, el socialdemócrata... La máscara (que al mismo tiempo solucionaba el problema de la falta de calidad de los actores) era su medio fundamental de caracterización. Con ello no sólo se caía en la abstracción de los expresionistas, sino que se confiaba en la complicidad del público para la definición de unos personajes mínimamente esbozados. Se planteaba el mismo

problema que respecto al montaje: sólo los iniciados en el código escénico / ideológico podrían interpretar correctamente la acción, por lo que la eficacia propagandística quedaba muy limitada.

Piscator, precisamente en un diálogo con Brecht y Sternberg, había deducido la imposibilidad escénica del individuo de la crisis de los conceptos de 'grandeza' humana y del propio concepto de 'hombre' de acuerdo a una categorización basada en 'valores eternos'. La crisis de éstos abocaba al abandono del 'hombre' clásico o idealista y forzaba a un tratamiento sociológico del mismo. El 'factor heroico' era desplazado de la personalidad individual a la época misma: al 'destino de las masas': «En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social»¹⁴. Los únicos valores desde los que el hombre podía ser tratado eran la economía y la política. Ello suponía la consideración supra-individual del hombre y su inserción en escena en forma de 'masa'. El sujeto piscatoriano, caracterizado como 'tipo', era subordinado al protagonismo de la época, escénicamente omnipresente por medio del aparato: la película, las proyecciones documentales, el maquinismo en sí...¹⁵

La reducción del 'individuo' a 'tipo' precisaba una interpretación diversa a la 'patética': la del actor demostrativo, la del 'Darsteller' (ya presente en la forma de la 'revista'), un actor que no debía recurrir a la 'Einfühlung', pues su personaje carecía de personalidad, un actor que debía limitarse a lo exterior, pero un actor -como el propio tipo al que representaba- también aplastado por el peso del maquinismo, que sufría en sí mismo esa alienación que el espectáculo pretendía mostrar y, por tanto, aún lejano del actor 'sereno' y 'distanciado' de Brecht. La anulación del actor y del individuo en sí por el aparato (a nivel escénico) y por el factor socio-económico (a nivel dramático) presentaba además un peligro: si el individuo era absolutamente cancelado como sujeto histórico, si la historia en sí entraba en escena como protagonista, ¿a quién iba destinada la llamada a la revolución? O, mucho más grave, ¿a quién se pretendía convencer de la revolución? Escénicamente el hombre podía ser reducido a tipo, pero no ocurría lo mismo con el espectador: por mucho que éste ingresara en el teatro como 'masa', la propaganda debía actuar sobre él de forma individualizada, como un llamamiento a la responsabilidad individual para la abdicación del egoísmo en favor de la revolución efectiva. Presentar al individuo aplastado por la historia podía ser, pues, absolutamente contraproducente. Y el contrapunto a esa impotencia del individuo, el 'emocionalismo', era un recurso del todo insuficiente.

Se puede considerar que con *Alehop, estamos vivos* (1927), de E. Toller, Piscator cerró de forma explícita el tiempo de la dramaturgia expresionista. Pero su herencia, tanto en Piscator como en el teatro aficionado, no pudo en ningún momento ser eliminada: por la simultaneidad de montaje y organicismo, por la pervivencia de personajes abstractos (aunque la abstracción fuera social y no 'esencial'), por la ruptura de las barreras escena-sala, por la abstracción escénica... Y esa pervivencia de las formas expresionistas es interesante, porque tales formas contradecían las firmemente propuestas por la crítica marxista anteriormente citadas. Aplicando las teorías lukácsianas al espectáculo teatral se podría observar la absoluta contradicción con las formas del teatro revolucionario alemán: por la construcción abstracta de los personajes, frente al personaje individual postulado por Lukács, a propósito de cuya experiencia se mostrarían las contradicciones de la época; por la técnica de montaje y la abstracción dramática, frente a la necesidad de ocultar el 'artificio' y mostrar lo orgánico del desarrollo dramático; por la abstracción escénica y la superposición de elementos extra-literarios, frente al principio realista en la construcción de los 'ambientes'; por la cancelación del punto de vista unitario, frente al valor absoluto del drama -correspondiente al 'narrador omnisciente' de la novela.

Pero, sobre todo, por el hecho de concebir el teatro como propaganda desnuda, en lugar de limitarse a reflejar, de dar forma dramática / escénica a los acontecimientos revolucionarios reales, tomados como estímulo a la prosecución del proceso revolucionario... La superposición de las contradicciones internas (entre sus principios estético / formales y el objetivo de 'eficacia') a las críticas provenientes de los teóricos ponían al teatro proletario de agitación y propaganda en una difícil situación estética. La ventaja de Brecht en el momento de afrontar una producción dramática marxista radicaba en que él había previamente propuesto la 'liquidación de la estética'.

En una carta abierta al sociólogo Fritz Sternberg, publicada en mayo de 1927, planteó Brecht la conocida pregunta: ¿No deberíamos liquidar la estética? Lo que en realidad planteaba allí Brecht era la necesidad de abandonar la forma dramática tradicional, justificando tal necesidad mediante tres argumentos. En primer lugar, en acuerdo con Piscator, la crisis del concepto de 'individuo' burgués sobre el que se fundamentaba la dramaturgia heredera de Shakespeare. En segundo lugar, la conveniencia de sustituir el criterio estético por un criterio sociológico, como único modo de recoger los nuevos temas que configuraban el rostro de la época contemporánea. No se trataba, sin embargo, de sustituir la estética por la sociología, sino más bien una dramaturgia basada en criterios éticos de comportamiento por una dramaturgia basada en criterios sociológicos / científicos. Las categorías de 'bueno' y 'malo' serían cambiadas por las categorías de 'verdadero' y 'falso'. En tercer lugar, el imperativo de adecuar la producción artística a un nuevo tipo de público: el público de masas, para llegar al cual era preciso aplicar las reformas formales / temáticas (para Brecht ambos términos eran inseparables) derivadas de los dos primeros cambios de perspectiva (SZT, 126-129). ¿Qué significaba, pues, liquidar la estética? No abandonar la producción artística, sino plantear ésta según la misma racionalidad que dirigía la producción industrial, para en su propio campo intentar actuar sobre las formas de organización burguesas. En el intento, se planteaban, pues, las cuestiones que más dificultades causarían a la estética marxista: el problema de la forma (por la desaparición del centro de articulación de la 'Gestaltung' realista: el individuo), el problema de la recepción de masas (y con él el tema del gran arte popular), el problema de la conexión con el público (identificación-emocionalismo, basados en criterios éticos, frente a razón-pedagogía, basadas en criterios sociológico-científicos).

El diálogo con el expresionismo había situado a Brecht en condiciones de plantear, alternativamente a la forma cerrada de la estética marxista, una forma libre del 'principio de muerte', contra el que durante tantos años había luchado. Esta forma no tuvo una definición teórica, sino una experimentación práctica en el complejo dramático / escénico del 'Lehrstück', que en ningún caso puede ser considerado un 'resultado', sino el proceso mismo de un trabajo experimental en tres niveles: formal, como reconstrucción de los 'restos'; sociológica, como transformación del público individualista / enemigo en un público colaborador; y estética, como reconversión de la obra de arte en 'valor de uso'. Esta triple experimentación dotaría al 'Lehrstück' de aquella dimensión utópica que el expresionismo no pudo formular y que el marxismo destruyó en sus formulaciones teóricas.

LA EXPERIMENTACION DEL GESTO

Con el *Pequeño Mahagonny* Brecht había llegado al máximo grado de disolución formal, de disonancia en la composición escénica. Con el *El vuelo de los Lindbergh* (1928), primero en la serie de los *Lehrstücke*, comenzaría un trabajo de construcción rigurosamente racionalista, destinado a sentar las bases estético / cognoscitivas del nuevo mundo que el marxismo políticamente anunciaba. La tarea que Brecht asumía era la de crear productos que satisficieran las necesidades estéticas de los revolucionarios (marxistas), indisociables de sus necesidades políticas. Pero al mismo tiempo, Brecht asumía también la tarea de comenzar a construir el arte que el nuevo estado sin clases de la utopía socialista habría de gozar. La dedicación a ese doble frente cubría las exigencias que el partido comunista planteara a los grupos aficionados, sin caer en las contradicciones en que estos necesariamente se precipitaron. ¿Cómo se producía la unidad de ambos propósitos?

En primer lugar, la racionalización de lo escénico, contraria al emocionalismo expresionista / piscatorio, había transformado el principio propagandístico en un imperativo pedagógico, científicamente mediado: sólo un conocimiento exacto (científico) de la realidad podía hacer surgir la voluntad precisa de cambiar el mundo. El teatro no se ponía, pues, al servicio de la política, sino de la ciencia, cuya mediación sería decisiva a la hora de solucionar los conflictos que el teatro marxista tenía planteados. El principal desplazamiento sería sin duda la sustitución de 'Belehren' (instruir) piscatorio por un 'Lehren' (enseñar) indisociable del 'Versuchen' (ensayar/intentar): si el teatro de agitación se había esforzado en mostrar la revolución como el realizarse heroico de un destino impuesto por la situación socio-económica, la pedagogía brechtiana intentó mostrar racionalmente al espectador que el cumplimiento de tal destino dependía de la aceptación individual y activa del mismo por parte de cada espectador (cfr. SZT, 647). Pero, en segundo lugar, lo pedagógico fue desarrollado como el aprendizaje de un nuevo lenguaje, el lenguaje de la teoría marxista, el lenguaje de la dialéctica, que debía ser estéticamente producido por aquellos mismos que debían aprenderlo. La creación del nuevo lenguaje era simultánea a su construcción, pero su construcción no era sino el descubrimiento de la necesidad, en otras palabras, el descubrimiento de la racionalidad como único criterio de acuerdo para la construcción de una nueva sociedad humana. Aprender el lenguaje nuevo del teatro era al mismo tiempo crear realidades nuevas, y esas nuevas realidades eran ya parte de una nueva sociedad revolucionaria¹⁶.

La construcción de una nueva gramática racionalista era el objetivo que Gropius se había propuesto desde principios de los años 20 y que guiaba la pedagogía de la Bauhaus estatal. Son indudables las similitudes entre el proyecto brechtiano y el de la Bauhaus. Las más evidentes: la confianza en la racionalidad como creadora de un lenguaje capaz de posibilitar un entendimiento universal, y la instrumentalización del arte como productor de realidades de utilidad social. Camille Demange ha subrayado el paralelismo entre el teatro científico de Brecht y la fundación del moderno diseño industrial de Bauhaus por haber sido ambos consecuencia - según el autor- de una racionalización de los elementos irracionales del expresionismo¹⁷. El cambio de orientación coincidió en la Bauhaus con la sustitución de Schreyer por Schlemmer al frente del taller de teatro, convertido ahora de 'monasterio' en 'laboratorio'.

Al margen del misticismo matemático de Schlemmer, éste compartía con Gropius el proyecto de crear nuevos códigos lingüísticos para las artes. «Ahora lo que quiero hacer aquí

-escribía Schlemmer en 1925- es empezar, sí, empezar, con el ABC del teatro, quiero crear un teatro de modelos...»¹⁸. El estudio de Schlemmer en el taller de teatro se limitaba programáticamente a lo elemental, se partía del punto, de la línea, de la superficie simple, del cuerpo... y se iban progresivamente añadiendo el color, el material, el espacio (no se llegó a utilizar el texto), del mismo modo que Kandinsky y Klee desarrollaban sus programas pedagógicos en el campo de la plástica, de la línea a la composición abstracta. 'Primitivismo' y 'simplicidad' serían las claves de la nueva creación escénica de Bauhaus: «se prescinde de los prejuicios tanto como se puede; nos acercamos a las cosas como si fueran recién creadas»¹⁹. Se seguía al objeto en su formación desde lo más mínimo. Y así se alcanzaba la comprensión de la forma compleja, y la capacidad de recrearla. Desde lo elemental se llegaba, pues, a la posibilidad de recrear racionalmente el mundo, es decir, de obtener una 're-nominación' científica del mismo, una ordenación del caos. Éste fue entre otros el objetivo pedagógico del taller de teatro de la Bauhaus: mostrar el surgimiento de una nueva gramática escénica, anticipación estética de una nueva gramática social. Frente al barroquismo, al maquinismo, al amaneramiento de los grandes teatros, la Bauhaus se proponía una búsqueda de lo indispensable, una combinación de economía y estética, un nuevo 'ABC', que -según el propio Gropius manifestaba- aportara al mismo tiempo 'orden' y 'renovación' en el arte escénico²⁰. El 'empezar de nuevo' era para los integrantes de la Bauhaus premisa de todo arte de futuro. El 'empezar de nuevo' constituyó también para Brecht una necesidad, que acababa con la época de proyectos inacabados, marcados por la consciencia de la inadecuación de la forma dramática a la nueva época.

Consecuencia de esa ruptura sería *El vuelo de los Lindberg*, un Lehrstück radiofónico. La obra es de una absoluta simplicidad, y de gran abstracción (también justificada por su carácter radiofónico). La simplicidad venía asegurada por la construcción, a base de brevísimas escenas, consistentes en discursos abiertos, casi sin diálogo. Los personajes carecen de psicología. Sólo el volador puede ser individuado. El resto son totalmente abstractos: la ciudad, la niebla, la tormenta de nieve, el sueño, el motor, el agua, la masa... Y la 'opinión de América' y la 'opinión de Europa' son tratadas como sendos personajes confiados a la voz de los periódicos. La abstracción (especialmente en los dos primeros Lehrstücke, ya que en los siguientes fue más fuerte la influencia de formas orientales) era una búsqueda de lo elemental que tenía como objetivo la elaboración de un nuevo lenguaje ordenador, con la ayuda de instrumentos aportados por la ciencia marxista, paralela a la elaboración abordada por Schlemmer mediante el recurso a la ciencia matemática. En ambos casos se trataba de proyectos de ordenación estética, que se proponían como modelos de ordenación social: los lenguajes creaban hábitos, la enseñanza de lenguajes racionales debía crear hábitos de convivencia racional²¹.

Había un elemento de clara filiación expresionista en la Bauhaus, que tuvo una equivalencia casi exacta en la producción del Lehrstück brechtiano: la creación del hombre nuevo. El expresionismo había planteado la regeneración del 'hombre' como una transformación interior, que eliminara su individualismo, su egoísmo, y lo preparara para su ingreso en la comunidad. Pero el expresionismo (y más tarde el teatro proletario) había caído en los extremos, y su revolución, en lo utópico-idealista, pues al cancelar el individuo cancelaba también el sujeto y al cancelar el sujeto cancelaba la revolución. El problema era: ¿cómo hacer compatible la eliminación estética del individuo con el mantenimiento del individuo como receptor susceptible de ser convertido en sujeto revolucionario integrable en la masa revolucionaria? Algunas repuestas podrían rastrearse en la teoría del 'tipo' concebida por Gropius y practicada por Schlemmer.

El proyecto de Gropius era la producción de modelos 'standard', modelos típicos, creados por artistas-artesanos, pero sin la mediación de la creación manual, sino directamente ideados para la reproducción industrial, de acuerdo a criterios de economía y simplicidad²². La producción en serie de lo típico contribuiría a un enriquecimiento estético de la cotidianeidad, y al mismo tiempo a una nivelación de las diferencias exteriores de usos y costumbres entre las diversas clases. La idea de Gropius es clara: la consecución de una sociedad verdaderamente democrática exigía la sustitución de la 'singularidad' por la 'repetición', a lo cual contribuía la igualación de los usos externos: «no es en la acentuación de la individualidad, sino en la integración, en el ritmo de la repetición [...] donde se puede esperar un acuerdo en el buen sentido»²³.

El teatro tenía la misión de realizar concretamente la utopía del 'hombre nuevo', un hombre enteramente determinado por las sensaciones, pero una sensación sometida a una ordenación rigurosamente racional. Ese hombre debiera ser, según el pensamiento de Gropius-Schlemmer, un 'tipo' universal. El hombre era para Schlemmer -como para los expresionistas- el centro de la creación escénica. Pero ¿cómo se representaba escénicamente al hombre? No como universalidad del sentimiento, sino como universalidad de la sensibilidad²⁴. Mediante la reducción de hombres a tipos era posible un acuerdo social/funcional en la racionalidad, en la universalidad de la sensibilidad matemáticamente proyectada, en tanto lo personal quedaba reservado a un dominio privado, irrelevante para la organización de la colectividad. De aquella forma se construía el colectivo buscado por los expresionistas y de aquella forma surgía el 'hombre nuevo', no por expansión del espíritu, sino por su ocultamiento bajo las formas racionales creadas en la materialidad. En el teatro se ejercitaba el hombre en la 'enajenación del yo'.

La similitud de intención entre el proyecto de Bauhaus y del *Lehrstück* queda absolutamente clarificada con la mera sustitución del concepto de 'tipo' por el concepto de 'gesto'. En la propuesta del gesto como elemento de caracterización escénica se mostraba un impulso similar al que animó a Gropius en la propuesta del 'standard' o a Schlemmer en la propuesta del 'tipo'. Lo que en la Bauhaus seguía vías plásticas encontró en Brecht una vía sociológica. La investigación brechtiana partía del mismo punto que la de Gropius: de un rechazo del individualismo, como base de una sociedad escindida en clases y grupos de interés, a la que se enfrentaba el proyecto de reconducir el individuo a la colectividad. En un fragmento de 1930 (aprox.) anotó Brecht:

El hombre no es imaginable sin sociedad humana. (Si el pensamiento es del individuo, si el pensamiento tiene lugar anatómicamente en el individuo, es imposible sin el lenguaje, y éste surge en la sociedad) (BML, 97).

El texto es interesante porque establece el presupuesto teórico del teatro político brechtiano: el lenguaje es una cuestión social, pero tiene lugar en el individuo. Cambiar el lenguaje es cambiar la sociedad. Pero, en cuanto el lenguaje es imposible fuera de la individualidad, la transformación de lo social / lo lingüístico sólo puede producirse en el individuo. De ahí que a pesar de la negación de la continuidad del yo y del valor sociológico de la individualidad (BML, 96), el individuo debiera ser escénicamente mantenido.

El tema que enlaza los *Lehrstücke* es precisamente el tema del 'Einverständnis'. Por medio del 'acuerdo', el individuo se despojaría del egoísmo y entraría a formar parte de la nueva colectividad, de la sociedad sin clases. La escena del 'acuerdo' se repite desde el *Vuelo oceáni-*

co hasta *El que dice sí*, y constituye el momento central de la pieza: aquél en que el sujeto individual toma la 'decisión' de desprenderse de su individualidad y acepta al colectivo como único sujeto de la historia. El 'acuerdo' consistía, para Brecht, en el reconocimiento de la necesidad por parte del individuo, es decir, en el plegarse del individuo a la ley de la racionalidad, que debiera ser la ley vigente en la nueva sociedad (o en su defecto, en el partido que por ella lucha). La racionalidad, sin embargo, no tendría un fundamento trascendental, sino que descansaría sobre la misma historia: el 'acuerdo' definiría pues lo 'racional'. Los 'descubrimientos' serían 'acuerdos' (BML, 50), y de él procedería la misma verdad:

¿dónde aparece la verdad?

la verdad aparece en la enseñanza del acuerdo, es decir, en la enseñanza de la conducta correcta, al adoptar la conducta correcta se nos presentará la verdad, es decir, el reconocimiento correcto de las situaciones. (BML, 101)

Ante la dialéctica entre 'razón' y 'colectividad', el individuo no tendría otra alternativa que la de enajenarse a sí mismo: aprender a 'estar de acuerdo'. Lo que en la *Pieza dialéctica de Baden-Baden* se plantea es precisamente el juicio a aquél que no quiso estar de acuerdo y resulta por ello condenado a muerte. El Volador debía haber comprendido aquello que sí comprendieron los mecánicos, que 'estuvieron de acuerdo' con la sentencia del tribunal: que el hombre no tiene valor en cuanto individuo, sino sólo en cuanto es necesitado por los demás. El individuo incapaz de 'acuerdo' debía, según el planteamiento brechtiano, ser excluido de la colectividad.

Es interesante que ese individuo que pretendía ingresar en la colectividad, pero sin renunciar al reconocimiento de su 'genio' o su 'heroicidad' por parte de ésta, se correspondía en mucho con aquel sujeto expresionista que hacía revoluciones con éticas burguesas. El colectivo ansiado por los expresionistas se mostraba ahora en su imposibilidad, pues se trataba de un colectivo del 'desacuerdo' externo / funcional, cuando era en lo externo / funcional en lo que residían las bases del 'acuerdo' y por tanto de la nueva sociedad, en tanto lo interior resultaba, desde planteamiento brechtiano, como desde el planteamiento de Gropius, indiferente. Paradójicamente, en tanto el expresionismo anulaba escénicamente al individuo como sujeto, Brecht lo seguía manteniendo, aunque en forma cada vez más abstracta: el sujeto escénico era siempre el individuo que tomaba la 'decisión' del acuerdo, no aquél que ya la había tomado y que, por tanto, dejaba de serlo. De ahí la posibilidad de entablar una comunicación con el receptor del 'Lehrstück' como individuo que se enfrentaba a esa misma 'decisión'. El Lehrstück sería, según Steinweg, la representación del proceso de búsqueda de nuevos lenguajes que posibilitaran la definición de un concepto de 'individuo' compatible con la sociedad colectivista²⁵. Los individuos usados por Brecht en sus investigaciones presentan una característica importante: no son tipos resultantes de la abstracción a partir de un material empírico - como los del teatro proletario- o ideal - como los del expresionismo-, sino constructos racionales: se construía un individuo racional que cumplía los requisitos mínimos del nuevo sujeto que socialmente se proyectaba. Lo típico funcionaba como modelo, pero lo típico tenía su modo de aparición en el individuo histórico concreto.

La consciencia de la necesaria articulación de individuo y colectividad por parte del actor en la representación escénica era el 'gesto'. El 'gesto' era el modo en que se manifestaba el 'acuerdo' del actor con el contenido pedagógico del 'Lehrstück', y ese contenido era el reconocimiento de una verdad: la necesidad de la 'decisión'. El 'gesto' permitía una mediación

entre lo simbólico (del expresionismo /teatro proletario) y lo singular (del naturalismo); el 'gesto' constituía un modelo, mediante la construcción del cual se alcanzaba una articulación entre la dimensión individual (del actor y del personaje) y la dimensión colectiva / universal (presente en el 'modelo' lingüístico en bruto propuesto por el autor). Lo que los actores representaban eran 'gestos', no personajes. La diversidad de los gestos significaba diversos modos de plantear la articulación de individuo y sociedad, y en el reconocimiento del 'gesto' correcto se alcanzaba el objetivo pedagógico del Lehrstück.

La experimentación brechtiana del gesto coincidía con la experimentación del tipo en la Bauhaus: en ambos casos se trataba de producir 'elementos de uso', cuya racionalidad y simplicidad permitiera su aplicación universal, al mismo tiempo que garantizara un margen al individuo, como condición de posibilidad de un estado democrático /revolucionario. La potencia pedagógica del gesto era además deducida de idénticos principios a los utilizados por la teoría de la Bauhaus: la repetición mecánica de los gestos tenía una eficacia sobre la posición ideológica, del mismo modo que para Gropius, el uso de espacios estéticamente proyectados para su producción en serie alteraría, por la simple ley de la repetición en las percepciones, las costumbres y, consecuentemente, las opiniones de los usuarios. La repetición de unos modelos racionalmente proyectados era -según las teorías pedagógicas de Brecht y Gropius- la única forma de contrarrestar las malformaciones producidas por la repetición de otros comportamientos arbitrarios derivados de modos erróneos de organización social. A la mecanización de las relaciones humanas, derivada de la racionalización social provocada por el poder capitalista, no se respondía ya con la expresión o con el grito, sino con las mismas armas del poder: la razón, la repetición mecánica (BML, 103)²⁶.

Que la repetición de determinados gestos podía alterar la opinión de un sujeto es algo de lo que Brecht estaba absolutamente convencido: cuando los pies están más altos que el trasero, es diverso el modo de hablar, y el modo de hablar altera el pensamiento (BML, 135). De ahí se deduce que alterando los hábitos físicos, es decir, los gestos, sería posible alterar los modos de comportamiento y a través de ello el pensamiento:

nuestra posición procede de nuestras acciones, nuestras acciones proceden de la necesidad,
si la necesidad es ordenada, ¿de dónde proceden entonces nuestras acciones?
si la necesidad es ordenada, nuestras acciones proceden de nuestra posición
(BML, 47).

En el actuar cotidiano la acción es espontánea e irreflexiva. Desde presupuestos sociológicos Brecht determinaba que tal espontaneidad no era sino la otra cara de una necesidad exterior: la acción está necesariamente determinada. Y a su vez, la opinión del individuo surgiría como consecuencia de su acción, es decir, como consecuencia mediata de una necesidad exterior. Por tanto, sólo cuando la necesidad que motiva la acción estuviera racionalmente controlada sería posible al hombre comportarse de acuerdo a una posición determinada, ya que de lo contrario tanto su acción como su posición escaparían al proyecto. No obstante, también en la nueva forma, necesidad, comportamiento y posición estarían sometidas a una relación dialéctica, que restaría al proyecto su carácter absoluto y constantemente exigiría la 'decisión' del sujeto de mantener esa dialéctica (a no ser que la necesidad viniera proyectada de modo totalitario, lo cual no es el caso del Lehrstück); el aprendizaje del 'acuerdo' seguiría siendo una 'decisión' no controlable del individuo. El proceso anterior y posterior serían, en cambio,

absolutamente determinables. Pero bastaba ese margen de libertad para garantizar la articulación no alienante de individuo y colectividad y seguir posibilitando un teatro dirigido a sujetos potencialmente revolucionarios. La racionalidad y simplicidad del plan empleado en los *Lehrstücke* para la conversión del receptor individual en sujeto 'acorde' con la nueva necesidad de lo colectivo no tenía, por todo lo anterior, garantizado el éxito, y debía limitarse a la condición de deseo:

si los gestos no fueran <la> <su> expresión de su interior, entonces <sería> será quizá su interior con el tiempo <mediante los gestos> la expresión de los gestos, sería de deseárselo (BML, 102-103).

La concepción del personaje como medio para la construcción del gesto alcanza su mayor evidencia en el caso del 'Joven Camarada' en *La medida* (1930). La obra se desarrolla como un juicio, a lo largo del cual Los Cuatro Agitadores de Moscú relatan y representan ante el coro los cuatro errores de Joven Camarada en su malentendimiento del trabajo revolucionario. El Joven Camarada se habría dejado llevar por impulsos irracionales en sus actos: su irreflexión y su precipitación al oponerse a destiempo a los opresores habrían dañado más que ayudado a la revolución de los culis chinos, que sólo podría ser realizada mediante la maduración de la consciencia de clase y el armamento de la clase oprimida, y no por raptos pasionales de un pequeño grupo. El Joven Camarada pagaría con la muerte sus sucesivos errores, y esa muerte sería reconocida como 'correcta', sería objeto de 'acuerdo', tanto por parte del Joven Camarada como por parte del coro (representación de la colectividad, en este caso, del partido).

La abdicación de la individualidad está en este caso significada por el recurso a la máscara. En la segunda escena (utilizo la primera versión de 1930), El Director de la casa del partido recuerda a los cuatro agitadores que a partir de aquel momento, en que inicia su peregrinaje de agitación en China, deben olvidar sus nombres, sus madres, y como 'hojas en blanco' servir para que sobre ellos la 'revolución' escriba las indicaciones oportunas para quienes deben llevarla a cabo. Por ello, les ofrece 'máscaras' y les recomienda evitar ser reconocidos (Mass, 11). En la escena VII, el Joven Camarada se rebela contra la enseñanza del partido, contra lo impuesto por la necesidad, y elige su individualidad, se arranca la máscara, con lo cual los agitadores son reconocidos y deben huir. El recurso a la 'máscara' como signo de la desindividuación es interesante, porque fue utilizado por Brecht con el mismo fin que expresionistas, proletarios o Bauhaus, pero dándole una función dramática de primer orden. La máscara en el expresionismo o en los proletarios era utilizada como medio de abstracción del personaje, pero meramente para indicar que aquél era un tipo con tales características. En *La medida* la máscara cumplía la función dramática de mostrar cómo los individuos decidían olvidarse de sí como personas privadas y cómo uno de esos individuos fracasaba en su intento.

Más interesante es el modo que Brecht escogió para representar escénicamente a aquél que no quería perderse como individuo: le negó la corporeización en un actor singular y lo hizo ser representado por los actores que representaban a los agitadores de Moscú. La obra se desarrolla como una repetición de un acontecimiento pasado, y los cuatro agitadores se suceden en la corporeización de los diversos personajes, entre ellos el Joven Camarada, en cada ocasión representado por un actor distinto. ¿Qué se conseguía con ese modo de representación? Se evitaba, ante todo, el riesgo de una caracterización personalizada. Lo que del Joven Camarada se evocaba era exclusivamente aquello que los otros conocían: sus actos y sus ideas, no sus senti-

mientos, no sus rasgos personales. El sujeto era reducido así a una unidad de acción, sobre la que se podía aplicar un juicio imparcial. Lo que se representaba del personaje era aquello que todos podían conocer, porque era común a todos los hombres. En la consciencia manifiesta de esa universalidad aparecía el gesto.

Resulta curioso el enorme enfado de los críticos marxistas ante el destino dado por Brecht al joven revolucionario de su pieza. Desde el primer momento los marxistas cuestionaron la justificación del asesinato, y criticaron como irreal la escisión de razón y sentimiento en la construcción de personajes 'inconcretos' y 'sin vida'²⁷. En primer lugar, lo irreal de la escisión deja de serlo si se entiende desde la perspectiva del 'acuerdo', mediante el cual, el individuo, portador de sentimientos, acepta evitar éstos en su vida pública en favor de un entendimiento racional, sin por ello, por supuesto, renunciar a lo privado (BML, 45). Se olvidaba además que lo racional debía guiar absolutamente la construcción del modelo, pero que éste no debía ser copiado, sino ejercitado, y de tal ejercicio debiera surgir una articulación de modelo y persona, es decir, una relación dialéctica entre razón e interioridad, entre necesidad y libertad, que constituya la auténtica realización de *Lehrstück*, incompleto si se tiene en cuenta el soporte dramático independientemente de su representación. En segundo lugar, la acusación de 'asesinato' pierde toda su fuerza si se recuerda a quién se asesina. El asesinato era el gesto por el cual se cumplía el 'acuerdo', el 'asesinato' era la representación escénica de la 'decisión', la 'decisión' de desprenderse de lo individual e integrarse en lo colectivo. La muerte del Joven Camarada no podía ser interpretada desde perspectivas realistas, ante todo porque nadie muere: el Joven Camarada no aparece en escena, es representado por los otros personajes indistintamente²⁸. La muerte es el correspondiente dramático a una anulación de la individualidad que en lo escénico se representa por la inexistencia corpórea del Joven Camarada y en la realidad debe ser decidida y practicada por los receptores del *Lehrstück*. El dramaturgo se limitaba a lanzar los modelos.

Tampoco los críticos burgueses quisieron ver la intención revolucionaria/comunista de la obra, e intentaron salvarla haciendo de ella una tragedia²⁹. Brecht habría utilizado la filosofía marxista para propiciar el conflicto entre la legalidad y la individualidad, fundamento clásico de la tragedia. No se tenía en cuenta, por una parte, que la legalidad del partido no era una legalidad absoluta, sino todo lo contrario, una legalidad subterránea que luchaba contra aquella otra legalidad vigente. Se interpretaba un texto revolucionario (y por tanto anti-nazi) desde la realidad stalinista (en absoluto revolucionaria). Si la 'legalidad' del partido se interpretaba desde la perspectiva de la posguerra, la 'individualidad' del Joven Camarada se interpretaba retrocediendo al modelo de 'sujeto pasional' de las revoluciones burguesas³⁰. Pero el Joven Camarada no es un individuo, es un modelo géstico que alcanza individualidad en el momento de la representación gracias a la contribución de los participantes en el ejercicio pedagógico. Sin individuo no hay tragedia. Y el individuo que surge en la representación no es un individuo dramático/ficticio, sino un individuo resultante de la articulación de realidad y ficción. Esa articulación imposibilita totalmente cualquier interpretación trágica, pero también silencia las acusaciones marxistas: el Joven Camarada es un modelo de pensamiento y comportamiento no dialéctico, sometido a ejercicio, para poder obtener frente a él una distancia crítica. El Joven Camarada era una configuración del tipo 'asocial', aquel que debía ser racionalmente eliminado.

Prescindir de la sustitución del individuo por el gesto en lo escénico (desde donde exclusivamente puede ser considerado el *Lehrstück*) significa ignorar la preocupación central que guió toda la producción didáctica de Brecht, idéntica a la que guiaba los proyectos de Gropius.

Conseguir una articulación de lo individual y lo colectivo parecía la premisa ineliminable para la construcción de cualquier sociedad democrático/revolucionaria. Renunciar a la articulación era caer en la 'anarquía' o en el 'sistema', formas ambas a las que la creación estética constructivo/experimental debía por principio (incluso por coherencia formal) resistirse.

LA ARTICULACIÓN DE LA ESTRUCTURA

El concepto de 'articulación' sirve para designar aquel modo de organización formal de las partes de un producto estético, que hace coincidir la atención hacia el momento colectivo / unitario con el respeto al valor individual de cada parte. Brecht y sus colaboradores (Dudow y Eisler) vieron en el jazz un modelo a imitar para una nueva concepción estética de la unidad entre individuo y disciplina del conjunto social (BML, 111). La articulación de la componente subjetiva del Lehrstück había dado lugar al 'acuerdo'. Pero la articulación afectaba principalmente a la organización del resto de los materiales dramáticos y escénicos. A ella, sin embargo, se había llegado a partir de una experimentación de técnicas mecanicistas / inorgánicas de ensamblaje, es decir, a partir de la práctica del montaje.

La técnica del montaje aparece al desnudo en el primer Lehrstück brechtiano. *El vuelo* constituye un modelo de obra inorgánica, un 'artefacto' dramático en el sentido preciso de la palabra. Brecht empleó una técnica atomista en la elaboración de las escenas, brevísimas, y compuestas de discursos abiertos, prescindiendo absolutamente del diálogo. Éste, en todo caso, se entabla entre personajes abstractos (la ciudad, la niebla, etc.), llegando hasta el límite de un diálogo entre el volador y su motor, como si de dos piezas idénticas de un mismo aparato construido para atravesar el Atlántico se tratara. El contenido de las escenas es además variable: algunas son narrativas, otras descriptivas, otras están destinadas a la manifestación de opiniones. La misma técnica de montaje 'al desnudo' aparece en la propuesta que Brecht hizo para una representación escénica de la obra (originalmente destinada a la radio): sugería la presencia de una gran pantalla, donde se proyectaran los títulos de las escenas, un aparato de radio, cantantes, músicos, actores... que ocuparían la mitad del escenario, y un oyente del programa, al otro lado de un bastidor, que significaría al público, en la mitad izquierda del escenario (BML, 37).

El heroísmo individual cedía en este caso lugar a la colectividad del aparato. Ahora bien, la concepción tecnicista del aparato, junto a la alabanza acrítica del progreso técnico como sinónimo del progreso social, convertían al montaje en una técnica mecanicista acorde al mecanismo de una sociedad en cuya comprensión no habían funcionado aún con radicalidad los esquemas marxistas. Resultado formal de la autocritica brechtiana fue la reducción del elemento mecanicista en la construcción de la *Pieza didáctica de Baden-Baden*, para dar paso a una concepción más dialéctica (en el sentido eisensteniano) del montaje. La investigación que tiene lugar en esta obra en torno al tema '¿ayuda el hombre al hombre?' fue planteada por Brecht como una sucesión de secuencias de diversa cualidad: en la primera secuencia la demostración tiene lugar de modo oral, con participación de los coros; en la segunda secuencia, se muestran fotografías; en la tercera, la demostración corre a cargo de los payasos que trocean progresivamente a un tercero 'enorme' (Herr Schmidt) (S, 592-598). Pero quizá sea más importante la aplicación del montaje a nivel discursivo, la voluntad de hacer chocar entre sí las frases, para obtener -según la teoría eisensteniana- nuevas frases, cuya construcción sería reservada al

espectador. El enlace de las escenas 6 y 7 constituye un excelente ejemplo de esa técnica. La primera concluye con una frase de los acusados: «No podemos morir». La segunda comienza con una frase del coro: «No podemos ayudaros» (S, 600-601).

Es importante que la transformación de un procedimiento de montaje mecanicista en un procedimiento de montaje dialéctico coincida con la condena de aquello que en el primer *Lehrstück* se alababa. Lo que en *Das Badener Lehrstück* se planteaba era la insuficiencia del progreso técnico sin una voluntad de transformación del mundo. Por ello son juzgados el aviador y sus mecánicos, y por no reconocer la incorrección de su hazaña —en cuanto a nadie ayudaba— es condenado el aviador. El montaje debía servir entonces no para apoyar a la técnica, sino para criticarla, y mostrar la necesidad de poner la tecnología al servicio de la revolución. Esto exigía un abandono de las antiguas evidencias —que el progreso en sí era bueno, que el héroe era socialmente productivo—, y tal abandono requería del montaje la operación del 'extrañamiento'. A partir de aquí era preciso considerar la técnica de montaje como una técnica de 'extrañamiento', es decir, de ruptura de la evidencia y de la inmediatez.

Lo inmediato quedaba destruido en el *Lehrstück* de *Baden-Baden* por la presentación de la acción a modo de juicio (el 'juicio' sería una constante en el *Lehrstück* y en posteriores piezas de Brecht): en cuanto juicio —observó Knopf— lo representado no es 'imitación de la realidad', sino 'imitación de la imitación de la realidad'³¹, por lo cual ni espectadores ni actores pueden entregarse a la confusión de lo real y lo ilusorio y se ven obligados a contemplar lo representado con la consciencia de la ilusión. Sin embargo, el recurso al 'juicio' indica también un rechazo por parte de Brecht de lo absolutamente abstracto: el juicio le permitía una construcción basada en el montaje y, a pesar de ello, verosímil (si no realista). La historización y la literarización de lo escénico encontraban en el recurso al 'juicio' su punto de salvación respecto al peligro abstractivo.

Mucho más clara es la multiplicidad de las mediaciones entre la representación y lo representado en el caso de *La medida*. La obra comienza con una apelación del coro, que recuerda los procedimientos de la tragedia griega: «Avanzad». Y tras la confesión de los cuatro agitadores de haber arrojado a su camarada al pozo de cal, les ordena: «Representad cómo sucedió y por qué, y oiréis entonces nuestro juicio» (Mass, 7). A continuación, cada escena es brevemente narrada por los agitadores, que inmediatamente añaden: «Repetiremos el diálogo» (la 'repetición' como constante), e interpretan de modo elemental los acontecimientos, sucediéndose en los diversos papeles. La representación es de un gran primitivismo, el aparato escénico no existe: los agitadores están ante el tribunal del partido y no tienen por qué ser buenos actores. Brecht justificó así la vuelta a los orígenes practicada por el teatro proletario, el uso de la máscara, la sustitución de acción y escenografía por narración y descripción, la auto-presentación de los personajes (que los grupos proletarios habían tomado directamente de la revista) como alternativa a la caracterización. La 'interrupción' de la acción fue introducida en *La medida* mediante el recurso a la 'pausa', en que tenían lugar los comentarios del coro y la explicación de los agitadores, y a la 'repetición' (no sólo de los hechos, también de los esquemas formales). Lo que se conseguía de ese modo era un montaje del acontecimiento narrado que extrañaba la acción y permitía la distancia crítica. El extrañamiento consistía, pues, en un montaje del material representado (y no en un 'desmontaje cognoscitivo de lo real', como algunos críticos han opinado³²). Al público correspondía confrontar el producto montado con la apariencia para practicar el desmontaje de ésta.

La múltiple mediación de lo representado garantizaba además una recepción puramente intelectual/cognoscitiva de los acontecimientos. La representación del pasado por los cuatro

agitadores tenía la forma de una demostración racional de la idea. Los hechos podían así ser presentados con una frialdad y una distancia crítica que la forma dramática tradicional nunca alcanzaría. Lo interesante es que la forma escénica interrumpida/mediada del *Lehrstück* coincidía exactamente con la forma del pensamiento que se pretendía enseñar, del mismo modo que la forma inmediata del teatro total coincidía con la forma del pensamiento que la guiaba: la utopía. Lo que el *Lehrstück* practicaba era la introducción de la dialéctica, principio formal del pensamiento marxista, como principio formal de la obra teatral. Era ante todo en lo formal, nuevamente, donde la producción artística mostraba sus diferencias ideológicas.

Sin duda, pese a las reticencias de los críticos marxistas, fue decisiva la relación de Brecht con el heterodoxo Karl Korsch a la hora de establecer esa nueva forma dramática revolucionaria. Korsch había subrayado la filiación hegeliana de Marx y sostenido que previo al pensamiento materialista había funcionado en Marx y Engels un pensamiento dialéctico. La dialéctica era para Korsch lo central del pensamiento marxista, porque permitía la perspectiva de 'totalidad', ajena a otros materialismos. Sólo la dialéctica permitía una articulación de los momentos particulares -inevitables en una comprensión materialista de lo real- con la 'totalidad', sin caer por ello en el idealismo romántico. Sólo un pensamiento de la 'totalidad' podía asegurar la efectividad de un proceso revolucionario, un proceso que debía englobar necesariamente a todos los saberes particulares en un solo saber, que se prolongaba en una praxis con la que finalmente se confundía³³.

¿En qué medida este pensamiento estaba presente en la composición de los *Lehrstücke*? Sobre todo, en la distancia de Brecht respecto al modelo establecido de teatro marxista, es decir, aquel de Piscator, en que se representaban 'ejemplos' de interpretación dialéctica de la historia. Brecht comprendió que la 'dialéctica' no podía ser enseñada mediante su aplicación a 'objetos particulares', sino mediante la 'praxis'. Ahora bien ¿de qué modo combinar la representación escénica con la praxis revolucionaria? Sencillamente, haciendo de ella una praxis. Es decir, la representación no era un estímulo a la praxis, sino una praxis revolucionaria en sí. ¿De qué modo? Mediante la ejercitación del pensamiento dialéctico, gracias al cual se establecía una unidad entre la teoría y la práctica y se alcanzaba, a través de lo singular, una perspectiva de 'totalidad'. ¿Cómo? Desplazando la atención del objeto a la forma de la representación. De ahí que Brecht concentrara todos sus esfuerzos como dramaturgo en dar al texto una forma dialéctica. La dialéctica como 'principio organizador' de la forma dramática: he ahí la máxima realización de Brecht como estético marxista. He ahí por qué el *Lehrstück* continúa siendo la única forma genuinamente marxista de toda su producción³⁴.

Lo que la dialéctica permitía era una superación de la fase anarquista-disolutiva sin necesidad de abandonar la contradicción. La contradicción se convertía precisamente en motor de la unificación formal de la obra. Mediante el recurso a la dialéctica como principio formal se conseguía una definitiva superación del irracionalismo expresionista, al tiempo que se alcanzaba una unidad no-dramática, no-sintética, que posibilitaba la perspectiva de 'totalidad' exigida por el marxismo:

unidad de la unidad y de la contradicción/ = totalidad / como proceso / de la contradicción lo profundo / que se produce / teoría para la lucha de los armónicos / schelling y compañía / transformación permanente / sistema de las contradicciones en movimiento (BML, 99).

En la dialéctica Brecht descubrió una forma teatral que se adecuaba a las pretensiones de una producción realista, en cuanto sólo como contradicción y proceso podía ser representada la realidad. Brecht definía el método dialéctico como el «el camino de la cosa misma» (BML, 98). Porque la 'cosa, como el 'yo', no eran entidades continuas, sino resultados momentáneos de múltiples contradicciones, que actuaban como motor del cambio. De ahí que sólo una forma que mostrara el 'proceso' podía llamarse realista. El máximo nivel de construcción racional (abstracta), alcanzado por Brecht en el *Lehrstück*, coincidía paradójicamente con una pretensión de riguroso realismo.

Lo que la dialéctica propiciaba era la 'articulación de la estructura', una vez más: la coexistencia de lo particular y la totalidad. Lo particular no aparecía integrado / anulado en la totalidad de la forma; resultante de una fusión consumada de los elementos (de acuerdo a los criterios organicistas vigentes en todo el teatro expresionista), sino que se recurría a hacer visible el proceso de dicha integración (en la consciencia de que el fin de dicho proceso conllevaba la desaparición definitiva de la particularidad). La unidad no era una unidad de forma, sino una unidad de proceso. «La obra de arte realmente conseguida -escribía Adorno- [...] no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial...»³⁵. La 'articulación' es el procedimiento estético que «salva la pluralidad dentro de la unidad»³⁶. La forma mecanicista de montaje, que mantenía la pluralidad abierta, era sustituida por una composición, que mantenía las virtualidades revolucionarias del montaje, a las que añadía la 'unidad' de las partes en el proceso. La colaboración entre las diversas artes encontraba también una nueva base sobre la que asentarse en la creación de una obra unitaria, libre sin embargo del peligro fusionista y, por tanto, coherente con la revolución.

TEATRO PARA PRODUCTORES

Quizá el más brillante uso de la articulación en el *Lehrstück*, mucho más que el relativo a la configuración del sujeto dramático / escénico, o a la dinamización del montaje, fuera aquél mediante el cual Brecht concibiera la unidad de acontecimiento escénico y receptores de dicho acontecimiento, es decir, la unidad del productor y el receptor. ¿Cómo se conseguía tal unidad? Sencillamente, eliminando al receptor pasivo, concibiendo a los participantes en el ejercicio pedagógico, a los propios actores, como únicos receptores del trabajo del autor. Pero no sólo del trabajo de éste, sino incluso de su propia realización escénica. Los actores del *Lehrstück* se convertían en significantes de un significado no dado que ellos mismos debían construir. Lo que recibían del autor dramático era exclusivamente el método y los materiales para esa construcción de la que ellos mismos debían ser parte como signos. La emancipación del signifiante, raíz de la vanguardia abstracta, quedaba reconciliada con el mínimo de humanismo que aseguraba la revolución.

En un texto de 1930 explicitaba Brecht la diferente articulación de producción y recepción en el *Lehrstück* y en el *Schaustück*:

La gran pedagogía transforma los papeles del actor en la medida en que elimina el sistema del actor y espectador [...] frente a ésta la pequeña pedagogía, en la época de transición de la primera revolución, produce meramente una democratización del teatro [...] (BML, 52).

La 'pequeña pedagogía' correspondía a los métodos del *Schaustück*, aquel que mantenía el esquema de una representación dirigida a un público, aunque en dicho *Schaustück* los actores fueran aficionados y emplearan técnicas de extrañamiento para activar al público. La 'gran pedagogía' correspondía a las intenciones del *Lehrstück*, para cuya representación no era necesario el público, sino exclusivamente el concurso de los actores (BML, 199). Frente a la opinión sostenida por numerosos críticos según la cual la concepción de un teatro sin público habría sido una interpretación retrospectiva de Brecht sobre el *Lehrstück*, Steinweg sostuvo en su ensayo de 1972, que el 'actuar sin público' constituía la 'regla básica' de la producción pedagógica de esos años, para lo cual aportó el aval de numerosos textos inéditos de esa época³⁷. Indudablemente, la 'gran pedagogía' sólo podía alcanzar una efectividad plena en una sociedad revolucionaria, donde hubieran sido suspendidas las diferencias de clases. La inexistencia de esa sociedad provocaba incoherencias en la realización práctica del *Lehrstück*. Apoyándose en ellas, Berenberg y sus colaboradores criticaron como idealista la interpretación de Steinweg, alegando la presencia de público en escenificaciones de *Lehrstücke*, y subrayando lo decisivo de otras características en la definición del *Lehrstück* brechtiano (la literarización del espectador, por ejemplo)³⁸. Pero que la utopía no pudiera ser realizada no afecta a la definición del *Lehrstück*, sino que precisamente explica por qué el *Schaustück* volvió a imponerse sobre él, al tiempo que el nazismo se imponía sobre la racionalidad. Las diferencias entre *Lehrstück* y *Schaustück* pueden seguir siendo mantenidas en los términos propuestos por Steinweg, que no son otros que los propuestos por Brecht y por sus colaboradores.

Al desplazar la atención del público al actor, Brecht alteró completamente la concepción que de la agitación política desde el teatro había guiado la práctica de los teatros proletarios: no era al público a quien se pretendía revolucionar, sino a los propios actores (BML, 70-71). Para ello era preciso concebir al actor o al cantante no meramente como intérpretes, sino como sujeto susceptible de ser 'revolucionado'. Lo más importante sea quizá la devolución real del actor al centro del acontecimiento escénico. Efectivamente, el actor nunca corría el peligro de ser utilizado para producir una idea. Al contrario, era él quien utilizaba siempre lo dramático y lo escénico para obtener una enseñanza. El hecho de que los personajes a interpretar no fueran individuos, sino 'modelos gésticos' garantizaba en todo momento la lucidez del actor y su capacidad de mantener una distancia crítica respecto a lo representado, de conservar en todo momento su individualidad, y someter a prueba sus propias opiniones. Resultaba entonces evidente que, al anular al individuo en lo dramático, Brecht había posibilitado la recuperación del individuo sobre la escena, del actor consciente, libre del peligro de ser anulado por el personaje (teatro naturalista) o por el espectáculo (teatro total), y puesto como sujeto activo de un ejercicio revolucionario: De esa forma el actor devenía 'productor', y el *Lehrstück*, el fundamento textual de un 'teatro para productores'. ¿Cuál era entonces el lugar y la función del autor dramático en este complejo?

El autor del *Lehrstück* era, según Jesi, el 'productor del error útil'. Su función no era ya la de un creador de mundos paralelos al real, ni la de agitador, sino la de productor. Su misión: suministrar materiales para el ejercicio pedagógico, construir 'errores útiles', que los ejercitantes debían, por medio de la representación misma, discutir y criticar³⁹. El autor era un productor porque planteaba la creación artística como producción de objetos útiles a la sociedad, pero también porque desde el trabajo dramático estaba planteando una transformación de los medios de producción, una transformación real de las condiciones de producción, que afectaba en primer lugar a la comprensión de la actividad creadora, a partir de entonces concebida como producción para productores y no para consumidores. El autor era productor en cuanto

asumía la continuidad entre su producción y la producción de sus receptores, que ya no eran el público, sino los propios actores.

La continuidad entre productor y receptor fue subrayada por Benjamin en su ensayo *El autor como productor* como uno de los fenómenos claves de la estética contemporánea. A propósito del periodismo, observaba Benjamin la facilidad con que el lector podía convertirse en autor, y cómo igualmente la 'educación especializada' se transformaba progresivamente en una 'politizada'. Benjamin proponía como tesis que el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podría fijarse / elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción. Brecht resultaba en este momento modélico, ya que su producción no alimentaba el aparato, sino que propiciaba su transformación. Lo que la obra revolucionaba no era la sociedad, sino sus propios instrumentos de comunicación. La revolución se planteaba en el interior de lo estético. Pero previamente lo estético había sido inscrito en lo social. De ahí que una revolución de lo estético fuera una transformación de lo social. Por otra parte, Benjamin exigía del autor productor la presencia en sus obras no sólo de una tendencia, sino de una 'función organizadora'⁴⁰. Brecht, por su parte, abogaba por una organización de la producción artística, que no debía provenir de unas directrices políticas, sino de la 'tendencia' contenida en la propia obra y en la capacidad de ésta para exigir una alteración de los instrumentos productivos, incluidos los autores o, en este caso, los actores. Esa transformación del concepto de autor llevó a Bloch a afirmar que Brecht no quería ser una persona sino una institución poderosamente eficaz en la concienciación de la realidad⁴¹.

La función organizadora del *Lehrstück* se plasma en la exigencia de una participación activa del público en la representación, sin la cual la obra quedaría incompleta: «hacer música es mejor que oírla» (BML, 39), para lo cual proponía que el espectador siguiera la partitura durante la representación, incluso que cantara con los intérpretes en voz alta (BML, 38). El modo más simple de introducir al público en el ejercicio era convertirlo en coro. Y efectivamente, el coro en el *Lehrstück* es, como observó Steinweg, un 'coro en el aprendizaje', que habla y participa, y que es el público⁴². Podría ser -reconocía Brecht- que la calidad artística del canto o la declamación quedaran dañadas; la situación del espectador como individuo activo daría, en cambio, una máxima eficacia al elemento pedagógico.

El *Lehrstück* [...] se hace para la autocomprensión de los autores y de aquellos que participaron activamente en él [...]. No se concluye de una vez. El público jugaría, si no coadyuvara en el experimento, no un papel de recepción, sino de mera presencia (BML, 32).

La continuidad del autor y el receptor, la condición de ambos como productores implicaba en primer lugar la no finitud del producto, que podía ser transformado de acuerdo a las necesidades del usuario, en este caso, los participantes en el ejercicio teatral. Por ello sostenía Hindemith la conveniencia de que la partitura fuera alterada todo lo necesario para que pudiera adaptarse a las necesidades de la 'masa' participante, ya que el fin primero del ejercicio era la participación de todos en el producto, y no la calidad artística del mismo (BML, 36). Lo que dramaturgo y músico ofrecían era un material en bruto, que podía ser reducido, ampliado, parcialmente representado de acuerdo a las conveniencias del grupo y del momento. Brecht, en una conversación sobre *La medida* corroboraría la licitud de la alterabilidad del texto, declarando que efectivamente sería posible 'montar' nuevas 'partes' en la obra, o bien, suprimir algunas de las existentes. La licitud de tal alterabilidad se basaba en la primariedad del objeti-

vo político de transformación, y en la coherencia con el principio según el cual «la obra entera está escrita más bien con fines pedagógicos para productores que para consumidores» (BML, 93).

Atento a la posibilidad práctica del cumplimiento del objetivo pedagógico, Brecht apostó por un tipo de interpretación actoral accesible a todos. Los músicos, por su parte, se esforzaron en la composición de partituras suficientemente simples como para poder ser cantadas por cualquiera. La música debía ser simple (no primitiva) -opinaba Weil- para dar satisfacción a las necesidades de los coros proletarios, el teatro, el cine... (BML, 80) Brecht, por su parte, recomendaba a los actores de los *Lehrstücke* recitar sus partes del mismo modo que los niños acostumbran en sus representaciones escénicas (BML, 52). Y Hindemith mostraba la consciencia de la nueva creación artística, productora de partituras y textos para ser interpretados por una masa no cualificada:

La obra no está pensada para ser representada en un teatro... o en una sala de conciertos, en la que unos cuantos divierten o instruyen a una masa con sus producciones. El público ha quedado inserto en la representación como persona activa; canta las frases que en la partitura se adscriben a 'la multitud'. Individuos de la multitud, que previamente han aprendido sus partes correspondientes, las cantan desde ella bajo la dirección de un director (o primer cantante) (BML, 35).

Brecht llevaba a la práctica aquello que Benjamin había teorizado a propósito de la 'recepción de masas'⁴³. Frente a la aspiración expresionista a sumergir en la creación artística a la masa (que denotaba, por una parte, un miedo del autor hacia el ataque de la misma, y por otra parte, un menosprecio de su capacidad intelectual/espiritual en relación a la obra), Brecht dejaba que la masa sumergiera en sí misma a la obra artística, es decir, proponía su obra como un objeto 'utilizable' por aquella (lo cual implicaba una transformación tanto del concepto de obra como del concepto de 'masa').

Los documentos fotográficos del estreno de los *Lehrstücke* muestran además otro elemento importante, coherente con la línea de evolución seguida por la concepción escénica brechtiana: la renuncia al 'aparato'. La escena era planteada como un podio, donde se situaba la pequeña orquesta y el coro, un espacio central para los actores, algunas sillas para los cantantes, y letreos y proyecciones, que cumplieran con la literarización de lo escénico. El escaso ilusionismo que el texto podía permitir quedaba absolutamente eliminado en lo escénico. Pero además, esta pobreza contribuía también a centrar la atención sobre el contenido temático/político: el fetichismo de la técnica quedaba conjurado mediante la aplicación de un principio radical de economía. El aparato, los medios, quedaban indisolublemente sujetos al proyecto.

«Los procedimientos mecánicos de reproducción -advertiría Adorno- se han desarrollado y establecido independientemente de lo que se reproduce. Estos pasan por progresistas, y lo que no participa de ellos por reaccionario y provinciano»⁴⁴. Al renunciar a la complejidad tecnológica, Brecht y sus colaboradores daban la espalda a la tendencia de la cultura consumista capitalista, alteraban los índices de 'progreso'. Al mismo tiempo, intentaban sacar al arte de la nueva función que se le asignaba en el 'mundo de la mercancía', la de satisfacer un deseo insaciable, que exigía cada vez mayores proporciones de magia y técnica para seguir manteniendo su condición de objeto de deseo. En esta relación, el espectador, siempre pasivo como el autor, sometido a la exigencia de producir objetos 'estupefacientes', quedaban

anulados como individuos y como sujetos históricos, y perdían el control de un proyecto estético que se generaba inercialmente a sí mismo.

La austeridad de los medios escénicos contribuía a un control del aparato por parte de los propios productores. El teatro se convertía en parlamento cuando renunciaba a la superioridad técnica de la escena sobre la sala, cuando la escena no reproducía la opresión del sistema político-económico asentado sobre la racionalidad tecnológica. La escena se convertía en parlamento cuando el espectador tenía acceso a ella, cuando no se sentía cohibido por la calidad del producto o por la especialización técnica necesaria para manejar el aparato. Sólo así el espectador podía convertirse en actor, sólo así desplazar la atención de la ilusión a la idea y de la idea a la praxis revolucionaria.

Alterabilidad del texto y simplicidad de la construcción tenían la función de asegurar la manejabilidad del producto por parte de todos aquellos a quienes apeteciera hacer teatro. Quedaba así resuelto el problema expresionista de la 'soledad del artista', quedaba también realizada la pretensión de una ruptura de barreras entre escenario y sala. La representación ya no se desarrollaba sobre el escenario, sino que se desarrollaba en la sala: el propio público era convertido en ejecutante. La obra alcanzaba su 'verdad' sólo cuando era utilizada con provecho por los actores (BML, 75). Pero ello significaba que la obra adoptaba necesariamente una 'forma abierta'. En el programa de mano del estreno de *La medida*, Brecht confirmaba esa apertura de la obra, al incluir en él las siguientes preguntas:

1. ¿Cree usted que una representación como ésta tiene un valor político para el espectador?
2. ¿Cree usted que una representación como ésta tiene un valor político para el intérprete (o sea el actor y el coro)?
3. ¿Contra qué tendencias didácticas contenidas en *La medida* tiene usted objeciones políticas?
4. ¿Cree usted que la forma de nuestra representación es la correcta para sus objetivos políticos? ¿Podría usted sugerir otras formas? (BML, 92).

Es preciso subrayar que las preguntas se refieren básicamente no a cuestiones de forma, sino a cuestiones de adecuación de la forma al objetivo político pretendido. Que sólo en función de la adecuación al proyecto era lícito plantear la cuestión formal y, que por supuesto, habían sido excluidos los criterios clásicos para juzgar la calidad estética. (Aquél era el precio que debía pagar el arte para cumplir de modo realista el proyecto expresionista de inserción en lo social). Pero es igualmente destacable el carácter experimental que el planteamiento de tales preguntas en el estreno dan a la obra brechtiana. Lo que Brecht consiguió fue la unidad entre el experimentalismo formal y el experimentalismo social, habitualmente considerados opuestos por el marxismo. Ello se conseguía al situarse el arte en los límites de su autonomía y concebir la producción como el trabajo de un colectivo, que era el colectivo mismo que practicaba la revolución. A través de ese colectivo, productor al mismo tiempo de lo artístico y lo social, ambos en permanente revolución, quedaba planteada una salida a la impotencia de un arte encerrado en los límites de su institución.

EN LOS LÍMITES DE LA AUTONOMIA

Por diversas razones, el *Lehrstück* puede ser considerado un atentado directo contra los límites de la autonomía artística. O mejor: como un instrumento de articulación entre lo autónomo y lo heterónomo. En primer lugar, la consideración del *Lehrstück* como objeto pedagógico de uso, que no tenía su fin en sí. En segundo lugar por la técnica misma de articulación o montaje dialéctico, que establecía una continuidad entre lo representado, la representación y la realidad. En tercer lugar, por la disolución de los límites entre producción y recepción, y la unificación de ambos momentos en una dimensión proyectual superior a la estética.

La ruptura de lo autónomo por conversión de lo artístico en producto de uso que no tenía su fin en sí es algo que ya los teatros proletarios habían puesto en práctica. Lo cuestionable de los métodos de propaganda implicaba, sin embargo, que en ocasiones no se pudiera ratificar una ruptura real y que el 'emocionalismo revolucionario' actuara en ellos como experiencia estética, independiente de la operatividad histórica pretendida. La consideración del *Lehrstück* como '*Lehrgegenstand*' (BML, 66-67) ponía fuera de dudas la trascendencia del fin a los límites del ejercicio escénico (BML, 109). Pero además, el *Lehrstück* no se limitaba a proponerse como 'objeto pedagógico', sino que organizaba desde su propia representación una discusión sobre si efectivamente era posible una pedagogía política a través del teatro (BML, 92). Posibilitar la discusión desde la propia obra exigía que la obra hiciera evidentes sus intenciones. ¿Cómo era posible esto? No declarándolas explícitamente (aunque el procedimiento fuera en parte usado), sino mostrando la conexión entre el objetivo y la forma, mostrando el proceso de formación de la forma. Esta es la ventaja que ofrecía la práctica del montaje / de la articulación de la estructura. Eisenstein había llamado la atención sobre esa virtualidad del montaje: permitía hacer visible al espectador el proceso de creación. Y hacía de ese modo posible que el espectador prolongara el proceso del pensamiento dialéctico en la realidad: la obra no concluía en la sala de proyección, sino en la calle, cuando el espectador montaba la imagen de la película con la imagen de lo real y obtenía una nueva 'imagen general', correspondiente a la imagen de la revolución⁴⁵. De ese modo, el arte se convertía -según Eisenstein y los teóricos rusos del montaje en general- en un medio entre otros para el montaje de una nueva sociedad y de un nuevo hombre. En el caso de Brecht, la continuidad entre montaje estético y montaje real es mucho más clara, ya que el montaje a construir por el receptor en el *Lehrstück* no tiene lugar en su imaginación, sino que afecta a su comportamiento. El montaje/la articulación en el *Lehrstück* no supone para el receptor un ejercicio imaginativo/intelectual, sino un ejercicio gésico/manual, que debiera prolongarse en la cotidianeidad laboral, en la praxis social diaria de los participantes en el ejercicio. Quedaba así establecida, pues, una unidad dialéctica entre la representación articulada y la articulación de la realidad. El montaje artístico era un medio entre otros para la articulación dialéctica de la unidad revolucionaria.

En gran medida, las concepciones de Brecht sobre la eficacia pedagógica del teatro se basaban en las interpretaciones de su maestro en el marxismo Karl Korsch en torno a la unidad de la teoría y la praxis. El hegelianismo de Korsch en su lectura de Marx le había llevado a subrayar, junto a la centralidad de la 'dialéctica', la dimensión de 'totalidad', es decir, la unidad del proceso, la continuidad entre el surgimiento de la conciencia de clase y la praxis revolucionaria. A juicio de Korsch, una teoría que no implicara la praxis no sería marxista, del mismo

modo que una praxis sin teoría no sería revolucionaria⁴⁶. La enseñanza de Korsch estuvo patente en la presencia de diversos componentes, todos ellos dañinos para la autonomía estética, en la concepción del Lehrstück. Quizá el más evidente sea su aparición temática al principio de *La medida*. Cuando los agitadores de Moscú encuentran al Joven Camarada éste les pregunta si traen vehículos, semillas o armas, y queda decepcionado al contestarle los agitadores que lo que traen consigo es la teoría, «el ABC del comunismo» (Mass, 9). Y en la *Loa del partido* la autoridad de éste será nuevamente hecha descansar sobre la teoría:

El Partido no puede ser negado
Pues se apoya en la enseñanza de los clásicos
Elaborada a partir del conocimiento de la realidad
Y que establece su transformación, al ser comprendida
por la masa su enseñanza (Mass, 28).

La teoría era, pues, presentada en *La medida* como un 'poder material', casi superior al poder mismo de las armas. A la precipitación práctica del Joven Camarada se contraponía la prudencia de los agitadores, que rechazaban toda revolución que no estuviera fuertemente asentada sobre la comprensión teórica por parte de los culis. La conversión de la acción en gesto y la discusión entre el coro y los agitadores realizaban continuamente la devolución de la praxis a la teoría y aseguraban la continuidad del flujo entre ambas.

Pero la unidad de teoría y praxis no era sólo temáticamente presentada, sino prácticamente realizada en la representación. La teoría no era formulada como un conglomerado, del cual el Lehrstück constituiría un ejemplo, sino dada a través del ejercicio de los comportamientos y los gestos. A ello contribuía la inexistencia de espectadores pasivos, exclusivamente dedicados a la contemplación teórica: los receptores eran los actores, los cuales comprendían la teoría sólo mediante su realización escénica / práctica. Y, al igual que Eisenstein, Brecht confiaba en que tal realización fuera sólo un ejercicio prolongable en la práctica social, base de un comportamiento revolucionario.

De ese modo, el arte rompía su autonomía y establecía una relación de continuidad con la praxis. Del mismo modo que el Lehrstück mediaba la relación teoría-actor (sujeto revolucionario), el actor mediaba la relación Lehrstück-praxis. Resultaba así una cadena dialéctica, gracias a la cual, los aislamientos quedaban superados. Sólo disolviendo la producción estética en la producción revolucionaria en general y remitiendo ambas a un mismo proyecto teórico, sólo considerando al arte como una fuerza de producción entre otras, se podía asegurar la operatividad del mismo. La pregunta es: ¿puede seguir siendo considerada 'arte' una producción siempre en proceso, carente de fin en sí misma y sujeta a criterios extraestéticos de utilidad social? Pero también podría plantearse la pregunta contraria: ¿era concebible en los años inmediatos a la victoria del nazismo un arte que no se anulara a sí mismo poniéndose al servicio de un proyecto revolucionario concreto? Como el triunfo del nazismo dejó sin contestar las preguntas (pues no se pudo demostrar su efectividad), el Lehrstück se presenta ahora como un proyecto sin otro valor que el de gesto. ¿Tenía consciencia Brecht de esa impotencia y de ese carácter géstico del proyecto? La presencia de elementos utópicos en la teoría del Lehrstück hace así sospecharlo.

¿En qué consistía la utopía? En asentar la heteronomía del arte sobre la puesta del teatro al servicio de los intereses de un Estado revolucionario aún inexistente. En su proyecto de un teatro para niños proletarios, Benjamin y Laci habían imaginado la posibilidad de utilizar el tea-

tro como instrumento para la educación y la integración de los niños en el nuevo Estado socialista revolucionario⁴⁷, lo cual atentaba tanto contra la concepción tradicional burguesa de la educación escolar, como contra la función del teatro mismo. Importante era la sustitución del criterio estético por el criterio de utilidad y la referencia de éste al Estado. El Estado, el Estado revolucionario, sería el beneficiario último de la labor pedagógica del teatro (BML, 40):

de este reconocimiento surge la propuesta del pensante (*denkender*): formar a la gente joven por medio de juegos teatrales, es decir, hacerles al mismo tiempo observadores y actores, tal y como se propone en los programas pedagógicos, [...] estos juegos deben ser pensados y realizados de forma que (el participante obtenga placer de ellos y) el estado reciba un beneficio, el criterio para decidir el valor de una frase, de un gesto o de una acción no será la belleza, sino si el estado obtiene de ello un beneficio (BML, 71).

Tal supeditación de la estética al estado implicaba una concepción diversa del mismo. Lo que el ejercicio teatral proponía era una práctica de comportamientos que ayudara al sujeto a abdicar de su individualidad en beneficio del interés general. Ese interés general era el interés del Estado. Pero para que tal abdicación fuera lícita, el Estado debía ser a su vez útil a la generalidad de los individuos, debía ser efectivamente una sociedad sin clases (BML, 68). En una sociedad sin clases, opinaba Brecht, la superestructura y la infraestructura constituirían una unidad, de ahí que la supeditación del arte a la necesidad del Estado o la anulación del individuo en el interés general no pudieran ser consideradas 'supeditación' o 'anulación', sino momentos de un diálogo, gracias al cual arte e individuo podían ejercer una influencia sobre la constitución del interés (BML, 52). Esa bipolaridad garantizaba la articulación real de individuo y colectividad, de arte y revolución.

En esa concepción del arte como instrumento de formación al servicio del Estado, se aproximaba nuevamente la investigación brechtiana a la proyectada por Gropius en la Bauhaus. Gropius concebía la Bauhaus como un taller donde se experimentaban lenguajes para la construcción de objetos de uso. De lo que se trataba era de conseguir sobre los objetos industrialmente producidos el mismo dominio que el artesano tenía sobre sus objetos. ¿Qué aportaba esto? La primacía del proyecto sobre la inercia de la producción. Los objetos industriales de la Bauhaus mantenían el sello de una creación humanamente controlada. Y lo que ese control aportaba era 'claridad' sobre la función y sobre la relación de producción. La obra era resultado de una creación racional. Pero la obra estaba destinada a su uso, no a su contemplación. Lo que ocurría entonces era que la racionalidad contenida en la obra se descargaba sobre la praxis en la cual era utilizada. El objeto artístico se convertía en trasmisor de racionalidad y, por tanto, en clarificador de la relación social. La claridad formal del objeto aportaba claridad a la praxis social en que intervenía. El taller de teatro en la Bauhaus tenía, precisamente, la misión de construir una praxis basada en la asimilación de un lenguaje racional de las formas, una praxis en que, en virtud de la racionalidad de éstas, los movimientos y las interrelaciones resultarían clasificadas por necesidad⁴⁸. El teatro en la Bauhaus tenía la función utópica de servir de laboratorio para una investigación de las leyes de interacción de los elementos en el espacio de cara a la construcción del 'Gesamtkunstwerk'. Esta investigación era una preparación (en realidad, una sustitución) de la investigación arquitectónica. La investigación tendería en último extremo a la construcción de un modelo arquitectónico sujeto a leyes puramente racionales, es decir, comunes a toda la humanidad, que constituiría el 'habitat' propio de una sociedad cons-

truida sobre esos mismos principios. Se trataba de buscar una ordenación de la sociedad mediante el análisis del lenguaje artístico-racional. El arte servía de lugar de experimentación para la construcción de modelos de relación social universales.

Ahora bien ¿contribuía de hecho el experimentalismo de Gropius y Brecht a la construcción del nuevo estado socialista? Atendiendo al desarrollo histórico, la conclusión es nefasta: la Bauhaus no sólo no pudo hacer nada por el nuevo estado, sino que contribuyó al nacimiento del moderno diseño industrial, sujeto nuevamente a leyes de mercado, al servicio del gran capital. En cuanto a la efectividad del Lehrstück en el surgimiento de la conciencia de clases, la conclusión no puede ser del todo clara, ya que mucho más que a una praxis revolucionaria de lucha por la dictadura del proletariado, lo que el Lehrstück enseñaba era un comportamiento dialéctico, para asegurar el dinamismo de un estado en que ya hubiera acontecido la revolución proletaria. El Lehrstück era una pieza para períodos revolucionarios, para asegurar un proceso de revolución. En ambos casos, la producción artística era concebida de modo heterónomo, pero al servicio de un estado, inexistente, a cuya conquista esa producción sólo dudosamente contribuía.

No obstante, ni la Bauhaus ni el Lehrstück se limitaron a una mera proyección histórica de la utopía, sino que la realizaban de modo concreto. En el teatro de la Bauhaus esa relación concreta era evidente, al ser ordenadas las acciones de acuerdo a la necesidad derivada de una racionalidad estética. La relación que se establecía entre los miembros del taller de teatro de Bauhaus era una relación de comunidad creativa ligada por un criterio único, por un mismo interés general. Y la misma relación podía observarse (evidentemente con más deficiencias) en los modos de comportamiento y relación establecidos en el seno de la Bauhaus en su conjunto. Lo mismo cabría decir respecto al grupo productor del Lehrstücke. La anulación de las diferencias entre autor / actor / receptor, la relajación de la tensión hacia la calidad artística del producto, la rotación de los papeles (los actores podían actuar indistintamente como miembros del coro o como intérpretes de los personajes individualizados), la supeditación de unos y otros a un mismo proyecto pedagógico hacían posible la concepción del grupo teatral como una auténtica 'Gemeinschaft', como un colectivo democrático de creación, imagen anticipada (como aquel de la Bauhaus) de la utopía marxista de un estado sin clases (o de la utopía democrática de un estado internacionalista).

¿Qué es lo que aparece en las realizaciones de Bauhaus o del Lehrstück? La realización concreta, racionalmente mediada, de aquella utopía expresionista formulada en el ideal de la 'Gemeinschaft'. La diferencia consistía en que, en el caso de la Bauhaus o del Lehrstück, la utopía no era mesiánicamente anunciada, sino concretamente realizada. Concretamente, porque intentaban la transformación de los medios de producción como condición de transformación de los productos y de su eficiencia revolucionaria. Concretamente, porque la transformación de las estructuras sociales no era temáticamente tratada, sino formalmente afrontada: el arte sólo podía transformar la sociedad transformándose a sí mismo. Cambiar los hábitos de lenguaje de una colectividad era cambiar las posibilidades de relación social entre sus miembros. Gropius y Brecht vieron con claridad que la inclusión del arte en el proyecto revolucionario sólo podía tener lugar como investigación lingüística, como construcción racional de nuevos lenguajes, y no meramente como disolución (aparente) de los viejos. De ese modo el arte podía asumir la exigencia política, preservando al mismo tiempo una dimensión autónoma. Una segunda importante consecuencia es que la utopía no podía ser en ningún momento representada, sino tan sólo mostrada en la estructura del drama, pero también en la estructura de la ejecución de la obra, en la organización misma del grupo productor de la representación (sobre cuyos miembros, la producción estética sí tenía una eficacia política directa).

Sólo indagando la estructura formal del *Lehrstück* puede obtenerse la imagen de esa sociedad, cuya comprensión alcanzaban los participantes en el ejercicio mediante la práctica. Puesto que el principio de composición de la obra era el de 'articulación', ese mismo principio sería el responsable de la construcción de un estado revolucionario. A propósito del *Comentario Fatzer* escribió Brecht este interesante fragmento:

qué contiene el comentario:

opiniones (teorías) que son necesarias para (la revolución) el estado colectivista
+ el camino hacia él: la revolución

ejemplos

1) de la pregunta : para qué vive el hombre no se puede prescindir, debe ser planteada a cada individuo. ¿tú para qué vives hombre? y debe poder responder.

o

2) ¿cómo tiene que ser la pintura? respuesta. copiable por cualquiera y de tal modo que el copiar sea beneficioso al estado, así que lo géstico es más importante que la expresión, la posición de los elementos (composición) más importante que la centralización en la ejecución del cuadro, etc. etc. (BML, 73-74).

La analogía con la pintura es sumamente clarificadora: el individuo, como principio central de organización de la misma, sería rechazado. Lo importante sería la composición, es decir, la articulación de las partes entre sí. La expresión (individual) sería sustituida por lo géstico (colectivo), pero lo géstico no se formaba sino por la articulación de los múltiples gestos individuales. Se precisaría, pues, que cada individuo adoptara un gesto socializable, generalizable en lo géstico. De otra parte, la definición de lo 'social' estaría dada por esa generalización y no exteriormente impuesta. Es decir, la definición de lo 'social' surgiría del proceso mismo de construcción de lo 'géstico' a partir de los 'gestos' individuales. No habría una perspectiva central externa, sino que la 'composición', la sociedad, dependería mucho más de la posición y de las relaciones de los individuos entre sí, de la generalización/composición de los gestos en lo géstico. Ese estado descentralizado sería la imagen de la sociedad en que el diálogo entre las partes y el todo constituiría un flujo continuo, en que la definición de la estructura sería siempre procesual y dinámica. Es decir, se trataría de un estado en permanente revolución, al que correspondería un arte experimental, un arte pedagógico, que enseñaría la necesidad de la transformación constante, y que haría de la dialéctica, como principio universal de transformación, su principio formal.

He aquí de qué modo la producción brechtiana dialogó con la expresionista, de qué modo tuvo lugar el cruce entre la vanguardia y la revolución, entre la función utópica y la función social. Sólo en la utopía podía ser el arte revolucionario. Sólo en la utopía podía dar satisfacción a los condicionantes establecidos por la evolución de la estructura formal.

La re-inención del teatro estuvo alentada por un espíritu revolucionario, espíritu que culminó en la teoría y la práctica del *Lehrstück*. Lo que en el *Lehrstück*, sin embargo, se muestra es que la interiorización de la revolución por parte del teatro no condujo a un teatro revolucionario al gusto de los marxistas, sino a un arte utópico, que realizaba concretamente lo que programáticamente la estética expresionista, en su retroceder ante el caos, había establecido, y que alcanzaría en *La medida* y en el fragmento *Fatzer* sus máximas realizaciones:

¿Cuándo serán realidad las andanzas de Fatzer por la ciudad de Mühlheim... a pesar de que ningún hombre llamado Fatzer haya andado por la ciudad de Mühlheim?

Respuesta:

Cuando sea suficiente la cantidad de buena gente joven, que, suficientemente ilustrados, lo haya reconocido como verdadero. (BML, 75)

El 'grito' expresionista ante la pérdida de lo real y la conclusión de los artistas 'la realidad no existe, debe ser creada por nosotros' encontró su correlato en la concepción de lo real presente en el Lehrstück: la realidad efectivamente no existe, en tanto no sea creada por nosotros. Esa creación, sin embargo, no se producía ex nihilo, sino a partir de un modelo racional (el Lehrstück) en diálogo con una situación dada (la de los participantes en el ejercicio).

A la lucha contra el aislamiento del artista, al intento de romper los límites de la autonomía, de romper las barreras arte/vida, autor/receptor correspondía en la teoría del Lehrstück la postulación de la 'basis-regel': el receptor de la obra es el propio ejecutante, y la intervención del arte sobre lo real se producía de modo concreto mediante la ejercitación de determinados comportamientos, deseables en la vida cotidiana.

Finalmente, la utopía positiva del expresionismo, la postulación del hombre desnudo, miembro de una 'Gemeinschaft', regida por el principio de organicidad, frente al principio mecanicista de la 'Gesellschaft', encontraba su concreción en la comunidad concreta de participantes en el ejercicio pedagógico, los cuales en la ejercitación del 'gesto' renunciaban a su individualismo en virtud de un entendimiento colectivo, entendimiento que tenía en cuenta, sin embargo, los determinantes particulares de cada participante.

Esa utopía, concretamente realizada, como en el caso del Lehrstück, podría haber sido útil a la revolución. Podría haber definido un tipo de revolución muy diverso al históricamente acontecido. Los marxistas, en cambio, no aceptaron aquella 'forma', cargada de experimentalismo, cargada de proyectos. La ruptura de un delicado equilibrio entre la forma y el fragmento, entre el experimento y la revolución, constituía la ruptura de la posibilidad de un teatro revolucionario, un teatro cuya génesis habría sido impensable sin la disolución expresionista, cuya deuda Brecht no podría, sin mala conciencia, dejar de reconocer.

LA MUERTE DE LA UTOPIA

El 13 de diciembre de 1930 tuvo lugar el estreno del último Lehrstück weimariano de Brecht, *La medida* (teniendo en cuenta que *La madre* sólo parcialmente cumplía las condiciones definitorias del Lehrstück). En el estreno participaron diversos coros proletarios, junto a actores profesionales, habituales colaboradores de Brecht, E. Busch, A. Granach, A. M. Topitz y H. Weigel en los papeles de agitadores. La pieza conoció nueve versiones escénicas antes del ascenso nazi al poder. En contraste con el éxito del drama entre los grupos aficionados, la crítica, en lo fundamental adversa, anunciaba lo que más tarde habría de ser la gran ofensiva marxista contra el experimentalismo, coincidente con el apogeo de los poderes hitleriano y stalinista.

Una constante en las críticas a *La medida* desde los periódicos de izquierdas fue la alabanza de la aportación que el drama suponía para el movimiento de los grupos proletarios, en un momento en que el partido vio con buenos ojos la colaboración de los intelectuales burgueses en la lucha contra el nazismo, y los grupos acudían a aquéllos en busca de textos dramáticos¹. Incluso A. Kurella alabó la importancia de la pieza como estímulo para una renovación del movimiento proletario e inmediatamente matizaba: «Hablamos expresamente del estilo y no de la forma»². Y esa matización era importante, porque remitía al desentendimiento profundo de la crítica marxista hacia la forma de aquel teatro que tan profundamente había asumido el compromiso de la revolución.

Uno de los asuntos que más doliera a los críticos marxistas era la muerte del Joven Camarada en la obra, calificada de 'incorrecta' por la mayoría de ellos en relación a la efectividad de la realidad revolucionaria³. El Joven Camarada representaría, según Kurella, el punto de vista del revolucionario bolchevique consecuente, en tanto los agitadores constituirían ejemplos de comportamiento oportunista. Para Kurella, la clave del asunto residía en el tratamiento dado al conflicto entre razón y sentimiento. Brecht habría tratado 'razón' y 'sentimiento' como realidades independientes y opuestas, independientemente de sus aplicaciones en la práctica revolucionaria. Ello le habría llevado a un malentendimiento del conflicto, ya que, en su opinión, el sentimiento habría tenido una importancia decisiva en determinadas situaciones históricas, donde la razón no habría podido resolver los problemas de la praxis revolucionaria. El crítico echaba de menos un adecuado descubrimiento de las raíces del conflicto sentimiento/razón y una solución realmente marxista al mismo. «Se habrían visto obligados entonces -concluía Kurella-, no a crear un 'Milieu' artificial ad hoc, sino a tomar un fragmento de realidad de la historia de las luchas de las masas proletarias...»⁴.

He ahí el origen de todos los malentendimientos de la crítica marxista: se pedía al arte que configurara de acuerdo a la realidad revolucionaria aquellos modelos estéticos que se propu-

sieran como ejemplos a imitar en lo real. Evidentemente, esto conducía a un conservadurismo no sólo en el arte, sino también en lo real: el arte reproducía idealmente la realidad y la realidad llevaba a la praxis aquella segunda realidad idealizada, con lo cual el modelo ideal que guiara el primer comportamiento real no habría de ser nunca sometido a crítica. Pero Brecht no había seguido aquel esquema realista, y por tanto toda interpretación realista del personaje falseaba la intención de la obra. El conflicto entre razón y sentimiento no existía en el drama, y en ningún momento la presencia de motivaciones irracionales en el comportamiento del Joven Camarada podían llevar a la consideración del personaje como 'hombre' (según la definición burguesa, a la que todo el arte marxista desde el expresionismo se oponía), razón por la cual los críticos lo defendían frente a sus abstractos 'ejecutores'. Pensar que el sentimiento definía lo 'humano', en contraposición a lo 'inhumano' del racionalismo de los agitadores, y enlazar lo 'humano' con lo 'revolucionario', era seguir aferrados a conceptualizaciones burguesas de la estética, a conceptualizaciones, en definitiva, conservadoras. Los críticos marxistas ignoraron en absoluto el proyecto brechtiano de convertir el teatro en un instrumento pedagógico, basado en la experimentación racional del gesto, es decir, de convertirlo en generador de nuevos modelos de comportamiento para una sociedad nueva. Para ellos la pedagogía sólo podía consistir en una presentación de antecedentes reales que estimularan la revolución. De ahí que la construcción racional brechtiana les pareciera idealista y contrarrevolucionaria.

En ese supuesto idealismo se centraron gran parte de las críticas marxistas a *La medida*. Se acusaba a Brecht de haber construido la obra desde la teoría, sin haber tenido en cuenta la praxis revolucionaria real⁵. Durus subrayaba como un error el planteamiento de la pieza como un experimento y no como un «obra viva y cargada de vivencias», único modo de hacer justicia desde el arte al valor histórico de la revolución china. Ésta habría quedado reducida, en el trabajo de Brecht, a un objeto de reconstrucción experimental, descontextualizada y desrealizada⁶. Kurella, por su parte, insistía en la utilización, por parte de Brecht y Eisler, de China como un 'campo de maniobras' para la ejemplificación de algunas ideas teóricas, lo cual habría dado lugar a un contexto artificial y en absoluto a una representación dialéctica de la realidad (Mass 381). Concebir que lo fundamental del comunismo residía en la 'enseñanza de los clásicos', en la teoría, separada de la praxis concreta constituía para Kurella, como para Durus y los otros críticos la más grave falta de los autores⁷.

Los críticos marxistas definieron ya en 1930 lo que habría de ser el núcleo de la discusión de 1938-40: el concepto de obra de arte realista, entendida como aquella reproducción de lo real, elaborada a partir de una dialéctica entre esencia y fenómeno, dialéctica que permitiría el reenviar la multiplicidad de fenómenos a un núcleo, en torno al cual se articulara una obra cerrada, dominada por el principio de 'totalidad'. Aquella concepción de realismo chocaba necesariamente con la realización brechtiana, que se proponía, no obstante, como obra conscientemente marxista. Para los críticos marxistas, China no podía ser objeto sino de un tratamiento estético acorde a la teoría del 'reflejo'. Nada más lejano de los intereses de Brecht: su utilización de China tenía el objetivo de crear un contexto suficientemente lejano para los obreros alemanes, de modo que la fábula mostrara la teoría como posibilitadora de una praxis universal. Se criticó precisamente aquello que la obra se proponía: el aparecer planteada no como una reproducción cerrada / total de su objeto (la revolución china), sino como un ejercicio abierto, un ejercicio dialéctico. Tal ejercicio debía necesariamente reducirse en su contenido a lo teórico, puesto que la única praxis revolucionaria era aquella de la lucha armada. Y la forma dramática era incapaz de tematizar dicho objeto. Las palabras sólo podían hablar de las palabras, pero en la realización del ejercicio se podrían desarrollar formas de pensamiento acordes

a la teoría y acordes a la praxis revolucionaria, acordes a un modelo de sociedad por el que la revolución armada debería luchar. La operatividad del teatro sobre la realidad, sobre la consciencia de los trabajadores no era inmediata, tal como los críticos marxistas pretendían, sino mediata, a través de la ejercitación dialéctica. Y el asesinato, como toda la anécdota, debía ser entendido en su conexión lógica, y no como un recorte de realidad. Indudablemente, para el partido comunista, que había expulsado años atrás a Karl Korsch de sus filas, una concepción de la unidad entre teoría y praxis en los términos planteados por Brecht no podía ser aceptada.

No resulta difícil identificar en estas críticas esas mismas que ocho años más tarde se repetirían en contra del expresionismo y la vanguardia en general y que Brecht, habiéndolas sufrido en carne propia, intentó corregir. Qué próximas resultan ahora, confrontadas con la crítica marxista, las utopías expresionista y brechtiana. Qué distante la atención de la revolución estética a la conversión de la individualidad hacia lo colectivo de aquella de la política tendente a la transformación de la colectividad en individuo simbólico. Sin duda, después del recorrido realizado, la formulación utópica expresionista adquiere un contenido nuevo, reconocible también en la obra de Brecht:

Del laberinto de todas las épocas que han preparado la nuestra no hay otra salida que aquella que reconduce al hombre a sí mismo, [...] El único medio que tiene el individuo para modificar el mundo es modificarse a sí mismo, [...] Que sobre esta tierra todo individuo deba devenir bueno y puro es una utopía, que, sin embargo, pueda mejorar a través de la política y la organización es un absurdo. Y es mejor contribuir al menos a la realización de una utopía que errar sin esperanza por una vía que corta a los hombres la consciencia de esta utopía y la consciencia de la necesidad de perseguirla. ¿Y no es más fácil que los hombres busquen la vía justa antes que la falsa conduzca a la justa meta?*

La confusión de ideología y estética en el seno del 'Expressionismusdebatte' había impedido una comprensión real de la intención utópica expresionista, que era en definitiva idéntica a la del *Lehrstück*⁹. Pero ¿en qué consistió dicha utopía? Lo 'utópico' del expresionismo no es representable en términos positivos (pre-aparición de lo futuro/pleno), como tampoco reducible a negatividad (=crítica de la ideología)¹⁰. Lo 'utópico' del expresionismo habría sido más bien la diferencia sobre la que se afirmó una generación, el lugar en que se instaló frente a un mundo cuyo proyecto no compartía, pero al que tampoco podía ofrecer una alternativa. Lo 'utópico' no eran las pre-apariciones del nuevo hombre en los dramas expresionistas, ni del paraíso en la retórica activista, sino el propio término 'expresionismo' utilizado como 'Kampfwort'¹¹, el gesto desde el que las obras fueron construidas y la imagen de ese gesto, como identificación de una colectividad creativa, en la que sí concretamente fue superado el aislamiento, y que habría de encontrar su realización efectiva en círculos situados en la marginalidad: los pintores de Die Brücke, la Kampf-Bühne de Schreyer, en menor escala los Cabarets y las redacciones de los 'Zeitschriften'. Gropius y Brecht supieron apropiarse de la 'intención utópica' y concretarla, darle forma, previamente privada de las nostalgias idealistas y sometida a un proceso de racionalización. *La medida* habría de ser el experimento más revolucionario de Brecht, aquél en que con mayor precisión precipitaban formalmente las intenciones temáticas expresionistas. Esa gran forma de la revolución teatral encontró, como se ha mostrado, tan pésima comprensión por parte de los teóricos de la revolución marxista como otras tantas grandes formas de la creación de vanguardia.

— Lo interesante del caso es que Brecht quería ser un buen marxista, y escuchó las críticas de los teóricos de la literatura, especialmente la de Kuralla. Ello dio lugar a una alteración del contenido de numerosas escenas, con el fin de poner de acuerdo el texto de los Cuatro Agitadores con la ortodoxia leninista, de modo que el comportamiento del Joven Camarada, que permanecía idéntico en ambas versiones, se mostrara claramente como 'incorrecto' y justificara plenamente el sentido del 'ejercicio'¹². Especialmente significativa fue la modificación de la *Loa del partido*. En la primera versión concluía:

El individuo puede ser negado
El partido no puede ser negado
Pues se apoya en la enseñanza de los clásicos
Elaborada a partir del conocimiento de la realidad
Y que determina su transformación, al ser comprendida
por la masa su enseñanza (Mass, 28).

En tanto en la versión de 1931, estos seis versos quedaban formulados de la siguiente manera:

El individuo puede ser negado
pero el partido no puede ser negado
pues es la avanzadilla de las masas
y dirige su lucha
con los métodos de los clásicos, elaborados
a partir del conocimiento de la realidad (Mass, 129).

El desplazamiento de la importancia desde la 'enseñanza de los clásicos' a la 'lucha según la enseñanza de los clásicos' suponía una concesión importante desde el punto de vista de la teoría, implicaba un renunciar a aquello que precisamente justificaba el *Lehrstück*: la continuidad necesaria entre la teoría y la praxis, entre la consciencia y la revolución, y la concesión de un privilegio a la acción sobre el aprendizaje (privilegio sin duda motivado por las condiciones históricas, que acentuaban la urgencia de la lucha, dada la vertiginosa ascensión del nazismo al poder). La permanencia de la concepción de la pieza como 'ejercicio' y la persistencia en la misma estructura formal relativizaban, sin embargo, la importancia de las transformaciones a nivel de la fábula, ya que no era el contenido de la fábula lo importante, no era lo importante la retórica, sino la estructura formal de la pieza, que obligaba al ejercicio dialéctico. Aquello era lo que no podía ser alterado, por muy leninista que Brecht intentara ser, sin destruir el sentido de la obra y del proyecto revolucionario del *Lehrstück* en general.

Las críticas de los marxistas, sin embargo, unidas al recrudecimiento de la lucha callejera¹³, motivaron una reflexión, que llevó a Brecht a un acercamiento a la ortodoxia mucho mayor que aquel meramente contenutístico de la versión de 1931 de *La medida*. En su trabajo inmediato, *La madre*, las concesiones fueron enormes. En primer lugar, el nivel de abstracción en la elaboración de la fábula era mucho menor, y se renunciaba a la múltiple articulación de juicio/narración/rememoración de los hechos, para plegarse a un desarrollo, aunque interrumpido por continuas canciones, temporalmente lineal y más próximo a una concepción realista de la fabulación. En segundo lugar, se prescindía de la regla básica del *Lehrstück*: dada la complejidad del personaje central, éste debía ser representado por una profesional (en el estreno H.

Weigel), y los receptores no serían (ni siquiera programáticamente) los propios participantes en el ejercicio, sino un público obrero al que se pretendía movilizar. En tercer lugar, la construcción del personaje de Wlassowa anunciaba ya una nueva concepción realista, de acuerdo a la cual se modelarían los personajes de los dramas clásicos de Brecht, una concepción que exigía al mismo tiempo al actor un equilibrio entre distancia (racionalidad) e identificación (sentimiento), equilibrio que, correspondientemente, también habría de conseguir el público en su recepción de la obra. Si bien *La madre* conservaba algunas técnicas propias de Lehrstück (SZT, 1036), en términos de proyecto había ya rehunciado a la radicalidad revolucionaria de las obras anteriores. Por una parte, la dialéctica de razón y sentimiento implicaba un adaptarse a la situación de hecho y una introducción de elementos conservadores: en tanto el modelo revolucionario se proponía en *La medida* como un trabajo de aprendizaje por parte del actor: ese modelo aparecía en *La madre* ya elaborado por el texto en forma de personaje: Wlassowa. Esta interiorización en el texto de la articulación de lo universal y lo particular implicaba el retorno a concepciones de un teatro político más apegadas a lo tradicional (más próximas a lo que el teatro político expresionista, como el de Piscator, tuvieron de erróneo), y esto era signo de un retorno del teatro al interior de los límites de su autonomía, es decir, una preparación para la impotencia y para la resignación ante unos acontecimientos que se precipitaban en contra de toda racionalidad.

La crítica marxista, en cambio, ratificaría lo acertado del abandono del experimentalismo racionalista en favor de un realismo dialéctico. Las opiniones de Mittenzwei, Schumacher o Hecht constituían un buen síntoma de la aversión de los marxistas hacia la revolución propuesta por el Lehrstück, que durante muchos años fue considerado como una forma de transición hacia la gran forma realista, la forma definitiva, anunciada por primera vez en *La madre*. Que la época del Lehrstück no constituyó en la producción brechtiana una fase de transición, sino quizá el momento más coherente desde el punto de vista del compromiso político del arte lo muestran no sólo las reflexiones contemporáneas de Brecht, sino también sus aseveraciones retrospectivas. Poco antes de morir, preguntado por su discípulo Wekwerth acerca de cuál sería la pieza cuya forma podría ser considerada la forma del teatro del futuro, Brecht respondió sin vacilación: *La medida*¹⁴. *La medida* era la 'obra del futuro' porque contenía una dimensión utópica, porque sin la utopía no existía futuro posible, no existía proyecto, ni existía esperanza de una colectividad real. Lo utópico murió en la producción brechtiana al mismo tiempo que la república de Weimar. Con la república de Weimar murió también el tiempo de la utopía y comenzó para el arte el tiempo de los fugitivos.

FUGITIVOS

En la Chauseestraße nº 125, bajo las estanterías cargadas de ediciones de la obra de Brecht en multitud de lenguajes, fotocopias de sus manuscritos y miles de artículos y libros dedicados a su estudio, se conservan también los restos de sus últimos años de vida, el curioso visitante que osa traspasar el umbral encuentra una habitación amueblada con viejos sillones, cada uno distinto del otro, pero todos de hechura artesanal, una pared repleta de los más variopintos libros, un poema chino, un retrato de Confucio, la famosa máscara del diablo, de la que nunca se desprendió en sus viajes. Más allá, la sala de trabajo, distintas mesas, sillones, máquinas de escribir, un curioso armario compuesto por decenas de cajoncillos superpuestos, que servía para almacenar los diseños de los nuevos decorados para el Berliner, más libros, una foto de Marx, una foto de Engels... A la izquierda, una habitación insignificante, algunos libros escogidos, una extraña figurilla, aparentemente mal montada, el pequeño lecho donde murió... Aquella no era la casa de un revolucionario, sino más bien el refugio de un sabio: un hogar para fugitivos.

...FUGITIVOS DE LA HISTORIA...

En la noche del 27 de febrero de 1933 ardía el Reichstag. Los berlineses andaban confusos y nadie sabía en principio si el incendio debía ser atribuido a comunistas o a nazis. Esa misma noche, el astuto Brecht empaquetaba sus bártulos para el día 28, como tantos otros, emprender su huida rumbo a Praga. El día diez de mayo era quemada publicamente su obra impresa.

Lo que los nazis quemaron, lo barrieron los comunistas. En 1938, Lukács tachaba de formalista la obra de Brecht y la condenaba, junto a la de Joyce, Proust o Kafka, como decadente. Brecht no se atrevió a contestar en público. Prefirió anotar las respuestas en sus cuadernos, apretar los dientes, y evitar demorarse en la tierra del socialismo. Le esperaba el país de la libertad, el progreso tecnológico, el mejor cine del mundo, la tierra sin tradición. Aquella habría de ser la siguiente etapa de su huida.

La libertad se desveló, sin embargo, también como una falsa apariencia. El 30 de octubre de 1947 declaró Brecht ante el comité del senado para actividades antiamericanas, acusado de haber pertenecido al partido comunista alemán. Brecht explicó que el origen de la decisión era una antigua fábula china, aunque tuvo que admitir que el fundamento era marxista, ya que no había otro modo de escribir obras de modo inteligente que partiendo del marxismo. El tribunal le dejó ir sin cargos. El 5 de noviembre huía hacia París.

Resignación es el título de un poema de Po-chu-i, sobre el que Brecht realizara el 29 de noviembre de 1944 la siguiente versión.

El revolucionario Brecht encontró su refugio fuera de la historia. Él se merecía ese descanso. ¿Merecía la humanidad que les robara la historia y la transformara en arte?

Ernst Toller, activista del 'hombre bueno', halló la muerte en 1939: se suicidó, ahorcándose en la habitación de un hotel neoyorkino, incapaz de soportar más su impotencia. El 'hombre', había proclamado veinte años antes junto a sus amigos expresionistas, habría de renacer de las cenizas del individualismo. El 'hombre' era el destino, porque el 'hombre' era la totalidad de los hombres, privados de su egoísmo, privados de su material mezquindad y reunidos en una comunidad espiritual, capaz de dominar nuevamente el mundo y reconstruir una civilización específicamente humana. «Cuando la barbarie aplasta bajo su yugo -había escrito Toller el día de la quema de libros en Alemania- hay que luchar, no puede uno permitirse el permanecer callado. Seis años después, no quedaba al hombre más posibilidad que la huida, y aquel hombre optó por el suicidio.

158

por el espíritu, que en las páginas de *Die argonauten* encontrara sus momentos de máxima exaltación. En la tierra no había ya, al parecer, lugar para los hombres del espíritu'. Quizá había tenido razón el asturo Brecht al optar, ya en 1926, por aquel otro hombre, calificado por el propio Benjamin de 'sabio', el cual tenía la capacidad de esconderse tan dentro de su propia piel, que prácticamente quedaba reducido a ella.

Hacia 1933 el Me-ti de Brecht decía: «el hombre es el destino del hombre». Pero ¿qué 'hombre' era el destino de qué 'hombre'? A partir de 1933, Brecht se dedicó a presentar en sus dramas hombres débiles, héroes traicionados por su cuerpo, mujeres partidas entre el amor y el dinero, individuos descentrados, incapaces de encontrarse a sí mismos. ¿Eran estos hombres el destino del 'hombre'? «¡Los hombres -leía el fugitivo Ziffel al fugitivo Kalle- han construido una economía tal, que, para abarcarla, hacen falta superhombres!» El dramaturgo, que años antes habían intentado en la *Santa Juana de los mataderos* hacer comprensible la economía por medio del teatro, manifestaba ahora, por boca de su personaje, su incapacidad de abarcar la complejidad de la economía por medio de la inteligencia. Ese mismo dramaturgo había partido de la tesis, según la cual el hombre no podía ser concebido como espíritu, sino como producto de las relaciones socioeconómicas, como un objeto a estudiar por la sociología. Declarar la impotencia de la inteligencia para comprender la economía implicaba declarar la impotencia del hombre para comprenderse el mundo por él construido y para comprenderse, en definitiva, a sí mismo. La destrucción del hombre-espíritu expresionista había corrido por caminos paralelos hacia otro callejón sin salida. Brecht optó por mentir, por seguir afirmando: el hombre es el destino del hombre.

Evidentemente, aquello era una falacia, pues un hombre que no comprende el mundo no puede tampoco comprender la posibilidad de su transformación. La revista de comportamientos que el teatro podía ofrecer contribuiría a lo sumo a una transformación de la disposición del hombre ante el mundo, a una transformación de su gesto. Tal transformación no podría alterar en nada las condiciones de su relación con los demás hombres. ¿No era aquella transformación del durante tanto tiempo alabado 'clásico de la revolución' mucho más insignificante que la transformación del hombre propuesta por los despreciados expresionistas? La impotencia brechtiana para definir un nuevo hombre, para confiar en la estética como posibilidad de regeneración, quedaba con toda evidencia formula da al final de *La persona buena de Sezuan*, en un texto que, si no escondiera tras de sí la desvergonzada mirada del dramaturgo de Augsburgo, sonaría incluso más patético que aquellos del activista Toller:

[...] ¿Cuál puede ser la solución?

Nosotros no podemos hallar ninguna, ni pagándola,

¿Necesitamos otros hombres? ¿O bien ninguno?

¿Quizá solamente otros dioses? ¿O ninguno?

¡Estamos destrozados, y no sólo en apariencia!

La única salida a este callejón sería:

Que ustedes mismos piensen sobre el asunto

De qué modo se puede ayudar a un hombre bueno para
que alcance un feliz final,

¡Respetable público, se acabó! ¡Busca la solución
por ti mismo!

¡Tiene que haber un hombre bueno! ¡tiene que haberlo!

¡tiene que haberlo!

La solución al problema de la humanidad no podía ser ya abordada desde el teatro. Quedaba al público. ¿Quedaba al público? Quedaba más bien a nadie. La atención volvía nuevamente, como programáticamente ocurriera en el expresionismo, al sujeto individual. La opción de Brecht por el individuo hombre equivalía a una absoluta desconfianza en el Hombre como colectividad constructora del proyecto. Aquel Hombre sólo habría sido capaz de construir el nazismo, de construir el stalinismo y la fábrica del mentiras. Pero había sido incapaz de construirse a sí mismo. Quienes aún querían confiar en el Hombre hubieron de suicidarse. Los demás recurrieron a la astucia: para salvar la vida, huyeron del hombre.

...FUGITIVOS DE LA CIENCIA...

El 18 de marzo de 1942 escribía Brecht en su *Diario de trabajo*:

me gusta el mundo de los físicos, los hombres lo alteran, y él vuelve a presentarse desconcertante, podemos entrar en él como los jugadores que en realidad somos, con nuestras estimaciones aproximadas, con nuestro 'lo-mejor-que-podamos' (sogutwirkönnen), con nuestra ignorancia sobre lo otro, con nuestro desconocimiento de lo propio, y allí se puede llegar de distintos modos al éxito, hay más de un camino transitable, asombrosamente me siento más libre en este mundo que en el viejo.

La 'relatividad' había abierto el ámbito de la posibilidad. La vida podía científicamente ser planteada como juego. Y el planteamiento científico de la vida como juego daba al hombre una libertad de la que el antiguo carecía. La recepción optimista de la relatividad tenía son embargo otra cara: todos los caminos podían ser en un momento justificados para el alcance de un fin. Incluso la ausencia de un fin concreto podía ser justificado. También podía ser, pues, justificada la comodidad, la inercia, el 'sogutwirkönnen' en el sentido más débil de la expresión... Pese a todo, la confianza en el espacio científico daba a Brecht aun ciertas justificaciones a su obra. Habrían de llegar tiempos peores.

En 1945, la ciencia, en la que tan fascinantes modelos había encontrado para la organización de la producción dramática y de la existencia en general, le jugó una mala pasada. Aquellas mismas investigaciones que habían regalado al mundo la teoría de la relatividad, una y otra vez citada como estímulo directo del teatro épico, sirvieron para producir la bomba atómica, que estalló el 6 de agosto de 1945 sobre la ciudad de Hiroshima. Brecht modificó el Galileo, huyó también de la ciencia.

La ciencia había servido a Brecht para la construcción de una nueva dramaturgia. El encuentro con el materialismo dialéctico permitió a Brecht el insertar sus obras dentro de un marco de explicación global, que debería haber salvado al teatro del idealismo, de la imprecisión del teatro expresionista. De ello surgieron los primeros intentos del teatro épico, a partir de *Hombre por hombre*, la *Santa Juana* y, sobre todo, de los *Lehrstücke*. Lo científico radicaba en la postulación de realidades estéticas fundadas y necesarias sobre un absoluto inmanente (aunque dicho absoluto fuera aquél de la relatividad), en la posibilidad de un arte comprometido internamente con la revolución: el teatro habría de ser un laboratorio para la experimentación de comportamientos humanos útiles a ésta.

Cuando la desconfianza hacia lo científico comenzó a introducirse, lo científico pasó de la concepción de la obra a algunos motivos temáticos y a ciertos estilemas, pero perdió su protagonismo estético. La relación con el público dejó de ser planteada de modo científico y se volvió a recurrir (pese a la invariabilidad de la teoría) a una apelación directa a lo 'humano, entendido en términos de 'corazón' e incluso de 'sentido común'. Pero, sobre todo, fue la supeditación de la estructuración formal de las obras la que más claramente se destacó respecto al materialismo histórico. La dialéctica, como principio formal que garantizaba la presencia del marxismo en la obra, fue convertida de principio científico en principio de sabiduría. La ciencia marxista quedó entonces reducida al lema: 'todo existe en cuanto se transforma'. Y aquello era lo que el teatro debía mostrar.

La transformación era impensable sin la contradicción. Lo que el teatro mostraría era a los hombres en permanente contradicción consigo mismos. Si en un principio el teatro se había puesto en su totalidad al servicio de la ciencia para, a partir de la producción de contradicciones, ofrecer el espectador modelos de comportamiento sociables, el teatro ahora utilizaba la enseñanza de la ciencia, para reproducir la contradicción que guiaba la transformación de los hombres. Antes, el teatro aprendía de la ciencia, y los participantes en el espectáculo teatral aprendían de la ciencia, con el teatro. Ahora, el teatro se limitaba a transmitir las enseñanzas de la ciencia, porque no podía ya confiar ciegamente en ellas. Pero lo único que se transmitía era la existencia de la contradicción. La ciencia se transformó en sabiduría cuando dejó de intentar enseñar de qué modo era posible superar la contradicción para limitarse, simplemente, a enseñar la necesidad de la aceptación de la irresolubilidad de la contradicción como problema real y eterno.

El mayor placer que el teatro podía proporcionar al hombre de la era científica era el mostrarle las normas de la convivencia humana como pasajeras e imperfectas. La sabiduría había transformado al marxismo, de consciencia de la necesidad de la transformación, en consciencia de la transformabilidad del mundo. El científico era devorado por el realista vulgar, el experimentalista por el dialéctico, el revolucionario por el sabio.

La desesperanza que impregna la redacción de los *Diálogos de fugitivos* muestra con claridad que éstos no lo son solamente del nazismo, lo son también de la ciencia que fundó su confianza en el advenimiento de un mundo nuevo, el cual ya no es ni siquiera utópicamente proyectado, sino gestualmente sostenido en un horizonte, que se instala más bien en el ámbito de memoria que en el ámbito del sueño. La escena final, en que Ziffel y Kalle brindan por el socialismo, tiene mucho de final griego. El socialismo es el *deus ex machina* del drama clásico, y Brecht, de acuerdo a sus teorías escénicas, hace que el artificio sea visible a quien lo quiera ver. A partir de entonces, el socialismo será no una utopía, proyectada por la inteligencia, incapaz ya de comprender el mundo, sino un artificio, un engaño, un sueño consolador para revolucionarios cansados, a quienes no queda más que huir.

...FUGITIVOS DE LA UTOPIA...

Porque el futuro se resistía a ser proyectado. Porque el hombre no aceptaba más sacrificios a costa de su individualidad. Porque ni la razón ni el sentimiento se mostraban capaces para esbozar un proyecto emancipatorio...

En el *Me-ii* reprodujo Brecht la parábola de Mi-en-leh sobre la ascensión a las montañas. Un hombre ha conseguido subir mucho más alto que sus predecesores, habiendo ya superado infinidad de peligros. Pero se encuentra con que por el camino elegido no puede llegar a la cima. Se impone entonces retroceder, aun sabiendo que el retroceso es más peligroso que el ascenso. Sólo retrocediendo con precisión será posible hallar un nuevo camino más rápido y seguro hacia la cima. El consejo de Mi-en-leh (Lenín) se presenta como máxima de gran sabiduría. La sabiduría, en cambio, no tiene en cuenta la historia. El tiempo empleado en el retroceso hará que la cima también cambie, que cambien los caminos, y que el hombre, que ha retrocedido para subir mejor, se encuentre, al final de su retroceso, en un desierto sin montañas. O ante una montaña sin caminos posibles.

¿Cuando llegó el teatro al lugar más alto en su ascenso hacia la cima de la revolución? El teatro brechtiano, al menos, alcanzó ese punto con la producción de los *Lehrstücke*. Porque en ese momento el teatro no se limitó a representar la revolución, sino que presentaba la utopía hacia la que la revolución debiera haber caminado. El *Lehrstück*, como la Bauhaus, fue una utopía concreta, en la que se proponía una salida científica a la disolución de las formas estéticas y sociales propia de la época de caos. Sin negar de modo absoluto la disolución (en cuanto la disolución era la condición de la posibilidad, sin la cual ninguna revolución posterior a la forma sería posible), Brecht intentó la elaboración de una forma que permitiera el 'acuerdo'. Para la elaboración de dicha forma, Brecht, como Gropius, recurrió a la ciencia.

El teatro se puso al servicio de la ciencia en la construcción de una nueva sociedad. La ciencia se desplegaba como utopía. Ahora bien, esa 'ciencia' no podía ser identificable con un conjunto de juicios, tales como, por ejemplo, aquellos que constituyen la teoría del materialismo dialéctico. La 'ciencia' fue antes bien identificada con una nueva racionalidad, una 'racionalidad' que incluso podía ser redefinida en el momento mismo del diálogo con la empiria, es decir, con los hombres que en ella buscaban la posibilidad del 'acuerdo'. *Lehrstück* y Bauhaus enfrentaron al caos la construcción de un proyecto utópico fundado/consistente en una nueva razón. Esa razón, por muy nueva que fuera, no podía evitar el dejar fuera de sí un resto, suficiente para que el acuerdo deviniera problemático. ¿Debía lo 'otro' ser suprimido de la estética / de la vida pública para conseguir el acuerdo? ¿Era tal acuerdo posible prescindiendo de lo otro, por mucho que a lo otro se permitiera el acceso a la forma, en la interioridad del hombre participante en ella? Que la consecución del acuerdo en la racionalidad era algo mucho más difícil de lo que Brecht y los 'artesanos' seguidores de Gropius pensaron se mostró muy pronto, antes incluso de verse obligados al exilio. Admitir la supuesta insuficiencia del proyecto implicaba renunciar a la utopía. El paso atrás no conducía a la revolución, sino a la sabiduría. Y la sabiduría era el abdicar de la inteligencia para justificar la resignación.

La imagen del sabio Brecht ha dominado desde años, presentada como imagen de revolucionario, las realizaciones del teatro político. El astuto Brecht, que quiso hacer creer al mundo que su retroceso, como el del socialismo, no era más que un paso atrás para alcanzar antes y con mayor seguridad la cima, escondió bajo las fábulas de la sabiduría la verdadera historia. El 'paso atrás' del teatro brechtiano, como el paso atrás de su pensamiento del mundo, eran una huida. Una huida hacia la forma, que había engullido la revolución, una huida hacia la muerte, sustituida por la sabiduría. Es tiempo de dismantelar las apariencias de la sabiduría y descubrir el tiempo de la revolución, la historia viva de aquellos conceptos que el clasicismo recompuso con los restos de un pretendido fracaso.

Se descubre entonces la vida de unas formas, que no pueden ser reconducidas a la historia. La historia las deforma, la crítica las destruye. Sólo como estímulos para la vida pueden ser

repensadas. El expresionismo aportó algunas de aquellas 'formas', formas débiles, atravesadas por la disolución e insalvables de ella. Los expresionistas eran conscientes de que la disolución no podía ser superada si la vida quería ser mantenida en su plenitud en el ámbito del arte. De ahí la confusión en el seno del expresionismo entre interioridad y geometría, entre pasión y racionalidad, pero también entre luz y sombra, historia y eternidad, lo real y lo posible, la revolución y la utopía... todo quedaba confundido en la hora fascinante del Dämmerung, simultaneidad de alba y ocaso..

La superación de la disolución en la forma exigía la prescindencia de lo otro y la opción por la razón. La forma exigía la vuelta al principio de individuación y la destrucción de la posibilidad infinita, de la utopía asentada sobre la unidad de los hombres y las cosas en la indiferenciación. Los expresionistas no fueron, sin embargo, capaces de inventar esas formas fugaces que hubieran dado lugar al arte propio del caos (es decir, las formas surgidas de un experimentalismo sin horizonte), y se limitaron a mostrar la angustia ante un caos que les impedía volver atrás y les cortaba también el camino hacia el futuro, a no ser que renunciaran a lo ya visto, y a lo que no se podía renunciar si no era a costa del sacrificio de la integridad de lo humano.

Cuando los proyectos racionales surgidos del expresionismo, que se habían atrevido a sacrificar parte de aquella integridad para posibilitar una comunidad concreta descubrieron su fracaso, históricamente motivado, no retrocedieron nuevamente hacia la disolución, sino que insistieron, sin embargo, en el camino de la razón, en el camino de la forma, alejándose definitivamente de aquélla. La insuficiencia racionalista del Lehrstück no condujo de nuevo al caos, sino al clasicismo. Se huyó así de la utopía, se huyó de la posibilidad, se huyó del experimento.

Porque el dolor que el experimento exigía no encontraba justificación en la historia. Porque el experimento obligaba mirar a la historia a la cara y aceptar la incertidumbre, que ninguna ciencia podía dilucidar. El 16 de octubre de 1940 escribía Brecht:

el concepto 'experimento' suena en la actualidad del mismo modo que debió de sonar en la época prebaconiana, la dinámica de los acontecimientos en Europa es una salida sin contenido a la vieja y calenturienta vida de lo que ha sobrevivido, sin nada de experimental en sí, las tentativas de alcanzar tierra firme por parte de alguien caído al pantano no son en absoluto experimentos, querer lo nuevo está anticuado, lo nuevo consiste en querer lo viejo.

El teatro camaleónico de Brecht adaptaba su piel a la historia. ¿Experimentar para qué? si se carecía ya de un marco en el que inscribir la experimentación. Si el experimentalismo no podía ser aplicado a la proyección de nuevos fines, porque todos los fines absolutos habían desaparecido de la perspectiva contemplada por la civilización occidental y no quedaba sino el seguir ciegamente el camino siglos atrás emprendido, renunciando a toda nueva categorización y a toda nueva estética no surgida de la memoria. Si todo lo surgido del experimento surgiría ya anticuado, como Ziffel confesaba a Kalle, si, como Kalle le contestaba, el hombre como tal estaba también anticuado, si tenía razón Kalle al afirmar que incluso está anticuado pensar, y vivir, y comer, y hasta escribir, porque también publicar estaba anticuado...

Pero ¿no constituía la renuncia a lo 'nuevo experimental' una aceptación de lo 'nuevo inesperado'? ¿Y no constituía la voluntarista transformación de lo 'nuevo inesperado' en lo 'viejo reformulado' una renuncia por parte del arte y por parte del hombre a controlar su propio

devenir? ¿Carecía lo 'nuevo experimental' de todo valor? ¿No podía ser la activación de la inteligencia y la activación de la imaginación sin horizontes un valor en sí? ¿No podía ser el experimento, en sí mismo considerado, un nuevo instrumento de revolución, una recuperación de la utopía? ¿No era la renuncia al experimento sinónimo de eclecticismo y muerte? ¿No era síntoma del envejecimiento de la civilización, el comienzo de su precipitación en el abismo?

...Y...

El valor histórico del expresionismo consiste en haber mostrado la inviabilidad de otra disposición ante la existencia más allá de la experimental. La disposición experimental es aquella que ha asumido la inserción en el ámbito de la posibilidad infinita y que ha renunciado a la búsqueda de nuevos marcos totalitarios en que inscribir dicha posibilidad. Su deficiencia radicó en haber sido incapaces de superar el vértigo que la posibilidad infinita produce y haber dado un contenido a la utopía desnuda, contenido moldeado de acuerdo a esquemas humanistas, al que el experimentalismo quedaba referido. El 'equilibrista' kleeiano tuvo su versión expresionista en el 'equilibrista con red'.

Brecht, permeabilizado por el nihilismo a todo tipo de influencias dignas de ser tomadas en cuenta en el proceso de una creación destinada al presente, vio su producción atravesada por aquellas dos componentes que definieron la personalidad de la época: la disolución y el socialismo. Ambas ingresaron en el teatro, teatro que, de acuerdo a la exigencia de los tiempos, sólo podía ser concebido como mercancía. Fue la plasticidad del genio brechtiano la que permitió en el momento de *Lehrstück* la coexistencia de disolución (principio revolucionario de la estética) y la forma (exigida por la revolución social). El equilibrio fue fruto, no de una reflexión teórica, sino, en lo fundamental, de un experimentalismo sin horizonte.

La disolución expresionista constituyó intencionalmente el momento más alto del teatro revolucionario. Concretamente ese momento lo constituyó el *Lehrstück*, en cuanto forma de un experimentalismo immanente, sólo fundado sobre la disposición hacia la construcción de una colectividad que no tenía otro objetivo que la puesta en práctica de dicho experimentalismo. Cuando la tensión hacia la forma (clásica) fue más fuerte que la tensión hacia la disolución, aquel círculo cerrado quedó destruido, quedó destruido también el tiempo del experimento, y se abrió la época de las luchas eclécticas, de las luchas inertes. Quizá fuera cierto, como aseguraba Brecht, que la historia no permitiera más experimentos, que el tiempo de la revolución había sido clausurado.

¿Cabe, no obstante, calificar de revolucionarios los experimentalismos expresionista o brechtiano? Sólo si lo universal exigido por el concepto de revolución se acepta sea entendido en términos de intencionalidad. La transformación radical del hombre, a la que tanto expresionismo como *Lehrstück* apuntaban no se realizaba, ni se podría nunca realizar en la universalidad, sino en la marginalidad. Porque sólo concretamente podía la utopía ser pensada, sólo en la transitoriedad de la realización escénica, sólo como ejemplo fugaz de una sociedad por construir, que encontraba su justificación, no en aquella sociedad futura, sino en la sociedad concreta marginalmente creada. El teatro se revolucionaba a sí mismo. Los participantes en la representación quedaban ellos mismos revolucionados, sólo por contaminación podría aquella marginal revolución haber dado lugar a una revolución efectiva, en el sentido tradicional del término.

A la revolución teatral de expresionismo y al teatro revolucionario del Brecht de los *Lehrstücke* no les cuadraba la definición adorniana, según la cual el arte es 'el mundo en segunda edición'. Porque un arte, en cuanto 'segunda edición' del mundo jamás podría haber sido revolucionario: el teatro revolucionario fue un fragmento de ese mundo, donde únicamente la voluntad de cambio latente en la historia encontró soluciones efectivas. Esas soluciones no podían en ningún caso ser consideradas como anticipaciones de un futuro social/humano, porque la historia no admite dilaciones. En contra de Bloch, habría que decir que el teatro revolucionario no podía aportar ninguna utopía entendida como anuncio de futuro, porque el teatro realizaba su utopía en el momento, porque ningún arte puede ofrecer soluciones a la sociedad, más allá de aquellas que a su momento histórico corresponden. El arte es presente, no relativizable ni por la utopía blochiana ni por la reflectante memoria lukácsiana. En el presente alcanza su sentido.

Cada tiempo tiene el arte que merece, porque un arte no es tal sin alguien que lo reciba. Si quienes recibieron el teatro revolucionario fueron algunos hombres instalados en la marginalidad, ese teatro no podía ser entendido como un teatro revolucionario para el futuro, sino como un teatro marginal para el presente. Y si lo 'marginal' era contrario a lo 'revolucionario', será entonces preciso privar al *Lehrstück* de tal calificativo.

Precisamente al plantear la diferencia como negatividad cumplieron los expresionistas uno de sus principales errores ideológicos, error que a su vez les impediría el hallazgo de un lugar desde el que construir un nuevo lenguaje para su revolución y desde el que lanzarlo al mundo. Pensar la revolución del espíritu en términos de negatividad era reducirla a fenómeno de feria, era reducirla a entretenimiento para burgueses, una tarde en el circo... Pretender fundamentar un nuevo mundo sobre conceptos tan vacíos de contenido en la sociedad del capitalismo imperialista como 'hombre' o 'comunidad' era algo tan inactual como la pretensión de fundar un nuevo lenguaje dramático basado en los conceptos de 'individuo' y 'Einfühlung', por mucho que éstos fueran transformados. Un proyecto de tal tipo, pacifista y humanista, confiado en la complicidad del público, en cierto modo iluminista, en cierto modo manteniendo un esquema de arte derivado del romanticismo y apoyado en categorías tan desfasadas como la de 'genio', no podía en ningún momento plantearse como revolución, sino como mera resistencia. La intención de superar la resistencia en la revolución anuló incluso el carácter que el expresionismo podía haber tenido como gesto estético contra-capitalista.

Ahora bien, ¿podía el *Lehrstück* brechtiano, anti-humanista, anti-pacifista, anti-compasivo, anti-individual ser concebido en términos de negatividad, en relación dialéctica con el todo social?. La historia advierte de lo contrario. De ello podría derivarse la conclusión: el arte revolucionario, incluso el menos lastrado por la herencia del pasado, no tenía otra salida que la de ser utópico, si no quería traicionarse a sí mismo. Pero la utopía no era anuncio de futuro, sino una forma de resistencia. El *Lehrstück* y el activismo expresionista fueron planteados como formas revolucionarias. Se desarrollaron en cambio como formas de resistencia. Porque la revolución histórica era tan hostil al experimento como el sistema dominante, legítimo heredero de la tradición.

Ha llegado el momento del silencio. Quizá del repensamiento de las formas revolucionarias broten nuevos estímulos hacia la disolución, que sólo la acción puede metamorfosear en nuevas formas.

NOTAS

Las obras de referencia aparecen citadas con el nombre del autor, seguido del año de la edición que figura en la bibliografía. En caso de coincidencia de varias obras de un mismo autor en una misma fecha de publicación, se añaden las letras 'a', 'b', etc. a continuación de la fecha de edición, correspondiente al orden alfabético al orden en que aparecen las obras citadas en la bibliografía general. En caso de textos incluidos en antologías, se cita el nombre del editor.

NOTAS A UNA PEQUEÑA REVOLUCION ALEMANA

1) Cfr. Hatvani, «Zeitbild» (1921), en Best, 1971, 231; Schickele, «Wie verhält es sich mit dem Expressionismus?» (1920), ibidem, 224; 2) Goll, «Der Expressionismus stirbt» (1921), ibidem, 226-227.

2) Goll, 1959, 433.

3) «El expresionismo logra la destrucción del yo, su disolución, siente odio por el Burgués y la democracia es el Partido de los Burgueses. De modo que el expresionismo puede ser nacionalista o comunista...» (Ferdinand Lion (1920), en Richard, 1979, 94).

4) Klaus Mann, «Gottfried Benn, Die Gesichte einer Berührung», en Schmitt, 1976, 39-49. Cfr. Gottfried Benn, *Doble vida*: Benn, 1972, 68-70. En cuanto a la revista *Das Wort*, cfr. Palmier, 1983, 229-301.

5) B. Ziegler (Kurella), «Nun ist dies Erbe zuende»... (1938), en Schmitt, 1976, 50-60. El título del artículo de Kurella es una cita de un texto de Benn a propósito de la necesidad de prescindir de la herencia clásica.

6) G. Lukács, «Se trata del realismo» (1938), en Lukács, 1966, 217-258.

7) Ernst Bloch, «Diskussionen über Expressionismus» (1938), en Schmitt, 1976, 180-191. Cfr. K. Berger, ibidem, 93; r. Leonhard, ibidem, 175.

8) Lukács, 1938, 307. Cfr. W. Ilberg, «Die beiden Seiten des Expressionismus» (1938), en Schmitt, 1976, 167-171.

9) Lukács, «Rosa Luxembourg como marxista» (1921), en Lukács, 1984, 103.

10) Lukács, «Arte y verdad objetiva», en Lukács, 1966, 32. La plasmación de las determinaciones que hacían sensible lo concreto -argumentaba Lukács- sólo era posible en el movimiento de la narración, una narración que revelara los «rasgos humanos esenciales», la «relación recíproca entre los individuos y los acontecimientos del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las instituciones», la narración de Balzac y Tolstoi. Lo demás era 'descripción', fragmentariedad, y en la fragmentariedad sólo tenía cabida lo 'particular', nunca

lo 'concreto', por lo cual resultaba ilícito desde el punto de vista de la estética marxista (Lukács, «¿Narrar o describir?» (1936)k, en Lukács, 1966, 183ss.)

11) Lukács, «Marx y el problema de la decadencia ideológica» (1938), en Lukács, 1966, 88ss.

12) Bloch, en Schmitt, 1976, 186.

13) Lukács, «Se trata de realismo» (1938), en Lukács, 1966, 302, 207

14) A. Seghers, en Lukács, 1966, 327.

15) Müller observa la coincidencia entre el concepto brechtiano de realismo y el concepto de realismo propuesto por Fischer: Müller, 1972 b 189-190. La tradición brechtiana anti-lukácsiana está representada por Mittenzwei (1968), Gallas (1974), Volker (1971), y apoyada por numerosos autores, entre quienes cabe citar a Kesting (1971), Prevost (1979), Klatt (1983), Chiarini (1985), Tomberg (1986). La reacción a esta tradición, que intentó mostrar la similitud de las posiciones de Brecht y Lukács puede estudiarse en Arendt (1971), Anders (1972), Lunn (1986), pero sobre todo en Scarpeta (1979), quien realiza un análisis destructivo de la aportación brechtiana, llegando a mostrarla como solidaria de los totalitarismos europeos.

NOTAS A EL GRITO

1) E. Mühsam (1913), en Chiarini, 1969 a, 3.

2) Véase Thomson, 69, 19; Chiarini, 1959 b, 35-36. Sobre la 'Realidad' alemana en 1900-1920: Fritz Martini, 1976, 145. sobre la 'gran ciudad' como espacio natural de la creación expresionista, véase Hamann, 1976, 28; Schneider, 1967, 44; Palmier, 1983, 314-344.

3) Schreyer, en Obliques, 1976, 123-128; Carl Einstein, cit. en Ziegler, 1976, p. 307.

4) En el personaje de El Desconocido en *Hacia Damasco*, Strindberg esboza la figura del 'destructor', el 'incendiario', el 'aniquilador' del mundo burgués. Y una similar función tendrá el personaje de Wedekind, Lulu. La crítica de la moral burguesa se mantendrá, por ejemplo, en los dramas de Sternheim. Y del mismo signo es el recurso expresionista a lo erótico, contrapuesto a las reglas anti-vitalistas del burgués y reivindicadoras de un concepto natural de hombre.

5) Desde *Die Bürger von Calais* (1912-1913), drama en que aparece explícitamente formulado el ideal del hombre nuevo, Kaiser retrocede escépticamente ante el mismo para, al final de la trilogía (*Koraller, Gas y Gas II*) caer en una amarga visión del mundo de la técnica como motor de la autodestrucción inevitable del hombre. Esa misma evolución hacia el desencanto trágico está presente en Toller desde una perspectiva lírica. *Die Maschinentürme* (1922) recuperaba el tema de la destrucción de las máquinas y *Masse Mensch* criticaba la destrucción de la individualidad motivada por la homogeneización de las masas proletarias.

6) Hasenclever, «Kunst und definition» (1918), en Hasenclever, 1963, 504.

7) Hasenclever, 1967, 227.

8) idem, 214.

9) idem, 1967, 257.

10) Ball, en Pörtner, 1986, 386. Cfr. Kornfeld, 1959, 894, 935; Martini, 1976, en especial: p. 139-140.

11) Benn, 1955, 14.

12) idem.

- 13) Hergert Kuhn, «Das Wesen des Dramas» en *Die Neue Schaubühne*, 1919, 4.
- 14) Véase Ball, en Pörtlner, 1986, 386; Kasimir Edschmid, 1919, 67-70; Hermann Bahr, 1948, 84; Kandinsky, 1983, 21-22.
- 15) Edschmid, 1919, 61. Cfr. Worringern 1953, 32.
- 16) Bahr, 1945, 87.
- 17) Edschmid, 1919, 56.
- 18) idem, 54.
- 19) Hasenclever, «Die Bühne als Vorstellungen», en Babler, 1971, 347. Cfr. Adorno, 1980, 128-129, a propósito de la relación entre espiritualismo-caos.
- 20) Herzfelde (1914), en Chiarini, 1969 a, 6.
- 21) Schopenhauer, 1973, 238.
- 22) Schopenhauer, 1977, I, 66 (I, § 7).
- 23) idem, 251 (III, § 37).
- 24) Schönberg, 1987, 19.
- 25) Walden, en Chiarini, 1969 a, 16.
- 26) Hatvani, en Best, 1971, 71.
- 27) Kaiser, 1979, III, 554. Cfr. Thomas Mann, 1984, 64 y Bahr, 1945, 84-85.
- 28) Bürger, 1974, 63. Cfr. Luppi, 45-58.
- 29) Bürger, 74, 43.
- 30) Sorge, 1964, 80.
- 31) idem, 33 y 80.
- 32) Cfr. Hollaender, en Raabe 1960, 299.
- 33) Sorge, 1964, 88-89.
- 34) Marx, cit. en Lukács, 1984, II, 11.
- 35) Véase Goll, en Chiarini, 1969 a, 5; Wolfenstein, *Die Neue Schaubühne*, 3, 1921, h 1, 2; Pinthus, en Rothe, 1969 a, 131.
- 36) Véase Zweig, en *Das Neue Pathos*, H. 1, p. 4, cit. en Raabe, 1964, 2.
- 37) Schreyer, en *Der Sturm*, 12, 1921, 2, 68.
- 38) Zehder, en Chiarini, 1969 a, 130.
- 39) Leonhard, en *Die Neue Schaubühne*, 1920, H. 1, 19.
- 40) Hiller, en Rothe, 1969 a, 34.
- 41) Rubiner, en Hinton Thomas, 69, 30; Hiller, en Rothe, 1969 a, 54.
- 42) Cfr. Bürger, 1974, 67.
- 43) La 'Bruderschaftsekstasse' -observa Masini- se sobrepone como mitologema a los modos revolucionarios concretos para transformar la sociedad civil. «La critica dell'uomo borghese non affonda fino alla nervatura reale, produttiva, della Humanitas burghese» (Masini, 1981 a, 75).
- 44) Véase la conclusión a *Hinkemann*, de Toller 1985, 272), O las palabras sobre la función del arte en el ensayo de Kornfeld «Der beseelte und der psychologische Mensch», en Chiarini, 1969 a, 206.
- 45) Cfr. Simmel, 1986, 247. Cfr. Vietta, 1975, 71.
- 46) Schreyer, en *Obliques*, 1976, 128; Pinthus, 1986, 32. V. Motekat, 1976, 330.
- 47) Kaiser, 1979, I, 285.
- 48) Rubiner, en Rothe, 69 a, 59.
- 49) Eykmann observa un talante antidemocrático en el logocratismo de Hiller, que remite directamente al pensamiento nietzscheano. Sin embargo, en el paraíso expresionista ideado por

Hiller, Rubiner y Wolfenstein, ese logocratismo está mucho más matizado, y la organización de la colectividad se confía al principio de 'Verantwortung' (al hacer descansar la organización sobre la responsabilidad individual se apela una vez más a la concepción del 'liberal burgués'). Cfr. Eykman, 1976, 454ss.

50) Toller, 1985, 122-123.

NOTAS A LA BARBARIE

1) Cfr. Badia, 1987, 87-88.

2) Cfr. Bloch, 1978, 25-36.

3) Hülsenbeck, en Richard, 1979, 175, 176. Cfr. D, 173.; Willet, 1959, 66ss.

4) Véase Piscator, 1976, 24.

5) Nietzsche, 1980, 468 (§ 109). Véase Nietzsche, 1974, 91, 99 y 1980, § 54.

6) Hofmannsthal, 1981, 30, 32.

7) Cfr. Palmier, 1983, 245; Thomas, 1979, 16.

8) El 'cielo', como 'sustancia spinoziana -observaba Masini- sería aquel elemento que ya en la primera producción brechtiana habría establecido la posibilidad de la superación de la mística expresionista desde la reivindicación materialista (Masini, 1981 b, 49-50).

9) Cfr. Jesi, 1973, 8-9.

10) Nietzsche, 1980, 464 (§ 107).

11) La concepción el 'genio', sin embargo, estaba también presente en Ball. Véase Ball, en Portner, 1985, 386.

12) Burger, 1974, 124.

13) 'Revolution' es el nombre de una revista dadaísta fundada por Hugo Ball, y en la que escriben autores tan radicales como Muhsam (aunque podría tratarse de cualquier otra revista expresionista).

14) Cfr. TC 1, 14, 37ss.

15) Adorno, 1980, 157.

16) Cfr. Sorge, 1964, 32-34.

17) Véase la reflexión de Adorno (1987, 27) sobre la 'mentira', esclarecedora de la actitud creativa de Brecht.

18) Cfr. Adorno, 1980, 225.

19) V. Kaiser, 1959, 56.

20) V. Mayer, 1965, 26ss.

21) La asociación de la revolución de noviembre con el expresionismo vino propiciada con la peculiar situación de Baviera, donde reconocidos expresionistas (Toller, Muhsam) participaron en el poder. Para la historia de la revolución de noviembre, véase Badia, 1987, 44-63. sobre la desinformación y desinterés de Brecht por la misma véase Haymann, 1983, 52; Volker, en *Obliques*, 1979.

22) V. Feilchenfeldt, 1976, 101-102.

23) Masini, 1982 a, 64.

24) Dort, 1973, 88.

25) Ihering, en Wege, 1982, 315. Véase la concreción de la parábola propuesta por Brecht para *Mann ist Mann* (SZT, 987) y la crítica a la misma por parte de Chiarini (1969 b, 132).

- 26) V. *Masse-Mensch*, o *Gas*. Cfr. H. Kaufmann, 1961, 321.
- 27) Cfr. Benjamin, 1975, 24.
- 28) idem, 35.
- 29) cit. en Masini, 1982 a, 57.
- 30) V. Masini, 1981 a, 332 y 1982 a, 58; la reducción del 'individualismo' como ética burguesa a un 'individualismo', entendido como 'libertad de la carne', afirmaba los derechos del individuo, al tiempo que desenmascaraba la virtud burguesa como justificadora de la crudeza de la lucha interindividual (idem, 58).
- 31) Bahr, 1984, 77.
- 32) Gasse, 1976, 318.

NOTAS A EL PLACER DE LA LUCHA

1) En la trilogía de Kaiser (*Koraller*, *Gas I*, *Gas II*) la contradicción entre el progreso tecnológico y las fuerzas destructivas emanadas de él (alienación del individuo / destrucción material) era presentada como un conflicto civilizatorio de imposible solución. Cfr. Vietta, 1975, 95 y 99. El rechazo de la violencia se plasma en los dramas anti-bélicos, *Seeschlacht* de Göring (1916, estrenado en Dresde en 1918) y *Ein Geschlecht* de Unruh (1915/16, estrenada en Leipzig, 1918), y más radicalmente, en *Die Gewaltlosen* de Rubiner y en *Masse-Mensch* de Toller en sus formas -respectivamente- optimista y trágica. En éste último se representa, explícitamente, el conflicto entre el revolucionario expresionista (la Mujer) y el marxista (el Sin-Nombre): Toller, 1985, 165.

- 2) Adorno, 1980, 71.
- 3) idem, 149.
- 4) Masini, 1983, 99.
- 5) Cfr. Masini, 1978, 132.

NOTAS A MASCARAS

1) Büchner, 1974, 126. Para la concepción idealista de la 'máscara', véase la dialéctica de 'yo' y el 'no-yo' en Novalis (1976, 79) y Hegel (1970, 4, 140).

2) Cfr. Nietzsche, 1973, 249; 1972, 66 / § 40, 240 / § 270, 244 / § 278, 249 / § 289.

3) Para la 'máscara' en el expresionismo plástico, véase Marc, en Gonzalez, 1979, 94; Klee, 1970, § 517 y § 613; Macke, en Chiarini, 1969 a, 44.

4) Ball, en Pörtlner, 86, 410. Cfr. Kunn, en *Die Neue Schabühne*, 1920, 204.

5) V. th. Walden, en Chiarini, 1969 a, 44, 45; y Frierich Koffka, en idem, 17.

6) Goll, en *Die Neue Schabühne*, 1, 1919, Heft 9, p. 266.

7) Lo 'grotesco' funciona en el expresionismo de modo similar a como funcionarán en Brecht las técnicas de la 'Verfremdung'. La diferencia radica en que lo oculto bajo la apariencia es en uno y otro caso distinto. Si el expresionismo pretende destituir los esquemas convencionales de categorización de lo real y devolver al hombre / espectador la ingenuidad de la

infancia, Brecht pretenderá todo lo contrario: sacar al espectador de la cómoda ingenuidad / pasividad y hacerle indagar los fundamentos de la apariencia mediante una reflexión racional.

- 8) Goll, 1959, 426.
- 9) Däubler, cit. en Chiarini, 1959 b, 56. Cfr. Denkler, 1969, 132.
- 10) V. Schönberg, 1980, pp. 93-100, 122-130
- 11) Véase la carta de Schönberg (1987, 56-57) a Kandinsky del 19-8-1912.
- 12) Schönberg, *Harmonielehre*, 30. V. Hartmann, en Chiarini, 1969 a, 174.
- 13) Cfr. Kandinsky, 1983, 59 y 72.
- 14) Edschmid, 1918, 66.
- 15) Schreyer, *Buss-Schrei*, en *Der Sturm*, 1921, 158; Walden, en idem, 1920, 50-54, y Schreyer, en idem, pp 66-68.
- 16) Muschg, en Arnold, 1966, 50
- 17) En *Geschehen*, p. ej., el desgarramiento de la sintaxis serviría al tratamiento del tema; 'incomunicación mujer-hombre'. Cfr. Mittner, 1969, 83.
- 18) Kaiser, 1979, 282ss.
- 19) Sorge 1964, 212
- 20) Véase especialmente los diálogos entre la Mujer y el Sin-Nombre, en Toller, 1985, pp. 156, 166.
- 21) V. Hasenclever, 1963, escena cuarta, final, 205.
- 22) V. Hatvani, en Best, 1971, 71. Cfr. Vietta, 1975, 71.
- 23) Marinetti, en De Micheli, 1966, 372.
- 24) Hatvani, en Best, 1971, 73.
- 25) Däubler, 1956, 852.
- 26) Bohle, en Runge, 1962, 27.
- 27) Bergson, 1976, 20.
- 28) Szondi, 1965, 47.
- 29) Barlach, 1959, I, 94.
- 30) Cfr. Masini, 1981 a, 115.
- 31) Sorge, 1964, 65.
- 32) Hegel, 1970, 15, 475, 480, 488.
- 33) Kornfeld, en Chiarini, 1969 a, 196.
- 34) Emmel, 1924, 5.
- 35) Walden, en *Der Sturm*, 1920, 98.
- 36) Edschimid, 1918, 57
- 37) Hasenclever, en Bablet, 1971, 437.
- 38) Diebold, 1921, p. 308; Cfr. Masini, 1982 a, 206.
- 39) Viviani, 1970, 127.
- 40) V. Goll, 1959, 441.
- 41) Véase. p. ej. el inicio del cuadro tercero, Toller, 1985, 143; acto IV. Kaiser, 1979, pp. 397ss; acto IV, 917ss.
- 42) Sokel, 1968, 66-73.
- 43) H. Kuhn, en *Die neue Schaubühne*, 1921, 3-6.
- 44) Hiller, en Chiarini, 1969 a, 51.
- 45) Paulsen, 1969, 540.
- 46) Cfr. Masini, 1981 o, 38-50; Adorno, 220-221.
- 47) Adorno, 1980, 154.

48) V. Worringer, p.32,39.

49) Esto es especialmente claro en la trilogía. *Gas II* muestra el resultado de ese llevar hasta el final el pensamiento: lo que en el extremo se manifiesta no es tanto la visión del 'hombre nuevo', cuanto la visión del 'apocalipsis total'.

50) Einstein, 1980, I, 226.

NOTAS A EL CIRCO

1) Wedekind, 1980, 21-24.

2) Wedekind, 1987, 881ss.

3) Sokel, 1959, 61.

4) Recuérdese que Brecht compuso las piezas breves bajo influencia directa de los 'sketchs' de Valentin, con quien en esos años tabajara.

5) Jhering, 1961, I, 274.

6) V. Sinscheimer, en Wyss, 1977, 2.

7) Fruhwald asocia el tema de la disolución del yo a la idea hofmannsthaliana sobre la transformación del individuo en divíduo (Fruhwald, 1984, 42). Pero esto es solo en el caso de Baal. El resto de sus personajes dramáticos (incluidos los que aparecen en *Baal* a excepción de la figura central) son personajes altamente individualizados.

8) Esto permitiría contradecir la opinión de Hultberg, para quien hasta 1925 no habría en la producción brechtiana ningún indicio que avisara sobre la revolución dramática que el autor preparaba. Las contradicciones reconocidas que anidaban en la dramática reaccionaria brechtiana serán los estímulos de esa revolución propiciada por la 'comedia'. V. Hultberg, 1962, 40.

9) Hegel, 1970, 15, 523.

10) V. Jhering, 1961, I, 350.

11) 'Lo cómico' consistiría en dar forma al caos informe. ¿En qué sentido? No en cuanto introdujera nuevas leyes de ordenación de lo sensible, sino en cuanto mostraría el caos en su lejanía y permitiría descubrir los principios que lo aceptarlo como real. Cfr. Chiarini, 1969 b, 17 y 51.

12) Jhering, 1961, II, 231.

13) En 1924 escribía Jhering sobre el estreno de *Eduardo II*: «El éxito de *Eduardo* es - como el de *Tambores*- un éxito de la vivencia de la época. No en el sentido de la actualidad, sino en el sentido del reconocimiento de las pasiones anónimas del público» (idem, 20).

14) idem, 19.

15) Jhering, 1961, 313.

16) Jhering, 1961, II, 175. La 'insuficiencia de la psicología' actuó -según Masini- como uno de las ideas propicadoras del teatro épico (1977, 139-141).

17) cfr. Mickel, 1974, 1055-1056 y 1058.

18) Brecht, cit. en Hecht, 1972, 29.

19) v. diálogo de Brecht con Guillemín, en Wege, 1982, 28.

20) Cfr. Jhering, 1948, 166.

21) W. Michel, en Schumacher, 1977, 145.

22) V. Koebner, 1974, 26.

23) Lukács, 1966, 193.

- 24) idem, 204.
- 25) V. Szondi, 1963, 14-19.
- 26) Cfr. Lukács, 1966, 188.
- 27) Benjamin, 1975, 19.

NOTAS A LA HERENCIA DE WAGNER

- 1) Wagner, 1974, 126.
- 2) id, 127.
- 3) V. Appia, 1975, 102; Craig, 1987, 378-394.
- 4) Reinhardt, 1974, 347.
- 5) Reinhardt, 1930, 9.
- 6) Schreyer, en Breunck, 1982, 113.
- 7) Weichert, cit. en Chiarini, 1961 a, 33.
- 8) Véase el comentario de Jhering (1961, I, 124) a *Die Wandlung* de Toller, escenificada por Karl Heinz Martin.
- 9) Cfr. Weichert, «Regisseur und Darsteller», 1919, en Babler, 1971, 196; Jeßner (1979, 103), *Das Theater* (1928).
- 10) Werfel, en Portner, 1986, 412; cfr. Hassenclever, en Best, 1971, 210-215; Kornfeld, en Pörtner, 1986, 413.
- 11) Diebold, 1921, 449.
- 12) Jeßner, 1979, 155.
- 13) La importancia del concepto de 'Gemeinschaft' en el acercamiento de espectáculo y público está clara en «Proletarisches Theater», de Rudolf Leonhard (*Die Neue Schaubühne*, 1920, 21): el expolio de la escena era necesario para propiciar la 'comunidad'. Cfr. el texto de Emmel (1924, 44-45) sobre la escenografía imaginada por un ciego a partir de 'indicaciones' de su acompañante.
- 14) Jeßner, 1979, 157.
- 15) Marinetti, en *Travail Théâtral*, 1973, 59-63.
- 16) Schreyer, en Brauneck, 1986, 115.
- 17) Appia, 1975, 49. A prop. del 'ritmo' escénico: Fuchs, cit. en Chiarini, 1959 b, 125; Runge, 1962, 98; Babler, 1971, 203; Emmel, 1924, 49-50.
- 18) Jeßner, 1979, 99, 155-156.
- 19) Appia, 1975, 143.
- 20) Ya en 1914 instruía Brecht a Neher sobre la necesidad de que un 'pintor moderno' leyera a Zola y le recomendaba su dedicación a diseños 'políticos', al estilo de Goya (véase Willet, 1986, 130).
- 21) La concepción escenográfica no fue establecida por inercia de la moda expresionista, sino que venía exigida por el propio drama; aunque tanto en *Trommeln* como en *Baal*, Brecht recurriera en sus indicaciones escénicas a la 'ventana' como medio de dar realísticamente la coexistencia de lo interno y lo externo, ni la 'luna roja' ni el 'cielo' spinoziano podían, dado su protagonismo dramático, ser mostrados escénicamente a través de una ventana. Cfr. TC, 18, 20. La insistencia de Brecht en que el cielo y la luna fueran visibles, a través de ventanas y puertas abiertas, dio lugar a la solución escénica en que el cielo quedaba visible no realísticamente a tra-

vés de la ventana o la puerta, sino abstractamente, por encima de los bastidores que delimitaban los espacios internos. De este modo se configuraron las escenografías de *Trommeln* (1923) (reproducida en Hecht, 1986, 54) y de *Baal* (1926), *idem.* p. 69.

22) Reich, 1964, 38.

23) Haymann, 1985, 102, 132.

24) Jhering, 1961, II, 61.

25) Piscator, 1986, Tafelabbildung, 4.

26) Piscator, 1976, 46, Cfr. Willet, 1978, 49, Ruhle, 1973, 36.

27) V. Jhering, 1961, II, 45.

28) Piscator, 1976, 79.

29) Benjamin, 1975, 17.

30) Fuegi, 1987, 36.

31) La aproximación de escena y sala fue una preocupación constante de Appia. Véase su texto visionario sobre el espacio único en Appia, 1984, 15.

32) Reinhardt, 1974, 262.

33) V. Styan, 1982, 99, sobre *Das Mirakel* (1920), Braulick, 1969, 130, sobre *Kaufmann of Venedig*. No resulta difícil adivinar que la crítica marxista rechazó totalmente tal disolución de lo real y la concepción del teatro como espacio para la huida. Cfr. Fiebich, 1975, 64; Kiesler, en Zeitzl, 1968, 52.

34) Walden, en Styan, 1982, 93.

35) Schreyer, en *Der Sturm* 1921, 65-68.

36) Schreyer, en Chiarini, 1969 b, 131.

37) V. Leonhard, en *Die Neue Schaubühne*, 1920 pp. 19-21; Balazs, pp. 201-203.

38) Szondi, 1963, 118.

39) Piscator, 1986, 152; Buehler, 1978, 91; Castri, 1972, 89. En un comentario a la *Revue Roter Rummel* (1924) Asja Lacis (1976, 133) daba testimonio de este 'emocionalismo': «...el público participa. Eh, como silban, gritan, se enfurecen, incitan, agitan los brazos y se afanan, al menos mentalmente...inolvidable».

40) Piscator, 1986, 270-271; cfr. Piscator, 1976, 186.

41) V. Brecht, «Mehr guten sport» (1926), SZT, 82.

42) Weichert, cit por Bablet, en Lethe, 208.

43) Reinhardt, 1976, 315.

44) Reinhardt, 1976, 321; cfr. Blumer, 1986, 406.

45) Kornfeld, en Richard, 1979. Véase el texto de Emmel sobre el actor extático en Emmel, 1924, 25.

46) Cfr. Jeßner, 1979, 156.

47) Cit. en Portner, 1986, 205.

48) Martin, cit. por Bablet, 1971, 210; cfr. Jhering, 1961, I, 124.

49) Emmel, 1924, 41; cfr. Jhering, 1948, 54. Véase la crítica de Jhering a Toller, en Jhering, 1961, I, 234.

50) Appia, 1975, 113.

51) *idem.*, 116.

52) Craig, 1987, 137ss.

53) Schreyer, en *Der Sturm*, 1920, pp. 67; Wauer, en Pörtner, 1986, 405-406.

54) Schlemmer, 1987, 60.

55) Es importante señalar que la automatización del actor no exigía de éste una concentración absoluta en el dominio de lo físico, sino que eran las máscaras y, sobre todo, el traje, lo que le obligaba a la precisión en sus movimientos escénicos. No se trataba de reducir a los actores a máquinas, sino de constreñir los cuerpos mediante el traje, ocultar lo anímico bajo el artificio y mostrar la inferioridad sin recurrir a la expresión. Cfr. Schlemmer, 1985, 17.

56) Schlemmer, 1985, 25.

57) Schlemmer, 1985, 19, 25.

58) Haymann, 1985, 101, 105; cfr. Fuegi, 1987, 13.

59) Jhering, 1961, I, 31.

60) Fernau, cit. en Patterson, 1981, 170.

61) Reich, en *Erinnerungen*, 1964, 38. Cfr. La crítica de Jhering: 1961, II, 22.

62) Piscator, 1976, 41.

63) Piscator, 1976, 100.

64) Emil Burri, en *Wege*, 1982, 286.

65) Véase el comentario de Benjamin (1975, 26) sobre el 'actor épico'. Es preciso observar que la reflexión de Benjamin sobre el 'actor épico' tiene ya como referente la concepción brechtiana del actor en los últimos años de Weimar, donde el factor 'conocimiento' se ha superpuesto al factor 'diversión'. Hay que precisar que ese modelo actoral surgió, precisamente, de una lucha con el público: el actor no veía al público como fieras que había que domesticar, sino como fieras a las que había que combatir con sus propias armas, es decir, las armas de la crueldad, para que el placer, el 'Spaß' fuera mutuo.

LA ESCENA INTERRUMPIDA

1) Wagner, 1974, 171.

2) V. Reinhardt, 1974, 343. Cfr. Craig, 1983, 56.

3) Piscator, 1976, 79.

4) Castri, 1972, 111.

5) Piscator, 1976, 157. Con anterioridad al de Gropius, ya se habían realizado en la Bauhaus dos proyectos de teatro total, siempre con el principal objetivo de desvanecer la barrera escena-sala. Falkar Molnar diseñó un 'teatro en U', Andreas Weininger, un 'teatro esférico' y Gropius, su 'teatro total' (Cfr. Michaud, 103-113). Todos estos espacios tenían como fin último la 'reeducción de las masas' para una nueva experiencia de comunidad libre de egoísmos subjetivos. V. Gropius, en Schlemmer, 1985, 35.

6) Jeßner, en *Winds*, 136.

7) Appia, 1975, 121.

8) Weichert, en *Runge*, 1962, 63.

9) Walden, en Chiarini, 1969 b, 53.

10) Schreyer, en *Der Sturm*, 1921, 68.

11) Schreyer, en Chiarini, 1969 b, 55.

12) Cfr. Benjamin, 1975, 19, 36.

13) Utilizó este texto, a pesar de datar de 1930, por referirse a una concepción escénicamente realizada ya tres años antes, antes del inicio de la producción de obras marxistas.

14) Haymann, 1985, 138-139.

- 15) Bürger, 1974, 76.
- 16) Benjamin, 1980, 170.
- 17) Benjamin, 1980, 182.
- 18) Masini, 1973, 67; cfr. Bürger, 1874, 98.
- 19) Bürger, 1974, 98.
- 20) Lacis, 1976, 101.
- 21) Brecht, cit. en Lukes, 1983, 17.
- 22) V. Eisenstein, 1977, 252-258; cfr. Lachaud, 1985, 137.
- 23) Adorno, 1980, 206, 207; Lachaud, 1985, 120.

NOTAS A LA RE-INVENCION DEL TEATRO

- 1) Lukács, 1966, 67.
- 2) «Das Chaos und die Willkür -escribió Lenin-, die bis dahin in den Anschauungen über Geschichte und Politik geherrscht hatten, wurden durch eine erstaunlich einheitliche und harmonische wissenschaftliche Theorie abgelöst [...]» (W.I. Lenin, «Drei Quellen und drei Bestandteile des Marxismus», en Marx, 1987, 28.
- 3) Benjamin, 1973, 20-26. Cfr. Masini, 1977, 322.
- 4) Leonhard, en *Die Neue Schaubühne*, 1920, 19-21; Balazs, id. 201.
- 5) Piscator, 1976, 39. Cfr. Buehler, 1978, 39.
- 6) El poema de Friedrich Wolf, «¡El arte es un arma!» se convirtió en insignia de los grupos proletarios de 'Agitprop', y numerosas ideas expresionistas vieron en el teatro proletario nuevas formas de realización; la idea del 'hombre desnudo' sobre un escenario libre de toda escenografía, profeta de una revolución esta vez no interior, sino real; la organización del trabajo de forma absolutamente colectiva; la integración del arte en la vida... (Balazs, 1980, 103). Curiosamente, el teatro de 'agitprop' encontró en un texto de Wagner, «Künstlertum der Zukunft (zum Prinzip des Kommunismus)» uno de sus principales estímulos. Véase Wagner, 1974, 120-130. Respecto a la historia del 'Sprechchor' y del teatro proletario alemán en general, véase Weber, 1978. Sobre la irreconciliabilidad de arte y política, véase E. Engel, 1972, 12.
- 7) Véase Alexander, en Weber, 1978, 112-113; cfr. Kandler, 119.
- 8) Piscator, 1976, 83.
- 9) Cfr. Lacis, 1976, 94; Weber, 1978, 58.
- 10) Balazs, 1980, 105.
- 11) Sobre la conexión del 'Sprechchor' con la 'Gemeinschaft' de Tönnis, véase Weber, 1978, 154. En el montaje de Wangenheim, 7000 cree Weber reconocer una clara reaparición del tema de la 'patria espiritual', identificable a la 'Gemeinschaft' expresionista.
- 12) Piscator, 1976, 72. Cfr. Gallas, 1974, 128; Lacis, 1976, 133.
- 13) Gallas, 1974, 134.
- 14) Piscator, 1976, 170.
- 15) idem, 171. A este respecto, es significativa la versión que Piscator hizo del texto de Toller, *Hoppla, wir Leben*, que, a pesar de los complicados planteamientos escénicos dramáticamente exigidos (simultaneidad de diversos espacios, utilización de proyecciones diálogos actor-radio, exc.), presentaba aún los rasgos típicos del lirismo expresionista tolleriano. V. Piscator, 1976, 195.

16) También Piscator (1986, 258) participó de esa necesidad de «aprender el ABC del teatro». Su reinvención, no obstante, no llegó de forma radical a lo elemental: se mantuvo en la innovación tecnológica.

17) Demange, en *Obliques*, 1976, 118.

18) Schlemmer, 1987, 84.

19) Schlemmer, 1987, 112.

20) Gropius, en Schlemmer, 1962, 36. Cfr. Meyer, en Schlemmer, 1987, 86.

21) Lo que más notoriamente diferenciaba los proyectos de Gropius y Brecht era la presencia del elemento histórico. El de Gropius se inscribía como respuesta a la crisis de los grandes ideales de la cultura alemana, como un intento de superación de la disgregación de los sistemas, pero también como reacción a la destrucción de la guerra. Lo que él se proponía era una investigación 'fenomenológica', que en el ámbito estético diera lugar a un lenguaje supranacional y suprahistórico. Cfr. Argan, 1983, 7, 34. La historia, en cambio, constituía para Brecht la condición de toda auténtica transformación de la realidad, la historia era un medio de conocimiento, pues mostraba la alterabilidad de lo existente, Cfr. Müller b, 1972, 46. En la fase de los *Lehrstücke*, sin embargo, la atención a lo histórico no fue tan fuerte como en las obras posteriores, aunque se mantenía la idea de que lo único universal no se hallaba en ningún objeto o valor representable, en ningún elemento sensible, sino en la capacidad histórica de contradecir y contradecirse, de transformar y transformarse. Cfr. Masini, 1977, 145.

22) Gropius, en Wingler, 1980, 132. Cfr. Argan, 1983, 45.

23) Gropius, en Wingler, 1980, 13.

24) Schlemmer, en Wingler, 1980, 82. Cfr. Michaud, 1978, 68-69.

25) Cfr. Steinweg, 1972, 120.

26) Cfr. Eisler en BML, 134-135.

27) Véase: crítica anónima, en *Die Rothe Fahne*, del 24,12., 1930, en Mass, 341, 342; Biha, en *Die Linkskurve*, enero, 1931, en Mass, 354; Durus, en id, 366; Florian, en *Die Front* (Viena, 1931), en Mass, 159; Kurella, en *Literatur der Weltrevolution* (Moscú, 1931), en Mass, 381-386. Véase tb. Schumacher, 1977, 344, 347, 364; Nitzenzwei, 1977, 53-54.

28) El tema del 'acuerdo' se presenta en el complejo del *Lehrstück* indisoluble del tema de la 'muerte'. Especialmente interesantes resultan las reflexiones de Brecht acerca de la necesidad de una preparación del hombre para la muerte (BML, 58).

29) V. Esslin, 1959, 207; Nelson, 1973, 570; Grimm, 1966, 312. sobre la posibilidad/imposibilidad de concebir una tragedia marxista, v. Rey, 210-222.

30) Cfr. Grimm, 1966, 314-315. En la escenificación experimental que Paola Polesso realizó en la universidad de Bolonia, se mantuvo la misma interpretación de *Die Mahnahme* como tragedia. Para ella lo decisivo era la ausencia de mediación entre las dos opciones del Joven Camarada: la 'alienación' en el partido o la 'huida' hacia un 'humanismo espontáneo' (Polesso, 1979, 41). Tal interpretación le llevó a prescindir de la rotación en el papel del Joven Camarada, interpretado por un solo actor, y sin máscara (idem., 49). Con ello quedaba inevitablemente contradicha la intención dramática y política de pieza: lo que era un ejercicio racional para la práctica de un nuevo modo de convivencia libre de egoísmos se convertía en una tragedia, que el espectador recibía, en mayor o menor medida, por vía pasional.

31) Knopf, 1980, 80.

32) Bakes, 1981, 96. cfr. Lachaud, 1985, 154.

33) Korsch, 1978, 69, 123.

34) Cfr. Steinweg, 1976, 192.

- 35) Adorno, 1980, 248.
- 36) idem, 251.
- 37) Steinweg, 1972, 87.
- 38) Berengerg, 1974, 130.
- 39) Cfr. Jesi, 1973, 24, 27.
- 40) Benjamin, 1975, 125, 129.
- 41) Bloch, 1978, 228, Lachaud, 1985, 153).
- 42) Steinweg, 1972, 90.
- 43) Benjamin, 1982, 45.
- 44) Adorno, 1987, 117-118.
- 45) Eisenstein, 1977, 257. Véase texto citado en La herencia de Wagner, 303. Cfr. Bogdal, 1978, 202.
- 46) Korsch, 1978, 83.
- 47) Cfr. Benjamin, 1975, sobre la presencia o no del proyecto de Benjamin / Lacis de un teatro para niños proletarios en el planteamiento del Lehrstück, cfr. la crítica de Berenberg y colaboradores a Steinweg, en Berenberg, 1974, 139ss.

NOTAS A LA MUERTE DE LA UTOPIA

- 1) Véanse las críticas anónimas en *Die Welt am Abend*, 15.12.1930 (Mass, 323), y en *Die Rothe Fahne*, 16.12.1930 (Mass, 338); la de Peter Watt, en *Die Linkskurve*, enero 1931 (Mass, 357); Otto Biha, en *Die Linkskurve*, enero, 1931 (Mass, 366) y Durus, en *Die Rothe Fahne*, 20.1.1931 (Mass, 366).
- 2) Kurella, en *Literatur der Revolution*, Moscú, 1931 (Mass, 378,391).
- 3) Anónimo, *Die Rothe Fahne*, 24.12.1930. (Mass, 341,342).
- 4) Kurella, art. cit., en Mass, 380, 381, 389.
- 5) Biha (Mass, 354); Florian, en *Die Front*, Viena, 1931, (Mass, 359).
- 6) Durus, art. cit., en Mas, 374.
- 7) Kurella, art. cit. en Mass, 384-386.
- 8) Kornfeld, en *Caos*, 202-204.
- 9) Kaufmann o Weisbach comprendieron el activismo o el pacifismo expresionistas como ideologías, cuando tanto uno como otro no pueden ser disociados de su planteamiento estético. Cfr. Kaufmann, 1966, 25 y 165-167; Ziegler, 1976, 323-324; Weisbach, 1973, 54-67. Esta confusión de ideología y estética, puesta de manifiesto por Huckle (1980), fue la que atravesó todo el 'Expressionismusdebatte' de los años treinta e invalida gran parte de los argumentos allí vertidos en contra o en defensa de la ideología expresionista: el expresionismo como ideología nunca existió, por mucho que en los manifiestos activistas o en los monólogos dramáticos así se pretendiera. «El programa político del activismo -observó Huckle- tiene sus límites pragmáticos en el interior del sistema Arte» (Huckle 1980, 137). Y en el interior del arte no cabe lo ideológico, sino lo 'utópico'.
- 10) Bloch, 1959, 247. Cfr. Huckle, 1980, 23; Jiménez, 1987, 92ss; Bergham, 1985, p. 15.
- 11) Walden, en Schmitt, 1976, 89. Cfr. Genovese, 1983, 25.

12) Cfr. Fischbach, 1979, 20-21. Fischbach analiza los cambios introducidos en la versión de 1931 en Fischbach, 1979, 11-22. Otro estudio sobre el mismo tema lo realiza Ludwig Hoffmann en «Gegenetwurf zur Maßnahme», Mass 439-458.

13) Según Sternberg, Brecht quedó impresionado por las cargas policiales contra manifestantes comunistas, en las que también quedaron envueltos personas ajenas a las manifestaciones, resultando numerosos muertos y heridos. En ese momento -según Sternberg- decidió Brecht la necesidad de crear un frente popular unitario en contra del nazismo. Cfr. Ewen, 1973, 261.

14) Cit en Schebera, 1983, 100.

CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE B. BRECHT CITADAS

1916	Die Bibel / La Biblia.
1918/19	Baal.
1919	Trommeln in der Nacht / Tambores en la noche. Die Kleinbürgerhochzeit / La boda de los pequeños burgueses. Der Bettler oder der Tote Hund / El mendigo o el perro muerto. Die Fischung / La pesca. Er treibt einen Teufel aus/ Él expulsa a un diablo.
1921/24	Im Dickicht der Städte / En la espesura de las ciudades.
1923/24	Leben des Königs Eduards des Zweiten von England / Vida del rey Eduardo segundo de Inglaterra.
1924/26	Mann ist Mann / Hombre por hombre.
1927	Hauspostille / Devocionario de hogar. Kleines Mahagonny / Pequeño Mahagonny.
1928	Die Dreigroschenoper / La ópera de tres duros.
1928/29	Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny / Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny.
1929	Das Badener Lehrstück von Einverständnis / Obra didáctica de Baden-Baden sobre el acuerdo.
1929/30	Der Jaseger und der Neinsager / El que dice sí y el que dice no. Die Maßnahme / La medida Die Ausnahme und die Regel/La excepción y la regla.
1929/31	Die heilige Johanna der Schlachthöfe / La santa Juana de los mataderos.
1931	Die Mutter / La madre.
1938	Galileo Galilei.
1939/40	Der gute Mensch von Sezuan / La persona buena de Sezuan.
1940/40	Messingkauf / La compra del bronce.
1940/41	Flüchtlingsgespräche / Diálogos de fugitivos.
1948	Kleines Organon für das Theater / Pequeño Organon para el teatro.
1951/53	Coliorano.
1938/1955	Arbeitsjournal / Diario de trabajo.
1940/1957	Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar / Los negocios del señor Julio César.

BIBLIOGRAFIA

Dado el sistema de referencia utilizado en las notas a pie de página, me ha parecido más conveniente una ordenación alfabética (por autores) de la bibliografía. En caso de obras en colaboración (de dos o tres autores), se utiliza el nombre del primer autor que aparece en el libro para la referencia y ordenación. Las antologías y obras colectivas son citadas a continuación del nombre del editor. Para revistas y catálogos, se ha utilizado no el editor, sino el título. La fecha entre paréntesis, cuando aparece, corresponde a la primera edición de la obra.

Th. W. Adorno, «Engagement», en *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1984, pp. 409-403.

-*Reacción y progreso* (1964), trad. de José Casanovas, Tusquets, Barcelona, 1970.

-*Teoría estética* (1970), trad. de Fernando Ríaza, Taurus, Madrid, 1980.

-*Crítica cultural y sociedad* (1955), trad. de Manuel Sacristán, Sarpe, Madrid, 1984.

-*Minima Moralia (reflexiones desde la vida dañada)* (1951), traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Taurus, Madrid, 1987.

J. -F. Anders / E. Klobusicky, «Vorschlag zur Interpretation der Brecht-Lukács-Kontroverse», en *Alternative* 84/85, Berlin, 1972.

A. Appia, *Attore, musica e scena* (1895 / 1899 / 1921), trad. italiana de Delia Gambelli y Marco De Marinis, Feltrinelli, Milán, 1975.

H. Arendt, *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Barcelona, 1971.

G. C. Argan, «L'architettura dell'espressionismo», en *Bilancio dell'espressionismo*, Vallencchi Editore, Firenze, 1965.

-*El arte moderno* (2 vols.), trad. de J. Espinosa Carbonell, Fernando Torres, Valencia, 1975.

-*Walter Gropius y la Bauhaus*, trad. de A. Giudici, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

-«L'estetica dell'espressionismo», en *Espressionismo, Una enciclopedia interdisciplinare*, editada por P. Charini, Roma, Bulzoni, 1986.

A. Arnold, *Die Literatur des Expressionismus (Sprachliche und thematische Quellen)*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966.

-«Georg Kaiser», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Gesammelte Studien, Bern y München, 1969, 5474-489.

J. Bab, *Der Wille zum Drama*, Desterheld & Co., Berlin, 1918.

D. Bablet, «Le remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», en D. Bablet J. Jacquot (eds.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, C.N.R.S., Paris, 1978, pp. 13-25.

-(ed.), *Les voies de la création théâtrale*, vol. 7 (Mises en scène années 20 et 30, C.N.R.S., Paris, 1979.

D. Bablet / J. Jacquot (eds.), *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, C.N.R.S., Paris, 1971.

D. Bablet / M.-L. Bablet (eds), *Adolphe Appia 1862-1928. Actor -Espaio- Luz*, (exposición realizada por la Fundación Suiza de Cultura, 'Pro Helvetia', Zurich, en 'Espacios 79', Paris), trad. de J. Ortega, Fundación Suiza de Cultura 'Pro Helvetia', Poitiers, 1987.

G. Badia, «Chemins du jeune Brecht», en *Europe*, nº 133-134, 1957.

-(director), *Historia de l'Allemagne contemporaine* (2 vols.), Messidor / Éditions Sociales, Poitiers, 1987.

H. Bahr, *Expresessionismus* (1916) (utilizo la edición italiana): *Espressionismo*, trad. de de Bruno Maffi, ed. Bompiani, Milano, 1945.

G. E. Bahr, «Im Dickicht der Städte», en *Brechts Dramen Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1984.

L. Baier, «Streit um den schwarzen Kasten», en *Text-kritik*, Sonderband, Richard Boorberg Verlag, München, 1972.

D. Bakes, *Die erste Kunst ist die Beobachtungkunst, Brecht und die Sozialistische Realismus*, Karin Kramer Verlag, Berlin, 1981.

B. Balazs, (utilizo edición italiana:) *Scritti di teatro*, editados por E. Casini-Ropa, La Cas Usher, Firenze-Milano, 1980.

E. Barlach, *Der arme Vetter*, Reclam, Stuttgart, 1958.

-*Der tote Tag*, en *Das dichterische Werk I (Die Dramen)*, Piper, München, 1959.

R. Barthes, *Essais critiques* (1964), utilizo edición italiana: *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, 1966.

Baumgarten, «Zum Verhältnis von Epischen und Lehrstück-Theoria», en *Alternativa*, München, 16 Jg., 1973.

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, utilizo versión italiana: *Il dramma barocco tedesco*, trad. al italiano de Enrico Filippini, Einaudi, Torino, 1980.

- Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1970.
- Discursos Ininterrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1975.
- Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.
- «Programa para un teatro de niños proletarios», en *Travail Théâtral*, nº 20, verano 1975, pp. 46-57.
- G. Benn, «Einleitung» a *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden, Limes, 1955, pp. 5-20.
- Doble vida y otros escritos autobiográficos*, trad. de R. Strack, Barral, Barcelona, 1972.
- H. Berenberg-Gossler, «Das Lehrstück-Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?», en *Brecht-Diskussion*, Kronberg-Taunus, 1974.
- K. L. Berghahn, «Volkstümlichkeit und Realismus. Nochmals zur Brecht-Lukács-Debatte», en *Basis*, Frankfurt, 1973.
- «L'art pour l'espoir. Literatur als ästhetischen Utopie bei Ernst Bloch», en *Text+kritik*, Sonderband 'Ernst Bloch', München, 1985.
- H. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, trad. de H. García, Espasa Calpe, Madrid, 1976.
- A. Bertz, «Dynamisierung des Widerspruchs», in *Text-kritik*, Sonderband, Richar Boorberg Verlag, München, 1972.
- O.F. Best, *Theorie des Expressionismus*, Redam, Stuttgart, 1971.
- E. Bloch, *Geist der Utopie (zweite Fassung)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1964.
- Das Prinzip Hoffnung* (3 vols), Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1969.
- «Entfremdung und Verfremdung», en *Travail Théâtral*, n. 11, printemps, 1973.
- Erbschaft dieser Zeit* (utilizo edición francesa: *Heritage de ce temps*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978).
- K.-M. Bogdal, «Zu retten, was zu retten ist?», en *Alternative*, vol. 21, 1978, nº122/123, pp. 194-208.
- A. Boll, *Le théâtre total*, Olivier Perrin, Paris, 1971.
- H. Braulich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Henschelverlag, Berlin, 1969.
- M. Brauneck, «Das frühbarocke Jesuitentheater und das politische Agitationstheater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator», in *Der Deutschunterricht*, Stuttgart, 1969.
- (ed.), *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1986.
- B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, 1967, (20 volúmenes)
- Arbeitsjournal*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973, (2 vol.).
- Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, editados por H. Ramthun, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978.

- Briefe* (2 volúmenes), Suhrkamp, Frankfurt/m., 1981.
- Die Maßnahme* (Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von R. Steinweg), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972.
- Kuhle Wampe. Protokol des Films und Materialien*, editado por W. Gersch y W. Hecht, Suhrkamp, Frankfurt, 1973.
- (y otros), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, ed. por R. Steinweg, Suhrkamp, Frankfurt /m., 1976.
- (y otros), *Brecht im Gespräch*, editado por W. Hecht, Henschelverlang Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1979.
- Baal. Der böse Baal der asoziale. Text, Varianten, Materialien* (editado por d. Schmidt), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1982.
- Der Jasager und Der Neinsager, Vorlagen, Fassungen, Materialien*, edición de P. Szondi, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1966.
- Untergang des egoisten Fatzer*, versión de H. Müller, Henschelverlag, Berlin.
- El Acuerdo*, trad. de P. Posada, en *Primer Acto*, nº 16, Madrid, 1960.
- Una obra didáctica: El que dice sí, el que dice no*, trad. por el Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia, *Primer Acto*, nº 76, Madrid, 1966.
- La excepción y la regla*, trad. de F. Formosa, *Primer Acto*, nº 86, Madrid, 1968.
- Teatro completo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967-1984 (14 volúmenes).
- Pequeño organon para el teatro*, traducción de C. y J. M. Carandell, *Primer Acto*, nº 86, Julio-67.
- Poemas y canciones*, versión de J. López y V. Romano, Alianza, Madrid, 1968.
- Me-Ti, el libro de las mutaciones*, traducción de N. Mendilazzu, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Historias de Almanaque*, trad. de J. Rodrigo, Alianza, Madrid, 1975.
- Diario de Trabajo. 1938-1955*, 3 vol., edición al cuidado de W. Hecht, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977-1979.
- Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*, edición de H. Ramthun, traducción de J. J. del Solar, ed. Crítica, Barcelona, 1980.
- Escritos sobre teatro*, 2 vol., Nueva Visión, Buenos Aires, 1982-1983.
- El compromiso en literatura y en arte*, trad. de J. Foncuberta, Península, Barcelona 1984.
- Teatro completo 1 (Baal, Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades)* trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1987.
- Narrativa completa 1 (Relatos 1913-1927)*, trad. de Miguel Sáenz, Alianza, Madrid, 1987.
- Teatro completo 2 (Vida de Eduardo II de Inglaterra, Un hombre es un hombre, El elefantito)*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1988.
- Brecht in der Kritik, Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. Eine Dokumentation von M. Wyss, München, Kyndler, 1977.*
- Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, editado por S. Unsel, Suhrkamp verlag, Frankfurt, 1960.
- H. Brenner/ H. Haarmann, «Brecht/Korsch-Diskussion. Positionen der Literatur-Wissenschaft», en *Alternative*, 18 (1975), nº 105, pp. 260-279.
- Brinkmann, *Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1961.

- L.T.M. de Brugger, *Teatro alemán expresionista*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959.
-Teatro alemán del siglo XX, La Mandrágora, Buenos Aires, 1961.
- H. Brüggerman, «Theodor W. Adornos Kritik an der literarischen Theorie und Praxis B. Brechts», in *Alternative* 84/85, Jahrgang, Berlin, 1972.
- G. Buehler, *Bertolt Brecht-Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*, Bouvier Verlag, Bonn, 1978.
- G. Buonfino, «Agitrop e 'controcultura' operaia nella repubblica de Weimar», en *Primo Maggio*, 3-4, 1974.
- P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1974.
- U. Burri, *Totaltheater bei Meyerhold und Piscator*, Zurich, 1982.
- M. Cacciari, *Krisis*, Siglo XXI, Mexico.
- C. Cases, «Bertolt Brecht, Dialoghi di profugni», en *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1963.
 -«Der Pfaumenbaum: Brecht, Benjamin e la natura», en *Studi Germanici* 3, nº 2, junio 1965.
 -«Nota introduttiva» a B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino, 1973.
 -«Introduzione» a: B. Brecht, *Me-Ti*, Libro delle Scolte, inaudi, Torino, 1970.
- E. Casini-Ropa, «Il teatro Agitprop nella repubblica de Weimar», en A. Lacis, (edición italiana de:) *Proffessione rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- M. Castri, *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino, 1973.
 -«Da Piscator a Brecht», en *Erwin Piscator, 1893-1966*, ed. por Paolo Chiarini, Ofizina Edizione di Roma, 1978.
- H. Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.
- J. Clair (ed.), *Les realismes, 1919-1939*, catálogo de la exposición del centro Ponnidou, Paris, 1980.
- E. Colotti y otros, *Bauhaus*, trad. de D. Fonseca, Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- E. G. Craig, *Craig on theater*, ed. por J. M. Walton, Mehtuen, Londres, 1983.
- E. G. Craig, *El arte del teatro*, trad. M. Margherita Pavía, Gaceta, México, 1987.
- J. -F. Chiantaretto, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Publisud, Paris, 1985.
- P. Chiarini, «Brecht tra expressionismo e marxismo», en *Il Contemporaneo*, nº 10, gennaio 1959.
-Il teatro tedesco espressionista, Bologna, Capelli, 1959.

-«Disegno del teatro tedesco espressionista», en *La letteratura tedesca del Novecento*, edizioni dell'Ateneo Roma, 1961, pp. 7-35.

-«Bertolt Brecht, Dal teatro epico al teatro didattico», en Paolo Chiarini (ed.), *Nuovi Studi su Bertolt Brecht*, Milano, Quaderni del Piccolo Teatro, 1961.

-*Brecht e la dialettica del paradosso*, Istituto Ed. Cisalpino, Milano, 1969.

-*Brecht, Lukács e il realismo*, Universale Laterza, Bari, 1983.

-*L'espressionismo tedesco*, Laterza, Bari, 1985.

-«Der Heidelberger und der Chaplinsche Koffer», en *Brecht-85. Zur Ästhetik Brechts* (Fortsetzung eines Gespräches über Brecht und Marxismus, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986.

-*Bertolt Brecht*, ed. Península, Barcelona, 1969.

-(ed.), *Caos e Geometria*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.

-(ed.), *Dopo Lukács, Bilancio in quattro conversazioni*, De Donato, Bari, 1977.

-(ed.), *Expressionismus, Una enciclopedia interdispedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986.

Th. Däubler, «Expressionismus», en *Dichtungen und Schriften*, Kösel Verlag, München, 1956.

P. Davis, *Diccionario del teatro* (Dramaturgia, estética, sociología), trad. de F. de Toro, Paidós, Barcelona, 1983.

E. de Angelis, *Arte e ideología de la alta burguesía: Mann, Kafka, Brecht*, Akal editor, Madrid, 1977.

M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de A. Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 1979.

Debats, nº 22: Berlin 1905-1933, Valencia, diciembre 1987.

Debats, nº26: Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios del siglo XX, Valencia, diciembre 1988.

C. Demange, (utilizzo versión italiana:) *Brecht, La vita, il pensiero, testi esemplari...*, Milano, Accademia, Sansoni, 1971.

H. Denkler, *Drama des Expressionismus*, München, Winkler Fink Verlag, 1967.

-«Hans Johst», en en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 547-559.

Der Sturm, volúmenes 11 y 12 (1920, 1921), Reprinted by Kraus Reprint, Kraus Thomson organization Limited, Neudeln / Liechtenstein, 1979.

J. Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Dokos Tau, Barcelona, 1968.

Die Aktion, volúmenes 1,2,3,4 (1911-1914), reeditado por Paul Raabe, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart, 1961.

Die Neue Schabühe (Monatshefte für Bühne, Drama und Film), volúmenes 1,2,3, (1919, 1920, 1921) Kraus Reprint, Kraus Thomson organization limited, Nendeln/Liechtensten, 1969.

B. Diebold, *Anarchie im Drama*, Frankfurter Verlag, Frankfurt/M., 1921.

B. Dort, «Pedagogia e forma epica nel teatro di Brecht», en *L'Opera Teatrale di Bertolt Brecht*, Actas de la mesa redonda internacional del 24 al 25 septiembre 1966, Venezia, Ateneo Veneto, 1966.

-*Lectura de Brecht*, trad. de J. Viñoly, Seix Barral, Barcelona, 1973.

-*Tendencias del teatro actual*, trad. de M. Vidal, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

M. Durzak, «Fritz von Unruh», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 490-505.

-*Das expressionistische Drama*, München, 1978-79.

K. Edschmid, «Über den dichterischen Expressionismus», en *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919.

C. Einstein, «Totalität» (1914), en *Werke*, vol. 1 (1908-1918), editado por R.-P. Baacke, Medusa, Berlin, 1980, pp. 223-229.

S. Einsenstein, (utilizo versiones alemanas:) «Es genügt nicht zu sehen» (1938 (trad. del ruso por L. Fahlbusch) y «Fragen stellen» (1931) y «Dialektik» (1932) (trad. del ruso por H.-J. Schlegel), en *Alternative*, vol. 20. 1977, nº 117, pp. 276-278, respectivamente.

L. H. Eissner, «A contribution to the definition of the expressionist film», en V. Weisstein (editor), *Expressionismus as an International literary phenomenon. 21 Essays and a Bibliography*, Librairie Marcel Didier, Paris y Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973, pp. 161-166.

F. Emmel, *Das ekstatische Theater*, Kampman & Schnabel Verlag, Prien, 1924.

W. Emrich, «Von Georg Büchner zu Samuel Beckett» en *Aspekt des expressionismus*, Lothar Stienm Verlag, Heidelberg, 1966.

-«Literatur-Revolution 1910-1925», en *Protest und Verheißung*, Athenäum Verlag, Bonn, 1960, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, 180-188.

E. Engel, *Schriften über Theater und Marxismus*, Kindler, Berlin, 1972.

Erinnerungen an Brecht, Philipp Reclam, Leipzig, 1967.

M. Esslin, *Brecht, a choice of evils*, Eyre and Spottiswoode, London, 1959.

-*Brecht: The Man and His Work*, Anchor Books, New York, 1961.

F. Ewen, (utilizo edición alemana:) (1967) *Bertolt Brecht, Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973.

Ch. Eykman, «Zur Sozialphilosophie des Expressionismus», en *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), pp. 481-497, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, 447-467.

K. Feilchenfeldt, *Bertolt Brecht, Trommeln in der Nacht. Materialien, Abbildungen, Kommentar*, Carl Hauser Verlag, München, 1976.

F. Fellmann, *Fenomenología y expresionismo*, Alfa, Barcelona, 1984.

J. Fiebach, *Von Craig bis Brecht*, Henschelverlag, Berlin, 1975.

L. M. Fiedler, *Max Reinhardt in selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1975.

F. Fischbach, «Le jeune Brecht et l'expressionnisme surmonté», en *Obliques*, nº 20-21, Paris, 1979.

-*L'evolution politique de Bertolt Brecht de 1913 a 1933*, Publications de l'Universite de Lille II, 1976.

E. Fischer, *La necesidad del arte*, trad. de J. Solé-Tura, Península, Barcelona, 1985.

M.L. Fleißer, «Der früher Brecht», en *Materialen zum Leben und schreiben der Marieluise Fleißer*, Surkhamp Verlag, Frankfurt/m, 1973.

M. Franz, «Die Krise des »Werks« Begriffs», en *Brecht-83*, en Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1984.

R. Friederich, «On Brecht and Eisenstein», en *Telos*, nº 31, Spring, Washington University St. Louis, 1977.

W. Fruhwald, «Eine Moritat vom Ende des Individuums: Das Theaterstück Baal», en *Brechts Dramen Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1984.

P. Fuchs, *Bertolt Brecht. Der aufdringliche Dichter*, Iudicium Verlag, München, 1986.

J. Fuegi, *The essential Brecht*, Hennessy & Ingalls. Inc., 1972.

-*Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

-(ed.), *Brecht heute. Brecht today*, Athenäum Verlag, Frankfurt/M., 1971.

-(ed.), *Brecht heute, Brecht today*, Athenäum Verlag, Frankfurt/m., 1973.

H. Gallas, «Zur Brecht-Lukács-Kontroverse. Bemerkungen zum Beitrag Andrews/Klobusicky und zu Lukács Wagenheim Kritik», in *Internativa* 84/85, berlin, 1972.

-(utilizo versión italiana:) *Teorie marxista della letteratura*, Laterza, Bari, 1974.

J. García Barquero / Antonio Zapatero Vicente, *Cien años de Teatro Europe*, Dirección General de Música y teatro, Madrid, 1983.

- A. García Pintado, *El cadáver del padre*, Akal, Madrid, 1981.
- J.L. Gasse, «La recherche du status de l'homme dans les pieces de jeunesse de Bertolt Brecht», in *Etudes Germaniques*, Paris, 1976.
- P. Gay, *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*, trad. de Nora Catelli, Argos-Vergara, 1984.
- R. Genovese, *Teoria di Lulu*, Liguori editori, Napoli, 1983.
- A. Gisselbrecht, «Autour de Brecht mais sans lui», en *Obliques*, n° 20-21, Paris, 1979.
-*Introducción a la obra de Bertolt Brecht*, trad. de E. Alonso, La pléyade, Buenos Aires, 1973.
- H. Goetz, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bildokumenten*, Rowohlt, Reinbeck, 1974.
- I. Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger*, en K. Otten (editor), *Schrei und Bekenntnis*, Luchterlannd, Darmstadt, 1959, pp. 426-464.
- E. Golstucker, «Coloquio sobre la noción de decadencia», en *Estética y Marxismo*, Planeta, Madrid, 1986.
- A. González / F. Calvo / S. Marchán (eds.), *Escritos de arte de vanguardia*, Turner -fundación F. Orbegozo, Madrid, 1979.
- R. Göring, *Prosa, Dramen, Verse*, Albert Langer / Georg Müller, München, 1961.
- R. Gray, *Brecht dramaturgo*, Ultramar, Madrid, 1978.
- R. Grimm, «Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie», en *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, ed. por J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt/M., 1966, pp. 309-339.
-«Zwischen Expressionismus und Faschismus. (Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre)», en *Die sogenannten zwanziger*, R. Grimm y J. Hermand (eds.), Verlag Gehlen, Bad Homburg V.D.V.- Berlin-zurich, 1970.
-*Bertolt Brecht, Realienbücher für Germanisten*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1971.
-«Brecht und Nietzsche», en *Annali, Studi Tedeschi*, Instituto Orientali di Napoli, 1972-1974.
-«Naturalism and epic drama», in *Essays on Brecht and Politics*, The University of North Carolina Press, 1974.
-*Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*, Surkharno, Frankfurt/M. 1979.
-«Poetry and Politics in Brechts Lyric», in *From Kafka and Dada to Brecht and Beyond*, The University of Wisconsin Press, 1982.
- P. Groth / M. Voigts, «Die Entwicklung des Brechtschen Radiotheorie 1927-1932 (Dargestellt unter Benutzung zweier unbekannter Aufsätze Brechts)», en J. Fuegi / R. Grimm / J. Hermand (eds.), *Brecht-Jahrbuch 1976*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1976.

H. Gruber, «Die politische Mission des deutschen Expressionismus» en *The German Quarterly* 40 (1967), reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, 405-426.

K. S. Guthke, «Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Entauschung», en *Aspekte des Expressionismus*, ed. por W. Paulsen, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1968.

H. Haarmann, «Zum Verhältnis von Epischen und Lehrstück-Theorie», en *Alternativ*, München, 16 Jg., 1973.

H. Haarmann/ D. Walach, «Brechts Theater - Theater als Wissenschaft», en R. Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1976.

Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*, trad. de M. Jiménez, J. F. Ivars y L. Martín Santos, Taurus, Madrid, 1982.

P. Hadermann, «Expressionist Literature and Painting», en V. Weisstein (ed.), *Expressionismus as an International literary phenomenon*, 21 Essays and a Bibliography, Librairie Marcel Oidier, Paris y Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973, pp. 111-139.

R. Hamann /J. Hermand, *Expressionismus*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1976.

J. Hampel, «Die politische Didaktik des Lehrstückschreibers», en H. Koopmann, Th. Stammen (ed.), *Bertolt Brecht- Aspekte seines Werken, Spuren seiner Wirkung*, Verlag Ernst Vogel, München, 1983.

G. Hartung, «Zu einer marxistischen Theorie der 'Autonomie der Kunst'», en *Weimarer Beiträge*, año 26, 1980.

-«Einleitung in Brechts Ästhetik», in *Weimarer Beiträge*, año 28, nº 6, 1982.

-«Leninismus und Lehrstück, Brechts Maßnahme in politischen und ästhetischen Kontext», en *Brecht-85, Zur Ästhetik Brechts* (Fortsetzung eines Gesprächs über Brecht und Marxismus), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986, 126-143.

W. Hasenclever, *Der Sohn*, en *Expressionismus. Dramen 1*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1967.

-*Gedichte, Dramen, Prosa* (edición de Kurt Pinthus), Rowohlt, Hamburg, 1963.

P. Hatvani, «Versuch über den Expressionismus», en Otto F. Best, *Theorie des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 1971.

R. Hayman, *Brecht, Biografía*. Argos Vergara, Barcelona, 1983.

W. Hecht, «Der Weg zum epischen Theater», en *Sieben Studien über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972, pp. 25-72.

-(ed.) *Bertolt Brecht. Leben und Werk im Bild*, Insel Verlag, Frankfurt/M., 1986.

-(ed.) *Brecht's Theorie des Theater*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1986.

G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (vols. 13, 14, 15 de la edición de obras en :) Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970.

H. P. Herrmann, «Von Baal zur heiligen Johanna der Schlachthüre», en *Poetica*, 5, München, 1972.

J. Hesse, *Breve historia del teatro soviético*, Alianza Editorial, Madrid, 1971,

K. Hielscher, «Futurismus und Kulturmontage. Zu Eisenstein Montageberggriff», en *Alternative*, vol. 21, 1978, nº 122/123, pp. 226-235.

H. Hillmann, *Fabel und Parabel im 20. Jahrhundert-Kafka und Brecht*, Berlin, 1982.

W. Hinck, «Individuum und Gesellschaft im expressionistischen Drama», en *Festschrift für Klaus Ziegler*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968.

R. Hinton Thomas, «Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft», en W. Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 19-36.

L. Hoffmann / O. Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*, Rogner á Bernhard, München, 1973 (2 vols.).

P. V. Hohendahl, *Das Bild der Bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama*, Universitätsverlag, Heideberg, 1967.

I. Holm, «Strindberg et l'expressionnisme, Notes sur l'art dramatique du naturalisme et de l'expressionnisme», en O. Bablet / J. Jacquot (eds.), *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, C.N.R.S., Paris, 1971, 39-64.

H. E. Holthusen, *Brecht*, trad. de Nuria Petit, Seix-Barral, Barcelona, 1966.

J. A. Hormigón (ed.), *Brecht y el realismo dialéctico*, trads. de J. Ocina y Mariano Anón, Alberto Corazón, Madrid, 1975.

-(ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón, Madrid, 1970.

K. -H. Hücke, *Utopie und Idologie in der expressionistischen Lyrik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980.

W. Hudler, «Erwin Piscator e la Volksbühne», en *Erwin Piscator, 1893-1966*, edición de Paolo Chiarini, Ofizina Edizione di Roma, 1978.

I.W.H. Hull, *Historia y filosofía de la ciencia*, trad. de M. Sacristán, Ariel, Barcelona, 1985.

H. Hultberg, *Die Ästhetische Anschauungen Bertolt Brecht*, Munksgaard, Kopenhagen, 1962.

Ich und die Stadt, Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, catálogo de la exposición en la galería del Martin-Gropius Bau, Berlin, 15.8/ss.11 de 1987, editado por E. Roters y B. Schulz, Berlin, 1987.

G. Irrlitz, «Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts. Brechtschen in Lichte der Philosophiegeschichte Brecht-Schiller. Einsatz von Philosophie», en *Brecht-83.*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986.

R. Jaretsky, «Die Diskussion und die Lehrstücktheorie Bertolt Brechts», en *Diskussion Deutsch*, Frankfurt, Febrero 1981.

W. Jenrich, «Bemerkungen zu den Anfängen des Stückeschreibers Brecht», en *Weimarer Beiträge*, 1968.

L. Jcbner, *Schriften*, editado por Hugo Fetting, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1979.

H. Jhering, *Die Zwanziger Jahre*, Aufbau-Verlag Berlin, 1948.
-*Von Reinhardt bis Brecht*, Aufbau-Verlag Berlin, 1961.

J. Jiménez, *La estética como utopía antropológica (Bloch y Marcuse)*, Tecnos, Madrid, 1983.

H. Johst, *Der Einsame*, Ulbert Langen/Georg Müller, München 1917.

H. Jourdeuil, «Lukács ou le théâtre de la déviation», en *Travail Théâtral*, 21, otoño, 1975.

M. Jürgens, «Zaum Prinzip der Montage in Bertolt Brechts »soziologischen Experimenten«, en *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Göttingen, vol. 12 (1982), nº 46, pp. 88-103.

G. Kaiser, *Dramen* (3 vols), ed. de K. Kändler, Aufbau Verlag, Berlin, 1979.

J. Kaiser, «Brechts Maßnahme -und die linke Angst», en *Neue Rundschau*, Berlin, 84, Jg., 1973.

Z. Kaluzynski, «Zwischen Revolution und Neurasthenie», en Manfred Diersch/Hubert Orlowski, *Annäherung und Distanz*, Mitteldeutsche Verlag, Leipzig, 1983.

W. Kandisky, *De lo espiritual en el arte* (1912), Trad. de Genoveva Dietrich, Barral editores, Barcelona 1972.

K. Kändler, *Drama und Klassenkampf*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1970.

H. Kaufmann, «Brechts Drama, Trommeln in der Nacht», en *Zeitschrift für Deutsche Literatur Geschichte*, Weimar, 1961.

-*Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966.

M. Kesting, *Entdeckung und Destruktion*, W. Fink Verlag, München, 1970.

-«Die Künste in der linkskurve», in *Christ und Welt*, Stuttgart, n° 35, 27-8-1971 y 10-9-1971.

-«Wagner, Meyerhold, Brecht oder Die Erfindung des epischen Theaters», en J. Fuegi/R. Grimm / J. Hermand (eds), *Brecht-Jahrbuch 1977*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.

A. O. Klarmann, «Expresionismus in der deutschen Literatur», en *Modern Language Quarterly*, 1965, reeditado en H.G.Rötzer(ed), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionsnus*, Darmstadt, 1976.

P. Klee, *Diarios, 1898-1919*, ed. por F. Klee, trad. de J. Reuter, Era, México, 1970.

E. Klobusicky / J.-F. Anders, «Vorschlag zur Interpretation der Brecht-Lukács- Kontroverse», en *Alternative* 84/85, Berlin, 1972.

F.W. Knellesen, *Agitation auf der Bühne*, Verlag Lechte, Emsdetten 1970.

J. Knopf, *Brecht-Handbuch*. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart, 1980.

-«Trommeln in der Nacht», in *Brechts Dramen Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1984.

H. Knust, «Piscator an Brecht: Affinity and Alienation», in *Essays on Brecht Theater and Politics*, The University of North Carolina Press, 1974.

Th. Koebner, «Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus», en W. Rothe (ed.), *Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, Reclam, Stuttgart, 1974, pp. 19-46).

L. Kolakowski, *Las principales corrientes del Marxismo*, Alianza Universidad, Madrid, 1983.

P. Kornfeld, *Himmel und Hölle* en K. Otten (ed.), *Schrei und Bekenntnis*, Luchteriad, Darmstad, 1959, pp. 859-936.

K. Korsch, (utilizo versión italiana:) *Karl Marx*, trad. al italiano de A. Illuminati, edición crítica de Götz Langkau, Laterza, Bari, 1977.

-(utilizo versión italiana:) *Marxismo e filosofía* (1923), trad. al italiano de G. Backhaus. Sugarco Edizioni, Milano, 1978.

W. Kotowski, *Die Novemberrevolution und das Bürgerliche deutsche Drama zwischen 1917 und 1920*, Diss, Berlin, 1969.

S. Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. de H. Grossi, Paidós, Barcelona-Buenos Aires- México, 1985.

A. Lacis, (utilizo edición italiana:) *Professione: rivoluzionaria*, trad. italiana de E. Casini-Ropa, Feltrinelli, Milano 1976.

J.-M. Lachaud, *Marxisme et philosophie de l'art*, Editions Anthropos, Paris, 1985.

K. Lazarowicz, «Ernst Barlach», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 440-453.

B. Lindner, «Brecht/Benjamin/Adorno», en *Text-kritik*, Sonderband, Richar Boorberg Verlag, München, 1972.

B. Lindner /H.B: Schlichting, «Die Destruktion der Bilder: Differenzierungen im Montagebegrif», en *Alternative*, vol. 21, 1978, nº 122/123, pp. 209-224.

G. Lista, «Le théâtre futuriste», en *Travail Théâtral*, n. 11, primavera, 1973.

-«Brecht et Wagner», en *Obliques*, nº 20-21, Paris, 1979.

Georg Lukács, *Problemas del realismo*, F.C.E., México, 1966.

-*Sociología de la literatura*, ed. de P. Ludz, trad. de M. Faber-Kaiser, Península, Barcelona, 1966.

-*Historia y consciencia de clase*, trad. de Manuel sacristán, Sarpe, Madrid, 1984.

-«Il a su provoquer des crisis salutaires...», in *Europe*, nº 133/134, pp. 27-28.

M. Lukes, «Dialektischer Widerspruch in Brechts Theorie des Theaters», en *Brecht-83*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986.

E. Lunn, *Marxismo y modernismo*. F.C.E., México 1986.

S. Luppi, *Tre saggi su Brecht*, Mursia, Milano 1966.

I. Maione, *La Germania espressionista*, Libreria scientifica ed., Napoli, 1955.

-*Dall'expressionismo al neorealismo tedesco*, Lib. scient, ed., Napoli, 1957.

Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. de A. Sánchez Pascual, Bruguera, Barcelona, 1984.

F.T. Marinetti y otros, «Manifiestos del Teatro futurista», en *Travail Théâtral*, n. 11, primavera, 1973.

Fritz Martini, «Der Expressionismus als dichterische Bewegung», en *Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik*, Urach, 1948, pp. 9-65, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 137-179.

-«Deutsche Literatur zwischen 1880 un 1950. Ein Forschungsbericht», en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1952.

Marx / Engels / Lenin, *Über Kultur, Ästhetik, Literatur*, Reclam Leipzig, 1987.

Ferruccio Massini, *Dialettica dell'Avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, De Donato, Bari, 1973.

-«Brecht e Benjamin», in *Scienza della letteratura e ermeneutica materialista*, De Donato, Bari, 1977.

-*Lo scriba del caos*, Il Mulino, Bologna, 1978.

-*Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1981.

-«Espressionismo tra mistica e profanazione», in P. Berteto y otros, *L'Espressionismo*, Newton Compton editori, Roma, 1981, pp. 38-50.

-*Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo*, Bibliopolis, Napoli, 1982.

-*Il suono di una sola mano. Lemmi critici e metacritici*, Guida edl, Napoli, 1982.

-«Una nuova barbarie», in *Nietzsche, verità-interpretazione*, Tilgher, Genova, 1983.

-«Espressionismo e 'Ausdruckswelt' nella poetica di Gottfried Benn», in P. Chiarini (ed.), *Expressionismus*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 95-108.

H. Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1961.

-«Rückblick auf den Expressionismus», in *Neue Deutsche Hefte*, 1966, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 263-281.

-«Die Wahrheit ist konkret, Notizen zu Benjamin und Brecht», in *Text-Kritik*, Sonderband, Richard Boorberg Verlag, München, 1972.

R. Meyer, *Dada in Zurich und Berlin 1916-1920*, Scriptor Verlag, Kronberg, 1973.

S. Melchinger, «Das theater Max Reinhardt», in *Max Reinhardt, Sein Theater in Bildern*, Hannover, 1968.

-«El teatro del expresionismo», in *Primer Acto*, n° 131, abril-1971, pp. 28-42.

V.E. Meyerhold, *Textos teóricos* (2 vols.), ed. por J.A. Hormigón, A. Corazón, Madrid, 1972.

E. Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, 1978.

K. Mickel, «Brechts Dickicht», in *Sinn und Form*, 26 Jg., 1974.

W. Mittenzwei, «Brecht und Kafka», in *Sinn und Form*, 15, 1963, H.4, pp. 618-626.

-«Marxismus und Realismus. Die Brechts-Lukács-Debatte», in *Das Argument*, Karlsruhe Jahrgang, 1968.

-*Brechts Verhältnis zur Tradition*, Akademie-Verlag, Berlin, 1972.

-«Brechts und die Schicksale der Materialästhetik», in *Wer war Brecht, das europäische buch*, Berlin, 1975.

-«Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie, Gedanken zur neueren Lehrstück Interpretation», in R. Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/m, 1976.

-*Bertolt Brecht. Von der 'Maßnahme' zu 'Leben des Galilei'*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1977.

L. Mittner, *L'espressionismo*, Laterza, Bari, 1965.

-«L'espressionismo letterario», en *Bilancio dell'espressionismo*, Firenze, 1965.

A. Momo, *Brecht, Artaud e le vanguardie teatrali*, Marsilio Ed., Venezia, 1979.

H. Motekat, «Das Experiment des deutschen Expressionismus», en *Experiment und Tradition*, Bonn, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 327-364.

K.-D. Müller, «Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und 'Linksabweichung', en Bertolt Brechts 'Messingkauf', en *Text+Kritik*, sonderband Bertolt Brecht I, München, 1972, pp. 45-71.

-*Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972.

H. D. Münsterer, *Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922*, Die Arche, Zurich, 1963.

W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, Piper, 1963.

-*Expresionismo, literatura y panfleto*, ed. de R. Ibero, Labor, Madrid, 1976.

R. Nägele, «Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke», en *Brechts Dramen, Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1984.

G.E. Nelson, «The Birth of Tragedy out of Pedagogy: Brecht's Learning Play Die Massnahme», en *The German Quarterly*, 46, nov. 1973, nº 4, pp. 566-580.

F. Nietzsche, *Sämtliche Werke* (15 volúmenes), edición de G. Colli y M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, berlin, 1980.

-*Más allá del bien y del mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972.

-«La visión dionisiaca del mundo», en *El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, 230-256.

-«Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral», en *El libro del filósofo*, trad. de A. Berasain, Taurus, Madrid, 1974, pp. 85-108.

Obliques: L'expressionnisme allemand, número especial dirigido por L. Richard, Paris, 1976.

V. Olivieri-Treder, «Geziemmendes über Brecht und Kafka», en J. Fuegi, R. Grimm y J. Hermand (eds.), *Brecht-Jahrbuch 1977*, Suhrkamp, frankfurt/M, 1977.

J. M. Palmer, *L'expressionnisme et les arts* (2 vols.), Payot, Pris 1979, 1980.

-*L'expressionnisme comme révolte*, Payot, Paris, 1983.

V. Pandolfi, «Le manifestazioni e il significato del teatro espressionista», en *Bilancio dell'espressionismo*, Firenze, 1965.

M. Patterson, *The Revolution in German Theater 1900-1933*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981.

W. Paulsen «Walter Hasseneclever», en W. Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Franke Verlag, Bern und München 1969.

C. Petersen, «Ernst Toller», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Gesammelte Studien, Bern y München, 1969, 517-584.

K.-D. Petersen, *Bertolt-Brecht-Bibliographie*, Gehlen, Bad Homburg, 1968.

D. Pike, *Lukács und Brecht* (trad. del inglés al alemán por L. Brüggemann), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1986.

K. Pinthus, *Menscheitsdämmerung* (1920), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg.

E. Piscator, *Teatro político* (1929), trad. de Salvador Vila, Ayuso, Madrid, 1976.
-Zeittheater, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1986.

P. Polesso, *Dal gesto primario al gesto sociale per un progetto di messa in scena di 'La linea di condotta' de B. Brecht*, Bologna, Esculapio, 1979.

D. Pollock, *Brecht and Expressionism: an assesment of rhetorical continuity*, Ph. D., 1986, Northwestern University, p. 1929 en vol. 17/06-A de Dissertation Abstracts International.

P. Pörtner, «Expressionismus und Theater», en W. Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Gesammelte Studien, Bern y München, 1969, 194-211.

P. Pörtner, «Literatur-revolution 1910-1925. Zur Begriffsbestimmung der Ismen», en *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente-Manifeste-Programme*, vol. II, Neuwied, Luchterhand Verlag, 1961, pp. 6-30, reeditado en Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 189-211.

-«Was heißt 'Expressionismus'?», en *Neue Zürcher Zeitung*, 19.1.1961, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 213-226.

-«Das expressionistische Theater im Verhältnis zur Vergangenheit», en P. Chiarini, *Expressionismus*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 373-419.

F. Posada, «Vanguardia y arte realista», en *Eco*, Mayo-Junio, 1967, Bogotá.

W. H. Pott, «Literarische Produktivität», en *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 1, Peter Lang, Frankfurt/M, 1984.

E. Pracht, «Bertolt Brechts über die soziale Funktion der Kunst», en *Weimarer Beiträge*, 15 Jahrgang.

C. Prevost, «Brecht et Lukács devant l'Expressionnisme», en *Obliques*, nº 20-22, Parism 1979.

P. Raabe(ed.), *Expresionismus, Literatur und Kunst, 1910-1923* (Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs in Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N., von 8. Mai bis 31. Oktober), Stuttgart, Turbau-Durckerei, 1960.

-*Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Metzler, Stutgat, 1964.

-«Der Expressionismus als historisches Phänomen», en *Der Deutschunterricht* 17 (1965), pp. 5-20. reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 214-262.

-(editor), *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breslau, 1965.

F. Raddatz, *Revolte und Melancholie*, Albrecht Knaus Verlag, Hamburgo 1979.

P. Raffa, «Da 'studi sul Realismo: Dürrenmat ovvero Brecht piu Adorno (Senza Lukács)», *Nuova Corriente*, Genova, abril-junio 1960.

M. Reinhardt, *Schriften*, Henschelverlag, Berlin, 1974.

-*25 Jahre Deutsches Theater*, Piper & Co. Verlag, Munchen, 1930.

-«Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...», ed. Langer-Müller, 1987.

W. H. Rey. «Brecht Maßnahme -ein Stein des Anstosses», en *Sprachkunst*, Wien, 8 Jg., 1977.

L. Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

R. J. Ridless, *Aesthetic and Politics: a study of the relationship between form an ideology in mass culture in the writings of Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Th. D. Adorno, Umberto Eco and Roland Barthes*, Ph. diss., 1983, New York University, p. 1797, vol. 44/12-A de Dissertation Abstracts International.

R. Rochlitz «Le penseur sur la scène», en *Obliques*, nº 20-21, 1979.

L. Rognoni, *L'espressionismo*, Edizioni Radio Italiana, 1953.

W. Rothe, *Der Aktivismus. 1915-1920*, DTV, München, 1969.

-(ed.), *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien, Bern y München 1969.

H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literatischen Expresionismus*, Darmstdt, 1976.

L. Rubiner, *Die Gewaltlosen*, en K. Otten (editor). *Schrei und Bekenntnis*, Luchterland, Berlin, 1959, pp. 304-381.

G. Rühle, «Traum und Arbeit des Erwin Piscator», en *Erwin Piscator, 1893-1966*, Akademy der Kunste, Berlin, 1971.

-*Theater in unserer Zeit*, Suhrkamp. Frankfurt/m., 1976.

-(ed.), *Zeit und Theater, Vom Kaiserreich zur Republik, 1925-1933*, Propyläen Verlag, Berlin, 1972.

-(ed). *Zeit und Theater, Vom Kaiserreich zur Republik, 1913-1925*, Propyläen Verlag, Berlin, 1973.

E. Runge, *Von Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne*, Hosdi-Werbung, Frankfurt/M, 1962.

G. E. Rusconi, *La crisi di Weimar*, Einaudi, Torino, 1977.

R. Salvat, «Piscator», en *Primer Acto*, nº 64, 1965, pp. 15-21.

-«'Die Dreigroschenoper' o la responsabilidad de introducir a Brecht en España», en *Primer Acto*, nº 64, 1965, 46-52.

-«El 'incómodo' Erwin Piscator», en *Yorik* nº 14, abril-1966, pp. 4-6.

-«Brecht, la tradición alemana y la moderna actitud objetivista» en J. Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos Tau, Barcelona, 1968.

-*Historia del teatro moderno I*, Península, Barcelona, 1981.

C. E. Sartilot, *Citation and Modernity (Joyce, Brecht, Derrida)*, Ph. D. 1986, University of California, Irvine, p. 3029 vol. 47/08-A de Dissertation Abstracts International.

Alfonso Sastre, «Ante la lectura del 'Acuerdo'», en *Primer Acto*, nº 16, 37.

-*Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

G. Scarpeta, *Brecht ou le soldat mort*, Editions Grasset & Fas quelle, Paris, 1979.

N. Schachstiek-Freitag, «Bertolt Brechts Radiolehrstück 'Der Ozeanflug'», en *Tex+kritik*, Sonderband Bertolt Brecht II, München, 1973.

J. Schebera, «Die Maßnahme: Geschneidigkeitsübung für gute Dielektiker?» en *Brecht-83*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DD-Berlin, 1984.

D. Schiller, «Die Expressionismusdebatte 1937 bis 1939 am der Sicht des Pariser Exil», en *Weimarer Beiträge*, año 32, nº 3, 1986.

D. Schlemmer, *Oskar Schlemmer und die Abstrakte Bühne*, catálogo de exposición en Die Neue Sammlung München, 20.11.1961 / 8.1.1962, München, 1962.

-*Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, Cartas y Diarios*, Paidós Estética, Barcelona, 1987.

Schlemmer / Moholy / Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Neue Bauhausbücher, 1985.

D. Schmidt, *Baal und der junge Brecht*, Metzlersche, Stuttgart, 1966.

H.-J. Schmitt (ed.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1976.

H.-V. Schmückle, «Erwin Piscator und die Szene», en *Erwin Piscator, 1893-1966*, Akademie der Künste, Berlin, 1971.

K. L. Schneider, *Zerbrochene Formen*, Hamburg, 1967.

A. Schönberg / W. Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, editado por J. Hahl-Koch, trad. de A. Hochleitner, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

A. Schönel, «Nietzsche und Brecht», en *Brecht-85. Zur Ästhetik Brechts* (Fortsetzung eines Gespräches über Brecht und Marxismus, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986).

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (4 volúmenes), Diógenes Verlag, Zürich, 1977.

-*Sobre la cuádruple raíz del principio de raíz suficiente*, trad. de Vicente Romano García, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

M. Schuller, «Politisches Theater oder theatralische Politik? Thesen zu Piscators Theaterkonzept in den zwanziger Jahren», en *Alternative*, vol. 21, 1978, nº 122/123, pp. 248-251.

P. Schultes, *Expressionistische Regie*, Diss., Köln, 1981.

E. Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin, 1977.

H. Schumacher, «Oskar Kokoschka», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 560-571.

- Schumacher, «Reinhard Johannes Sorge», en Wolfgang Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, Bern y München, 1969, 560-571.

G. Serreau, *Brecht, L'Arche*, Paris, 1955.

M. Shevtsova, «Die Brecht-Lukács Debatte gegen den Expressionismus», en *Expressionismus und Kulturkrise*, B. Huppau (ed.), Heidelberg, Universitätsverlag, 1983.

B. Singermann, «Brechts Dreigroschenoper, Zur Ästhetik der Montage», en J. Fuegi, R. Grimm und J. Hermand (eds.), *Brecht-Jahrbuch 1976*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.

W. H. Sokel, *The Writers in Extremis, Expressionismus in Twentieth Century German Literature*, Stanford Univ. Press, California, 1959.

-«Dialogführung und Dialog im Expressionistischen Drama», en W. Paulsen (ed.), *Aspekte des Expressionismus*, Lothar Verlag, Heidelberg, 1968.

-«Brecht und Expressionismus», en *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, Verlag Gehlen, Berlin-Zürich, 1970.

R. J. Sorge, *Der Bettler*, en *Werke*, vol. 2, Glock und Lutz, Nürnberg, 1964.

R. Speirs, *Brecht's early plays*, The Macmillan Press Ltd., London 1982.

-«Reinhardt and Brecht», en *Max Reinhardt. The Oxford Symposium*, Oxford Polytechnick, 1986.

Stadler -Heym- Trakl, *Poesía expresionista alemana*, trad. de J. Tlens y E.-E. Keil, Hiperión, Madrid, 1981.

R. Steilein, «Expressionismusüberwindung: Restitution Bürgerlichen Drama oder Beginn eines neuen Dramas?», en *Brecht-diskussion*, Berlin, Kronberg-Taunus, 1974.

R. Steinweg, *Das Lehrstück, Brecht Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Metzler, Stuttgart, 1972.

-«Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Mistik, Religiosersatz oder Parodie?», en *Text+kritik*, Sonderband Bertolt Brecht II, München, 1973.

C. Sternheim, *Dramen I*, Luchterhand, Berlin, 1963.

J.L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, 1982.

P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1963.

A. Tairow, (utilizo la traducción alemana:) *Das entfesselte Theater*, Kiepenhuer Verlag, Leipzig und Weimar, 1980.

A. Tatlow, «Gesamtkunstwerk », en *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutschen Sprache und Literatur*, University of Wisconsin, vol. LXX, nº 2, verano, 1978.

Theater in der Weimarer Republik (catálogo de exposición), editado por el Kunstamt Kreuzberg (Berlin) y el Institut für Theaterwissenschaft de la universidad de Köln, Kleindienst, Berlin, 1977.

L. L. Thomas, *Ordnung bei Bertolt Brecht*, P. Lang, Bern/ Frankfurt/M / Las Vegas, 1979.

Ph. Thomson, «Sachlichkeit und Pathos, Brecht und der Expressionismus», en *Expressionismus und Kulturkrise* B. Huppert, Heidelberg, C. Winter-Universitätsverlag., 1983.

E. Toller, *Prosa-Briefe-Dramen-Geschichte*, Rowohlt, Rimbek bei Hamburg, 1979.

-*Una Juventud en Alemania*, trad. de P. Sorozábal Serrano, Muchnik eds., Barcelona, 1987.

F. Tomberg, *Politische Ästhetik*, Luchterhand, Darmstadt, 1973.

-«Brecht-Lukács-Debatte über Realismus», en *Brecht-85, Zur Ästhetik Brechts* (Forstzung eines Gespräches über Brecht und Marxismus, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1986, 144-159.

-«Die der spätbürgerlichen Philosophie unter dem Blickwinkel der brecht-Lukács-Debatte», en *Weimarer Beiträge*, 1986.

F. de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Girol Books, Canada, 1984.

F. von Unruh, *Ein Geschlecht*, Kurt Wolf Verlag, Berlin, 1919.

-*Platz*, en *Sämtliche Werke III*, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1073, pp. 53-175.

Utopías de la Bauhaus (obra sobre papel), catálogo de la exposición en el centro de Arte Reina Sofía de Madrid, marzo-abril, 1988.

G. M. Vajda, «Outline of the philosophic Backgrounds of Expressionism», en U. Weisstein (editor), *Expressionismus as an International literary phenomenon*, 21 Essays and a Bibliography, Librairie Marcel Didier, Paris y Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973, pp. 45-58.

L. Valentin, *Das Valentin Buch* (ed. por M. Schulte), Piper, München 1984.

W. Verkauf (ed.), *Dada, Monograph of a Movement*, Arthur Niggli, Tufen, 1961.

C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni editore, Firenze, 1981.

S. Vietta / H.-G. Kemper, *Expressionismus*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1975.

A. Viviani, «Der Expressionistische Raum als Verfremdete Welt», en *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), pp. 498-527, reed. en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 169-506.

-*Das Drama des Expressionismus*, Winkler Verlag, München, 1981.

K. Völker, «Brecht, Lukács, analyse d'une divergence d'opinions», *Travail théâtral*, nº 3, primavera, 1971.

D. Walach, «Zum Verhältnis von Epischen und Lehrstück-Theorie», en *Alternative*, München, 16 Jg., 1973.

R. Wagner, *Ausgewählte Schriften*, ed. por D. Mack, Insel Verlag, Frankfurt/M, 1974.

B. N. Weber, «Marxismus, Brecht, Gesamtkunstwerk», en J. Fuegi, R. Grimm y J. Hermand (eds.), *Brecht-Jahrbuch 1976*, Frankfurt, suhrkamp, 1977.

R. Weber, *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung, 1918-1925*, Prometh Verlag, Köln, 1978.

F. Wedikind, «Zirkusgedanken» (1887), en *Prosa, Dramen, Verse*, Albert Langen-Georg Müller, München, sin fecha.

-*Frühlings Erwachen*, Reclam, Stuttgart, 1971.

-*Lulu (El espíritu de la tierra / La caja de Pandora)*, trad. de J.L. Vermal, Icaria, Barcelona 1980.

W. Weideli, *Bertolt Brecht*, F.C.W. México, 1969.

R. Weisbach, *Wir und der Expressionismus. Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus*, editado por la Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte, 2ª edición, Berlin, 1973.

- U. Weinsstein, «The lonely Baal: Brecht's first play as a parody of Hanns Johst's 'Der Einsame'», en *Modern Drama*, 13, 1970, n° 3, pp. 284-303.
- «Expressionism: Style or »Weltanschauung«?» en U. Weinsstein (ed.), *Expressionismus as an International literary phenomenon*. 21 Essays and a Bibliography, Librairie Marcel Didier, Paris y Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973, pp. 29-44.
- C. Wege, *Brechts 'Mann ist Mann', Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1982.
- F. Werfel, *Spiegelmensch*, en *Gesammelte Werke I*, Fischer Verlag, Frankfurt/M, 1959, pp. 135-250.
- J. Willet, *The theatre of Bertolt Brecht* (utilizo ed. italiana:) *Bertolt Brecht e il suo teatro*, trad. de Ettore Capriolo), Paperbacks Lerici, Milano; 1966.
- The Theater of Erwin Piscator*, Eyre Methuen, London, 1978.
- Brecht in context*, Methuen, London, 1986.
- R. Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht*, trad. de J. M. Alvarez. Edicions 52, Barcelona, 1975.
- H. M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*, trad. de F. Serra Cantarell, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- S. Woll, *Das Totaltheater*, Berlin, 1984.
- W. Worringer, *Abstraccion y naturaleza (Einführung und Abstraktion / 1908)*, de M. Frenk, F.C.E., México, 1983.
- W. Zeitzl, «La scenografia nell'opera di Reinhardt», en *Mostra di Max Reinhardt*, Roma, 8-22 febrero, 1968.
- B. Ziegler, «Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus», en *Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Neue Folge, 1961/62, reeditado en H. G. Rötzer (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, pp. 98-114.