

Bertolt Brecht y el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas

EDUARDO BARRAZA

A Paul Mattick

“La vieja imagen de Sais,
que en mitología los frailes prohíben a la
mirada de los ‘mortales’, debe haber sido sin
duda una obra de arte realista.”

BERTOLT BRECHT

1. INTRODUCCIÓN

En este ensayo discutiremos dos conceptos que se encuentran en la base de las teorías sobre arte de Bertolt Brecht y que permiten dar un enfoque histórico a su obra. Estos conceptos podrían denominarse “desarrollo de las fuerzas productivas artísticas” y “productividad artística”, si bien Brecht no los entiende siempre bajo esas denominaciones a lo largo de sus escritos. Queremos de este modo contribuir a plantear de una forma a nuestro juicio más acorde con los principios del materialismo histórico, los problemas que la obra de Brecht ha suscitado tanto entre estetas como entre sociólogos del arte.

La principal dificultad —si queremos llamarla así— que se presenta para comprender las teorías sobre el arte brechtianas es su separación de las condiciones históricas en que surgieron —es decir, la principal dificultad es la interpretación de la historia como fracciones de historia válidas por sí mismas. (Por ejemplo, se alaban las excelencias dramáticas de las piezas de Brecht, pero se niega cualquier eficacia práctica o consecuencia teórica a su teoría del distanciamiento.)¹ Ello no significa que no existan contradicciones y divisiones entre las concepciones teóricas artísticas de Brecht y sus posiciones políticas, y que estas mismas posiciones hayan comprometido muchas veces la puesta en obra de sus concepciones teóricas. A este respecto existe otra dificultad: el afán por construir a fuerza de omisiones de hechos históricos fundamentales, una unidad biográfica o ideológica.² Esta labor de embalsamadores y canonizadores tiene como fondo una interpretación de la historia del movi-

¹ Cf. Holthusen, Han Egon, *Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

² Aun la biografía de Brecht más crítica y reciente: Völker, Klaus, *Brecht: a Biography*, Nueva York, The Seabury Press, 1978, no escapa a esta intención ideológica.

miento obrero que en nada se distingue de la burguesa: héroes, jerarquías de héroes, naciones, equilibrios económicos eternos sólo temporalmente sacudidos, capitalismo de Estado disfrazados de socialismo.

2. Antecedentes: el escenario histórico alemán

A fines del siglo pasado, el teatro naturalista alemán, influido por la óptica positivista que acompañaba a la psicología de la época, reformó la dramaturgia y el escenario con la implantación de nuevas técnicas. Aspiraba a reproducir los caracteres y actitudes humanos independientemente de cualquier rasgo subjetivista y metafísico. Para ello substituyó el monólogo por la pantomima (evitando así la autoobservación de los personajes); introdujo un lenguaje realista de acuerdo con la extracción social de los personajes; mostró diferentes aspectos de la vida social en forma aislada (rompiendo así con la acción unilateral dirigida a un punto final).³ En la década de 1920 de este siglo, dichos experimentos serían continuados por los expresionistas, renovando totalmente el teatro tanto en sus aspectos dramáticos como escenográficos y arquitectónicos. Quizá el punto más alto de estas innovaciones lo constituya la obra de Max Reinhardt. Aunque dirigido en buena medida a la representación fidelísima de obras clásicas, su teatro se proponía acortar la distancia entre el escenario y el público y representar masivamente los acontecimientos históricos. Su teoría de la representación en "auténticos lugares de exhibición" se llevaba a la realidad en plazas públicas y lugares históricos. En los recintos teatrales, unía las cualidades arquitectónicas de las arenas circenses con las escenográficas del teatro. Leopold Jessner, discípulo de Reinhardt, interesado en extraer consecuencias sociales de las innovaciones de su maestro, 'reemplazó la visión por el concepto', como diría un crítico de la época al explicar la función de las escaleras que introdujo en la representación de *Los tejedores* de Hauptmann. El concepto era la revolución; las escaleras escindían el bajo del alto mundo.⁴

La completa subordinación de los adelantos técnicos del nuevo teatro a objetivos revolucionarios, lo constituyó la obra de Erwin Piscator (como director) y Ernest Toller (como dramaturgo). Ellos comenzaron a sacar las consecuencias artísticas de los movimientos consejistas de la Revolución de Noviembre, destinando su teatro a un público proletario.

³ Cf. de Brugger, Ilse M., *Teatro alemán del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, pp. 7-17.

⁴ Von Eckard, Wolf y Sander L. Gilman, *Bertolt Brecht's Berlin, A Scrapbook of the Twenties*, Nueva York, Anchor Books, 1974, p. 81. Sobre los aspectos culturales de los "dorados veintes" alemanes, consúltese también: Laqueur, Walter, *Weimar. A Cultural History, 1918-1933*, Nueva York, Capricorn Books, 1976.

(Toller había participado en la República de los Consejos de Baviera y purgado cinco años de cárcel por tal motivo.) Piscator perfeccionaba con nuevos medios técnicos (el escenario hemisférico, que cambiaba las escenas con su simple rotación; la cinta sin fin, que trasladaba a los actores de un lugar a otro del escenario; efectos eléctricos de luces y sonidos, etcétera), el teatro constructivista ruso de Vsevolod Meyerhold y Alexander Tairov, entre otros. Una de las piezas más representativas de ambos artistas es *¡Hurra, vivimos!*, realizada por Piscator sobre un texto de Toller. En palabras de Piscator, la obra tenía la finalidad de “explicar el destino de los individuos por factores históricos generales”.⁵ Dos revolucionarios son condenados a muerte en 1919; a última hora, les es conmutada la sentencia por encarcelamiento, pero uno de ellos es liberado secretamente. En libertad, llega a ocupar el puesto de primer ministro, convirtiéndose así en enemigo de la revolución. El otro, al salir de prisión en 1927, se enfrenta a un mundo que le es completamente extraño y hostil. De nuevo es encarcelado por la falsa acusación de haber matado a su antiguo compañero y actual enemigo; finalmente, se suicida en la cárcel. El medio principal utilizado por Piscator para dar una imagen histórica del periodo en el que transcurren los hechos, era una pantalla dispuesta sobre el escenario. En ella se proyectaban escenas verídicas, cuadros estadísticos y otros documentos. Las proyecciones eran acompañadas en ocasiones por partes radiofónicas sobre acontecimientos mundiales. Igual uso que la radio tenían los titulares de los periódicos voceados por actores. De esta forma, el espectador se enteraba fácilmente, por ejemplo, de la firma del tratado de Versalles en 1919, de la inquietud en el mercado de valores de la Bolsa de Nueva York en 1920, de la inflación alemana de 1923, de la lucha en China en 1926.⁶ Para la escenificación de cuadros aislados que tenían lugar en un hotel, un manicomio y en la cárcel, Piscator construyó un andamiaje especial dividido en varias plantas. Cada sección de los edificios representados era iluminada por separado, describiendo así hechos que tenían lugar en el mismo inmueble. Los andamiajes eran deslizados y retirados a voluntad con ayuda de un sistema de elevadores y rieles.⁷

La evolución de la técnica teatral fue paralela a la que se dio en otros campos artísticos —de los cuales el principal fue el cine— y en medios de difusión masiva como la radio. En 1927, Hans Bredow, “el padre de la radio alemana”, celebraba el hecho de que a partir de la primera emisión radial en 1919, se auguraba un gran futuro en Alemania a ese medio de comunicación. Albert Einstein recordaba con motivo de la Exhibición Alemana de la Radio de 1930, que ésta tenía “la particular capacidad de

⁵ Piscator, Erwin, *Le théâtre politique*, París, L'arche, 1962, pp. 157-8.

⁶ Cf. Williams, Raymond, *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona Península, 1975, pp. 307-12, y Toller, Ernst, *Hop La, nous vivons*, París, Les Editeurs Français Réunis, 1966.

⁷ Piscator, *op. cit.*, pp. 154-9.

reconciliar a la familia de las naciones. Hasta ahora las naciones han logrado conocerse sólo a través del deformado espejo de la prensa diaria. La radio nos informa de manera más inmediata y desde el lado más atractivo".⁸ Bajo la dirección de Hans Bredow, la Oficina Alemana de Correos lanzó su primera emisión televisiva a fines de 1929. (A fines de 1930, se pensaba ya en la televisión a colores.) En 1922, los jóvenes berlineses Vogt, Masolle y Engl, patentaron un sistema —llamado "Tri-ergon" (el trabajo de tres)— para fijar la banda sonora a las cintas cinematográficas. (Este invento fue visto con indiferencia por las compañías productoras alemanas que aducían que "los filmes no hablaban". Vogt, Masolle y Engl lo vendieron a una firma suiza que a su vez lo vendió a Hollywood.) En 1929, el cine sonoro hizo su aparición en las salas alemanas con la película *La noche nos pertenece*, protagonizada por el hablante Hans Albers. El cine expresionista en su conjunto y películas como *El ángel azul* de von Sternberg, son prueba de la calidad del cine alemán de la época. En el campo de la arquitectura, los trabajos de la Bauhaus (Casa Estatal de los Constructores de Weimar) son una muestra extraordinaria de los adelantos técnicos en este campo y en el de las artes plásticas. Gropius y Poelzig (este último construyó el teatro de Reinhardt) urgían a todos los artistas y artesanos a realizar la Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*). Al mismo tiempo, hacían llamados a la industria para que cooperara en las transformaciones tecnológicas que esta empresa requería. La Bauhaus agrupó a artistas plásticos de todos los géneros: Paul Klee, Vassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, son algunos de los nombres más importantes. En lo que a música se refiere, la dodecafonía y la escala atonal fueron introducidas por Schönberg en 1924, con su obra *Pierrot Lunaire*. (La música de Schönberg fue atacada de "bolchevismo musical" y de "basura cacofónica". Sólo dos años más tarde un discípulo suyo, Alban Berg, pudo difundirla con gran éxito.) Schönberg también introdujo el *Sprechgesang*, el uso de la voz a medio camino entre el discurso y el canto. Otros músicos importantes fueron Paul Hindemith, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Kurt Weil, Anton Webern y Bruno Walter.

Los adelantos técnicos en el terreno artístico fueron en gran medida resultado de la reflexión de los artistas sobre la naturaleza de sus medios expresivos. Existía la intención declarada por establecer reglas generales para la producción artística, por hacer la ciencia de cada arte. Para no recordar más que un caso, Wassily Kandinsky aseguraba en 1926 lo que sigue: "La afirmación hasta hoy predominante, de que sería fatal descomponer el arte porque ello acarrearía inevitablemente su muerte, proviene de la ignorante subestimación de los elementos analíticos y de sus fuerzas primarias... La pintura ha evolucionado enormemente en el transcurso de los últimos decenios. No obstante, sólo recientemente ha

⁸ Von Eckardt y Girman, *op. cit.*, p. 57.

sido liberada de sus aplicaciones tradicionales. Esto la ubica dentro de una categoría que exige un examen prolijo de los medios de los cuales se vale, así como de sus objetivos. Sin este análisis sería imposible, tanto para el artista como para el público recorrer las etapas siguientes”.⁹

Las transformaciones a que arribaron el teatro, el cine, la arquitectura, la radio, en la década de 1920, durante la República de Weimar, fueron producto de los cambios políticos, sociales y económicos sufridos por Alemania a partir de la primera guerra mundial. Si Piscator podía proponer un “teatro épico” destinado a espectadores proletarios o que compartieran el punto de vista histórico del proletariado, era porque tanto él como director de escena, así como el nuevo público y la institución artística que transformaba eran radicalmente distintos a los del teatro romántico del siglo XIX.

La primera guerra mundial y el levantamiento de los soldados y obreros organizados en consejos en que desembocó en 1918, fueron la manifestación histórica de la posibilidad de cambiar radicalmente la sociedad desde el punto de vista histórico del proletariado. (Debemos acotar que el movimiento consejista tiene un significado histórico menos mítico que el que se le concede tradicionalmente. El desencanto de Brecht ante el mismo, su confesada ignorancia política compartida con los cansados soldados y los confundidos obreros bávaros¹⁰ no son ninguna exageración retórica. Además de las ataduras ideológicas y organizativas que les imponía el movimiento obrero reformista, los consejos se encontraban prácticamente solos tanto en el interior de Alemania —por la diversidad de intereses políticos y económicos del campesinado y la pequeña burguesía— como exteriormente —por la amenaza de intervención de los ejércitos aliados y por la imposibilidad de que el movimiento consejista, al relacionarse con los similares que se habían desarrollado en Rusia e Italia principalmente, pudiera desembocar en la esperada revolución mundial.¹¹ Sobre esta posibilidad histórica, que ponía a la revolución tan al alcance de la mano, la pequeña burguesía intelectual reflexionó en los años siguientes. Y para ello existieron razones de carácter material.

Las condiciones desastrosas y precarias en que quedaba Alemania después de la firma del tratado de Versalles, según el cual se comprometía a pagar indemnizaciones por concepto de guerra a los aliados y

⁹ Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 12-3.

¹⁰ Respondiendo a una encuesta realizada por el *Filmkurier* de Berlín en 1929, sobre la toma de posición política en la Revolución de Noviembre, Brecht decía entre otras cosas, lo siguiente: “En aquellos días era yo consejero militar en un hospital de Ausburg y sólo lo fui por exhortaciones insistentes de algunos amigos que decían tener interés en ello... Padecíamos todos de una falta de convicciones políticas y yo, en particular, de una inveterada falta de entusiasmo.” Brecht, Bertolt, *Escritos políticos y sociales*, México, Grijalbo, 1978, p. 43.

¹¹ Cf. Mattick, Paul, *Rebeldes y renegados. La función de los intelectuales y la crisis del movimiento obrero*, Barcelona, Icaria, 1978, pp. 143-79.

especialmente a Francia (Francia se anexó los territorios de Alsacia y Lorena y ocupó en 1923 junto con Bélgica, la cuenca del Ruhr, la zona más industrializada de Alemania), desembocaron en la virtual destrucción de la pequeña burguesía desde fines de la primera guerra mundial.¹² La inflación de 1923 (que debe considerarse como un medio de acumulación forzada empleado por el Estado) afectó principalmente los ahorros y las percepciones fijas de la pequeña burguesía, condenándola así al desempleo y la proletarización. (Uno de los personajes de Toller en *¡Hurra, vivimos!*, es un portero que ve reducidos los ahorros de toda su vida al precio de una caja de cerillos). Por su parte, el proletariado alemán vivió una situación de miseria como pocas en la historia del capitalismo. Sólo con la aplicación del plan Dawes en 1924, se iniciaría un corto periodo de recuperación que terminaría con la crisis mundial de 1929. El plan Dawes facilitaba la inversión masiva de capitales extranjeros y ayudaba a solventar las deudas del Estado con empréstitos del exterior. Ciertamente, no era una acción de buena voluntad de los norteamericanos; en todo caso, como lo esperaba J. M. Keynes, la puesta en marcha de los negocios alemanes salvaría de la destrucción no sólo a Alemania sino al sistema capitalista en su conjunto.¹³ La recuperación de la economía alemana significó una mayor concentración y centralización de capitales; es decir, echó a andar tecnología más desarrollada que en unos años puso a la industria alemana en situación competitiva al resto de los países capitalistas avanzados. La "racionalización" —como la llamaban los alemanes— significó para la pequeña burguesía su incorporación a formas de organización del trabajo capitalista que tendieron a proletarizarla, pero esta vez como resultado de su propia actividad económica.

Las mismas causas que empujaron a Alemania a desencadenar la primera guerra mundial, causas por lo demás immanentes al capitalismo (el inmenso potencial productivo, la carencia de mercados en el interior y en el extranjero, de colonias donde adquirir materias primas y mano de obra a bajo costo; es decir, lo que en su conjunto y en términos de valor, significa una elevada composición orgánica de capital y la consecuente imposibilidad de valorizarlo con una exigua masa de plusvalor), la presionarían años más tarde para iniciar la segunda guerra mundial.¹⁴ Puede

¹² Cf. Klein, Claude, *De los espartaquistas al nazismo: la República de Weimar*, Barcelona, Península, 1970.

¹³ Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, t. I, p. 337.

¹⁴ Consúltense los estudios ya clásicos de Guerin, Daniel, *Fascismo y gran capital*, Madrid, Fundamentos, 1973; Bettelheim, Charles, *La economía alemana bajo el nazismo*, Madrid, Fundamentos, 1972, 2 t. Para el entendimiento de la tercera guerra mundial a partir de los mecanismos de acumulación capitalista que repiten (esta vez a una escala mucho más amplia y comprometiendo al mundo en su totalidad), los problemas que llevaron a la primera y segunda guerras mundiales, véase: Mattick, Paul, *Marx y Keynes. Los límites de la economía mixta*, México,

afirmarse que durante el periodo de entreguerras, Alemania vivió en permanente crisis económica, atenuada tan sólo entre 1926 y 1929.

Aunque resulte verdad de Perogrullo, el teatro de Brecht es resultado de las condiciones tecnológicas, económicas, sociales y políticas que hemos descrito. El arte proletario que los artistas y estetas de la generación de Brecht intentaban crear, suscitó interrogantes a las que éste respondió tanto teórica como artísticamente desde un punto de vista marxista. Se ha afirmado que existe un lazo de continuidad incuestionable entre las concepciones teóricas, las posiciones políticas, las técnicas teatrales y el contenido y puesta en escena de las piezas dramáticas de Brecht; que ésta es una virtud de escasos artistas (o de muy pocos teóricos); en las páginas siguientes expondremos algunos de los motivos por los que resulta insostenible esta afirmación.

3. *Desarrollo de las fuerzas productivas artísticas*

El teatro de Reinhardt llevaba a su perfección la capacidad del aparato teatral —así lo llamaba Brecht— para divertir al público. Le conducía a vivir ilusoriamente el destino de los personajes apelando fundamentalmente a sus emociones, pero no le permitía informarse y razonar. “Se había elaborado —dice Brecht un aparato técnico y un estilo interpretativo más apto para crear ilusiones que para brindar experiencia, más apto para provocar embriagueces que para elevar, más para engañar que para esclarecer.”¹⁵ Por el contrario, el teatro de Piscator estaba subordinado en su totalidad a intereses didácticos, políticos. Las mejoras técnicas a las que había sometido al teatro no tenían otro objetivo que proporcionar al público la información necesaria para debatir los problemas políticos más urgentes. “Al transformarse —comenta Brecht— el escenario en una sala de máquinas, la platea se convirtió en una asamblea. Para Piscator el teatro era un parlamento y el público un cuerpo legislativo... El teatro tenía la ambición de poner a su parlamento, es decir, al público, en condiciones de adoptar decisiones de carácter político sobre la base de las ilustraciones, de las estadísticas, de los argumentos que se le brindaban.”¹⁶ Sin embargo, se había llevado al teatro “a una situación tal en que una ampliación de las experiencias racionalizadoras en el terreno social (político) por fuerza debía arruinar la experiencia artística”.¹⁷

El dilema que se planteaba al teatro entre desarrollar su capacidad de

Era, 1975, y Castañeda Rodríguez Cabo, Roberto, “Para pecar no se necesita anzuelo”, *mimeo.*, Instituto de Investigaciones Económicas, U.N.A.M.

¹⁵ Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, t. I, p. 147.

¹⁶ *Idem.*, p. 143.

¹⁷ *Idem.*, p. 146.

entretenimiento, placer, por una parte, y raciocinio, conocimiento, por otra, era el resultado (y la reacción) de la forma como el aparato teatral se había visto encadenado por la forma de producción capitalista en la que entraba de lleno. Brecht intentó “poner al teatro en condiciones de esbozar, con medios artísticos, una imagen del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que posibilitaran al espectador la comprensión de su medio social y le permitieran dominarlo a través de la razón y el sentimiento”.¹⁸ En otros términos, se trataba de desarrollar las fuerzas productivas que el aparato teatral —y los demás aparatos artísticos— contenían. Era un proceso semejante al que viven las instituciones educativas que, al ayudar a incorporar particularmente a la ciencia de la naturaleza al proceso productivo, la convierten en una fuerza productiva. Para ello era necesario romper las ataduras que la forma de producción capitalista, las relaciones de producción capitalistas, imponía al teatro en el momento en que se sometía cabalmente a ella. A la vez, se debía evitar la disolución de las funciones propiamente artísticas del aparato teatral, en el esfuerzo por adecuarlo a la nueva función social que le imponía el movimiento proletario. Veamos la solución brechtiana para llevar a cabo esta tarea.

a. *Capitalización del cine*

Brecht participa en un proceso que tiene su mayor auge en el campo del cine. El cine había llegado a un grado de perfeccionamiento técnico que le hacía condicionar toda la organización de la producción artística a fines propiamente capitalistas. Su potencial en tanto que medio de comunicación masivo, la manera como organiza el proceso de producción y distribución, la forma acabadamente mercantil que confiere a sus productos, le permite imponer un nivel de desarrollo técnico y de productividad al que las demás artes deben aspirar si quieren ser realmente competitivas. Por ello, si el arte proletario quería batirse realmente con el burgués, tenía que someterse a ese nivel de desarrollo técnico y de productividad y superarlo. El aparato teatral que Brecht recibió de manos de Reinhardt y Piscator era un aparato capaz de competir con el cine en el mercado capitalista.

Brecht hizo un análisis de las transformaciones que sufría el cine que sirve como modelo para la comprensión de los cambios que enfrentaban las demás artes.¹⁹ En 1928, en el Schiffbauerdammtheater de Berlín, Brecht estrenó con un éxito que aún perdura, su *Ópera de tres centavos*. Más tarde, en 1930, contrató con la empresa Nero-Film la producción

¹⁸ *Idem*, p. 147.

¹⁹ “El proceso de tres centavos: un experimento sociológico”, en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1975, pp. 95-152.

del *Film de tres centavos*. La empresa desatendió los términos del contrato, que estipulaban completa libertad al autor del guión para introducir las modificaciones que considerara pertinentes con el fin de salvar la intención política del mismo. Brecht y sus socios, Caspar Neher, Slatan Dudow y Kurt Weil, decidieron llevar el asunto a los tribunales. Ciertamente, nunca esperaron ganar el pleito; lo que en un principio parecía un litigio sobre derechos de autor, se convirtió más tarde en lo que Brecht denominara *El proceso de tres centavos*.

El “experimento sociológico” —como Brecht llamaba genéricamente a este tipo de puestas en escena reales— tenía como finalidad poner al descubierto, *en proceso*, las ideas que encubren la actividad de instituciones como la industria cinematográfica, la prensa y la administración de justicia. Brecht analizó las ideas que conforman la ideología burguesa del arte expuestas por los abogados de la industria cinematográfica, los críticos, los periodistas y los jueces que dictaron sentencia. Esos conceptos eran los propios del arte artesanal, en el que no se distingue entre el productor y el producto, en el que se conserva la identidad de propietario y productor, convirtiendo los productos artísticos en expresión de la personalidad del productor. Esos conceptos —más o menos envueltos en la ideología humanista del hombre genérico creador, matizados quizá por el mito de la inspiración divina— no correspondían a la práctica productiva del cine. El moderno derecho de autor debía hacer la distinción entre el propietario del producto y el productor. El propietario de la mercancía artística podía disponer de ella según le placiera, ejerciendo plenamente su derecho a la propiedad privada, y le placía de acuerdo con la ganancia que esperaba obtener. Pero esa distinción era por lo general ocultada con la ideología a que hemos aludido, precisamente para mantener la práctica productiva de la nueva industria cinematográfica.

Nadie más feroz para defender la idea de la creación artística como acto creativo humano genérico que la pequeña burguesía, que vive en la imaginación o en la realidad las formas de producción artesanales. Le es imposible aceptar la forma mercantil de los productos considerados hasta entonces tan sagrados como los actos religiosos. Pero el arte proletario requería un concepto de arte distinto, que no manifestara “algo así como hostilidad hacia los aparatos. Lo puramente humano (=artístico) es imaginado sin aparatos, en una forma que por lo tanto no existe. Si el hombre es el animal constructor de herramientas — no lo es irrefutablemente en cualquier definición—, entonces lo puramente humano puede contener el aparato sin más. Ahora bien, todas las definiciones que contienen el concepto de arte como hostil a los aparatos no hacen manejable su material respectivo, sino que alejan al ‘arte’ de cualquier intervención y se conceptúan a sí mismas como intrascendentes. Interesa, empero, formular definiciones que permitan el manejo del material”.²⁰

²⁰ *Idem*, p. 150.

Los cambios que había tenido el cine y que imponían una revisión del concepto tradicional del arte, eran, resumidamente, los siguientes:

1] El perfeccionamiento de la técnica artística hasta el punto de establecer un nivel de productividad al que debían adecuarse las demás artes. Dice Brecht, "el espectador de cine lee novelas de otro modo. Pero también el que escribe novelas es a su vez espectador de cine. La tecnificación de la actividad literaria ya no es revocable. El empleo de instrumentos determina también al novelista que personalmente no los usa a querer hacer lo mismo que los instrumentos, a incluir lo que ellos muestran (o podrían mostrar) en aquella realidad que constituye el material para su obra, pero sobre todo a dar a su propia actitud al escribir, el carácter de alguien que emplea instrumentos".²¹

2] La proletarización del productor artístico. "La fuga de los medios de producción de manos del productor, significa la proletarización del productor; el intelectual al igual que el obrero no tiene nada que poner en el proceso de producción más que su fuerza de trabajo desnuda; pero su fuerza, o sea, él mismo, no es nada fuera de él, y exactamente igual que en el caso del obrero, necesita progresivamente (puesto que la producción se va haciendo cada vez 'más técnica') los medios de producción para el aprovechamiento de su fuerza: también aquí ha entrado el funesto *circulos vitiosus* de la explotación."²²

3] La completa conversión de las obras artísticas en mercancías. La producción en su conjunto y no solamente la circulación de los productos artísticos, adquiere un carácter conscientemente mercantil; es decir, pensado sobre la diferencia entre costos y precio de venta, dirigido a la obtención de ganancia. En esta conversión, las obras de arte son descompuestas en sus partes; parecen seguir "las mismas leyes del mercado que para los coches inservibles, con los cuales ya no se puede circular y que por lo tanto se descomponen en unidades menores (hierro, tapiz, faros, etcétera)".²³ La obra de arte no llega al mercado como una unidad real con su autor. El autor mismo o mejor: su nombre, pasa a ser una parte de la mercancía de acuerdo con su prestigio, posición política (aunque ésta sea de izquierda), etcétera. Por su parte, la obra de arte se descompone en fábula, intriga, medio ambiente, forma escénica, forma lingüística, etcétera, y vuelve a recomponerse en una unidad que reordena esas partes individualmente probadas en el mercado en una unidad mercantil que asegura su venta.

4] El trabajo de los artistas se vuelve colectivo. Cada vez menos, un participante individual puede reclamar el crédito exclusivo por la obra

²¹ *Idem*, pp. 109-10.

²² *Idem*, p. 111.

²³ *Idem*, p. 129.

terminada; cada vez más su trabajo es sólo una parte del trabajo común, indiscernible en el producto acabado. (El hecho de que una obra se venda con el nombre del director o de los actores es, como hemos visto, la expresión ideológica de la producción artística capitalista, que no puede prescindir del concepto de sujeto creador.)

Los cambios sufridos por el trabajo artístico y las obras de arte al incorporarse a la producción capitalista son progresivos en tanto no frenan el desarrollo de los medios técnicos y organizativos de que disponen los aparatos artísticos; son progresivos en un sentido histórico, es decir, de acuerdo con los intereses históricos del proletariado, en tanto contribuyen a la formación de la conciencia proletaria. La posibilidad de volver progresivos los cambios observados por los aparatos artísticos en un sentido histórico, se muestra especialmente en los períodos de prueba de los medios técnicos que pone en funcionamiento. Es el momento de la selección de las modalidades técnicas a través del procedimiento de prueba y error de su capacidad productiva, mercantil, que sin embargo, más tarde, al condicionarse por completo a la finalidad mercantil, son amputadas de sus posibilidades histórico-progresivas. Brecht comenta de la siguiente forma algunas de las posibilidades técnicas cinematográficas: "El cine, que no puede configurar ningún mundo (su medio ambiente es completamente distinto), tampoco permite a nadie expresarse a sí mismo y no da ocasión (o podría darla) a una obra de expresar a una persona... El extraordinario método inductivo que por lo menos el cine facilita, puede ser de incalculable valor para la novela, si es que la novela misma puede valer algo. Para el drama puede ser interesante la postura del cine con respecto al actor. Para dar vida a sus personajes, creados únicamente según las funciones que van a desempeñar, utiliza siempre tipos disponibles que pueden encontrarse en situaciones determinadas y adoptar en ellas actitudes determinadas. Deja de existir motivación alguna por parte del carácter; la vida interior de los personajes no es nunca la causa principal de la acción, el personaje es visto desde fuera".²⁴

Brecht intentó adaptar el aparato teatral a las posibilidades técnicas histórico-progresivas que marcaba idealmente el cine por el nivel de productividad que imponía. El trabajo colectivo que reducía las pretensiones autoritarias del director, basando la labor de los actores más en los aspectos técnicos de la actuación, de la escenografía, del texto, que en los de concepción, es un ejemplo de este proceso. Aunque quizá sea más importante advertir el hecho de que el principio de separación de los elementos artísticos (música, texto, escenografía, etc.) que guía la concepción teatral de Brecht, tiene su raíz en la separación espontánea de esos elementos que se llevaba a cabo en el ámbito del cine.

²⁴ *Idem*, p. 110.

b. *Teatro didáctico*

El aparato teatral también debía adaptarse a las necesidades de consumo de los espectadores y a la naturaleza artística del mismo. El teatro —como las demás artes— tiene como principal finalidad satisfacer las exigencias de diversión, goce, entretenimiento, que se producen con la división del tiempo social en tiempo de trabajo y tiempo libre, entre trabajo y ocio. Si el tiempo de trabajo es productivo en un sentido general, el tiempo libre es reproductivo, y esto de dos modos: por un lado, en la medida en que reacondiciona la fuerza de trabajo para su reincorporación al proceso productivo; por otro, en la medida en que permite crear las condiciones ideológicas de producción. El aparato teatral debe adaptarse a las necesidades educativas, de conocimiento de la realidad social, del proletariado. En el capitalismo la ciencia de la naturaleza ha vuelto manejables muchos de los fenómenos naturales, ha facilitado la apropiación de la naturaleza por el hombre, convirtiéndose así en una fuerza productiva. No sucede lo mismo con la ciencia de la sociedad, de la historia, que para evolucionar debe librar los obstáculos que le impone la lucha de clases ideológica. El conocimiento de la historia tiene como forzoso preámbulo el rompimiento con las ideologías burguesas que se encargan de negar el desarrollo, de volver “naturales” los hechos históricos, al constituir una visión estática, fetichizada, de la sociedad. El teatro no puede sustituir el papel del conocimiento científico de la sociedad “eso es un lugar común que no viene a cuento discutir”, dice Brecht); su labor es suspender, por medios artísticos, los efectos ideológicos que emanan de la forma de producción capitalista: el fetichismo de las mercancías.

El medio teatral que Brecht encuentra a través del estudio del arte progresivo, para tal fin, es el distanciamiento o extrañamiento (*Verfremdungseffekt*). “Distanciar”, dice Brecht, significa “historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos”.²⁵ El distanciamiento se opone a la identificación, “El gran medio artístico de una época en la que el hombre representa la variable y su medio la constante. Sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros”.²⁶ Lo que significa romper con el héroe y con el mecanismo de empatía que se establece entre él y el espectador a través del actor y, consecuentemente, con la sublimación emocional (*catharsis*, en términos aristotélicos) que impide al espectador, casi totalmente, enjuiciar los hechos que le son mostrados. El teatro de Brecht dentro de su cerrado ámbito, crea las condiciones para el ejercicio de la razón y el entendimiento (es la “corriente fría” del marxismo de la que hablaba Bloch), a

²⁵ *Escritos sobre teatro, op. cit.*, t. I, p. 154.

²⁶ *Idem*, p. 152.

través del ordenamiento de las emociones que imponen las imágenes realistas.

Las discusiones que se dieron (y se continúan dando) en torno al principio del extrañamiento, tuvieron como centro la dicotomía *conocimiento, razón/placer, sentimiento*. Brecht nunca planteó una división radical entre ambos términos de la dicotomía; sólo enfatizaba, ante un teatro ilusionista, la necesidad del razonamiento. Discutía muy a pesar suyo en esos términos, pues la elaboración pequeñoburguesa de una teoría del placer o del conocimiento (debido a que los intelectuales pequeñoburgueses deben venderse a sí mismos y a sus productos como mercancías y a que reciben una educación tan poco placentera como su trabajo) desemboca necesariamente en esa dicotomía. Pero para el proletariado, que ve confinado el campo de sus conocimientos al propio de un trabajo cada vez más mecanizado, a un campo de conocimientos cada vez más específicos, el conocimiento, y especialmente el de la sociedad, causa placer al despertar la convicción de que los asuntos sociales son tan manipulables como cualquier máquina herramienta. (La tendencia a la proletarización del trabajo intelectual modifica, por supuesto, estas consideraciones en la medida en que se realiza.)

De este modo, Brecht ofrecía una solución distinta a los esfuerzos por construir un arte realista de los naturalistas y de algunos grupos de izquierda (la corriente naturalista se proponía brindar imágenes lo más fieles a la realidad; corrientes de izquierda como la Nueva Objetividad [*Neue Sachlichkeit*] tenían el mismo propósito; pero las imágenes que finalmente creaban ambas, eran las de una sociedad detenida sin remedio, donde la miseria adquiriría majestuosidad y belleza, cosa que difícilmente un ojo proletario podría ver). Así como Reich apelaba a la izquierda ciega de su tiempo a que atendiera las razones psicológicas profundas de las actitudes políticas, particularmente las de la pequeña burguesía, Brecht —aunque ciertamente con menos decisión— apelaba a la construcción de un arte racional que permitiera pensar a sus propios protagonistas las condiciones objetivas de la guerra de clases.

c. *Productividad*

La adecuación del aparato teatral a una nueva función social se resume, por lo que respecta a la dramaturgia propiamente dicha y a los actores y espectadores, en lo que en varios pasajes de su obra Brecht entiende por “productividad”. En el *Pequeño organón para el teatro*, dice Brecht: “La actitud creadora, la actitud productiva que adoptaremos en nuestro teatro para placer de todos y en condición de hijos de una era científica debe ser una *actitud crítica*... En presencia de un río se traducirá en la regulación del curso del agua; ante un árbol frutal, en el injerto; ante un problema de transporte, en la construcción de vehículos terrestres,

marítimos y aéreos; ante la sociedad, en su reforma. Nosotros brindaremos nuestras imágenes de la vida social al que construye diques, al que injerta los frutales, al que fabrica los vehículos, al que reforma la sociedad. Y los invitamos a nuestro teatro y les rogamos que al entrar en él no olviden sus gozosos afanes. Pues nosotros queremos entregar el mundo a su cerebro y corazón, para que ellos lo transformen a voluntad".²⁷

Por lo que respecta al espectador, sólo una actitud crítica, racional, puede hacer que lo representado en el escenario tenga trascendencia fuera de él (otro asunto como veremos, es si esa trascendencia alcanza la práctica). El efecto de extrañamiento tiene esa finalidad. Por lo que se refiere al actor, éste, al "comentar" al personaje, es decir, al manifestar las emociones y juicios que el personaje despierta en él, ejerce una actitud productiva al contribuir a que los espectadores también la ejerzan.

En las notas para la representación de *El círculo de tiza caucásico*, Brecht explica cómo sólo a través de la destrucción de sí misma, Gruche, el personaje principal, puede practicar su productividad. La estructura dramática de esa obra sirve como ejemplo de la productividad en el terreno dramático. La obra pone en duda la validez del derecho materno burgués —con la base biológica que lo sustenta— contraponiéndolo al que puede otorgar el trabajo de la crianza. Para hacer posible esto, Brecht modifica algunas de las condiciones sociales y políticas en las que normalmente se cumple el derecho civil. Modifica la solución que tanto la comedia china Hoilan-Ki y el relato bíblico de la espada salomónica, daban para el establecimiento de la auténtica maternidad. En lugar de ser devuelto el niño a su (por derecho) madre auténtica, es entregado a quien lo crió, a la sirvienta Gruche. Sólo un juez (Azdak) que "lo confunde todo", que es borracho y "no sabe nada de nada" y ha "absuelto a los más grandes ladrones",²⁸ puede retorcer el derecho para darse el lujo de ese veredicto. El fondo social necesario para que un hombre tal pueda ser juez y para que Gruche pueda ser madre, es el de la revuelta social que, sin modificar esencialmente la estructura de la sociedad, supone que el pueblo puede decidir el destino del niño a través de esos dos personajes. En otras obras, manteniendo inalteradas dramáticamente las condiciones sociales, Brecht describe la imposibilidad de ejercer la productividad bajo relaciones de producción capitalista.

Las relaciones de producción capitalistas y su fundamento, la producción de plusvalía, vuelven a la productividad —esbozada en la bondad, el amor y la amabilidad, en la solidaridad y la hermandad, en el juicio equitativo y racional— sólo un efecto en la ideología como una visión, deformada o utópica, de su posibilidad histórica. La forma dramática que adquiere esa imposibilidad en el teatro brechtiano es la del personaje escindido,

²⁷ *Idem*, t. III, p. 115.

²⁸ *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964, t. II, p. 96.

dual, que en realidad existe como dos personajes, o el personaje múltiple, diseccionado en muchos. La dualidad —consciente o inconsciente—²⁹ es la exposición simplificada de la contradicción entre las relaciones de producción capitalistas reales y la ideología que las encubre. Los personajes duales explican la imposibilidad de hacer realidad en el capitalismo los preceptos morales, religiosos, políticos, etcétera. Para ejemplificar con un caso extremo: en *El alma buena de Se-chuan*, la bondad, basada en principios religiosos y morales, no puede tener lugar en el mundo capitalista. Los dioses fracasan —aunque su misma naturaleza divina les impida reconocerlo— en su intento por probar, con el concurso de un alma buena a la que le han proporcionado cierta cantidad de dinero, que todavía quedan humanos capaces de seguir sus mandamientos. Los miserables que se benefician con la gracia del alma buena son los mismos que ella se ve obligada a explotar para mantener la fuente con la cual sostenerlos. En este mundo, para poder ser misericorde hay que ser inmisericorde. Ante esta imposible tarea, Shen-Te recurre al subterfugio de disfrazarse como un supuesto primo suyo, a quien encarga llevar a buen término sus negocios. La buena Shen-Te se transforma en el explotador Shui-Ta, representando en dos personajes o en un personaje doble, un proceso que tiene normalmente lugar en el mundo capitalista.

La productividad a la que Brecht se refiere es la directamente opuesta a la establecida por la producción capitalista. El trabajo regido por las relaciones de producción capitalistas es un trabajo productor de plusvalía. El resultado del proceso de producción capitalista, lejos de ser un valor de uso apropiable para satisfacer una necesidad humana de acuerdo con sus características naturales, es, por el contrario, un valor de cambio y un valor de cambio mayor que el necesario para cubrir las necesidades de la clase obrera que lo crea. La productividad que Brecht muestra en su teatro y que aspira a alcanzar tanto dentro como fuera de él, es el uso de las facultades humanas que el capitalismo reprime al imponer el molde mercantil. El hecho de que todo (como dice Marx en el *Manifiesto del partido comunista* o en *Miseria de la filosofía*), hasta las cosas tenidas por más sagradas, adquiera un precio a pesar de que no tenga valor, hace que las relaciones humanas gobernadas por la forma mercantil, impidan el despliegue de lo que podríamos llamar fuerzas productivas humanas.

Las teorías actuales sobre la construcción y destrucción del Yo formado en el capitalismo, son un punto de contacto con estas ideas. Brecht rechazó como es sabido al psicoanálisis; no obstante, su teatro es una reflexión continua sobre los efectos psicológicos de los estímulos artísticos. Ese desinterés —justificado acaso por lo que él sabía que era la institucionalización de un probable medio represivo (como Karl Kraus, diría que el psicoanálisis “era un conejo que había querido investigar los intestinos de una boa”), o quizá por su chato concepto de la psique pro-

²⁹ Cf. Dort, Bernard, *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix-Barral, 1973, pp. 160-80.

veniente de su formación médica o, en fin, porque estaba más interesado en la psicología conductista— le hicieron caer, como a ciego de Brueghel, en errores políticos en la construcción psicológica de sus personajes.³⁰

4. *Estética*

En varios artículos y notas,³¹ Brecht trata los problemas relacionados con una estética del arte realista. Sin embargo, lo que podría entenderse bajo ese concepto es algo que toma más en consideración las funciones sociales y políticas de una estética, que las categorías que puedan ordenar una determinada concepción del arte. En otros términos, los conceptos estéticos de Brecht están subordinados a las funciones sociales y políticas que puede tener una estética centrada en las funciones sociales del arte.

Brecht parte de la idea de que los problemas artísticos pueden ser tratados científicamente. En sus primeras intervenciones públicas en la discusión de asuntos artísticos, insiste en “liquidar la estética”. Preocu-

³⁰ Entrevistado con motivo de la aparición de un libro suyo sobre Brecht, Guy Scarpetta explicaba, a este respecto, lo siguiente: “Lo que un análisis de la temática latente de sus piezas deja ver, es una posición ‘perversa’ funcionando como contrainversión de un fondo edípico insistente, no franqueado. De allí, por ejemplo, esa ausencia sensible de la relación ‘padre-hijo’ en su obra, o más: una sacralización de la madre (del modo clásico: ninguna otra figura en su ‘repertorio’ que aquella de la madre y la prostituta, ‘División’ que pone en escena con singular relieve una pieza como *El alma buena de Se-chuan*). De allí también una temática latente de castración, en todos lados visibles (reverso ‘masoquista’ de esta perversión). Y es aquí que eso empalma sobre una temática histórica: las piezas ‘didácticas’ son particularmente sintomáticas; dejan ver que el acceso al orden nuevo (al marxismo) implicaba de manera necesaria la castración y el sacrificio. La ley marxista (el ‘Gran Orden’, según las mismas palabras de Brecht) es, efectivamente, menos un ‘super-yo’ que una instancia sacrificial, igual de implacable en tanto que funciona como un Orden Paternal tardío que, por ello, debe inhibir mucho.

“Desde luego, en el número sorprendente de ‘procesos’ que siembran este teatro, lo más importante es la necesidad de que la víctima haya aceptado y querido la sanción; que haya interiorizado la Ley, lo que significa que el proceso victimario funciona en la lógica de los sacrificadores, menos con la exclusión de la víctima propiciatoria que con su inclusión. Lo que por anticipado aclara singularmente, eso que queda de enigmático en el comportamiento de los acusados después de los grandes procesos stalinistas. Brecht, al pedir a la gente saber tratar a la ‘tercera persona’ es decir, de instaurar en sus cabezas un permanente Tribunal de la Historia, susceptible de juzgarlos, prefigura en alguna medida la posición subjetiva que el stalinismo va a moler con su asentimiento. Una vez más, los mecanismos del Terror Stalinista aparecen como la ‘realización’ de lo que un artista como Brecht, desde su posición sexual y subjetiva, había simbólicamente inscripto.” “Guy Scarpetta: la sin salida brechtiana”, entrevista con Jacques Henric, *Art Press International*, París, No. 27, abril de 1979.

³¹ *El compromiso en literatura y arte*, op. cit., pp. 207-83.

pado por los problemas técnicos a que hemos hecho referencia, Brecht se declara sociólogo del arte antes que esteta, porque piensa que se le puede dar al teatro un fundamento científico que lo libere del dominio de las "recetas culinarias" de los críticos y teóricos del momento. Ve a la estética, por la que entiende principalmente a la estética idealista burguesa, como un mal que debe combatirse si se quieren resolver los problemas del arte proletario y porque ella no hace más que sostener la ideología burguesa. Más tarde, sin embargo, recoge las ideas más o menos dispersas en sus escritos y las ordena con el fin de aclarar los aspectos estéticos de su obra. En el *Pequeño organón para el teatro* describe la teoría del extrañamiento (contra poniéndola como hace constantemente, a la teoría aristotélica) y las consecuencias sociales que de ella derivan. Es una obra de síntesis que pretende establecer ciertas reglas prácticas para la labor artística de los artistas realistas. En la introducción, Brecht advierte que los conceptos allí expuestos son los que se extraen de la forma de teatro muy particular que él y otros han practicado desde la década de 1920 y que, por lo tanto, no deben interpretarse sino como sugerencias para el quehacer artístico. En un periodo intermedio, en polémica con Georg Lukács, Brecht traspone a términos más generales y en relación con los problemas gnoseológicos del arte proletario, estas consideraciones. Brecht sostiene también entonces el carácter heurístico y no normativo de sus teorías, llegando a afirmar que "sobre fórmulas literarias hay que interrogar a la realidad, no a la estética, ni siquiera a la del realismo".²²

Las restricciones que Brecht impone a sus ideas estéticas son el resultado de la inteligencia de que sólo una libertad plena en el terreno del arte puede contribuir a mejorar las técnicas de representación de la realidad, volviendo tanto a artistas como a obras, revolucionarios. La estética no puede sino proponer reglas muy generales sobre el proceder artístico que no frenen el desarrollo técnico ni la toma de posición política, ya que la legislación indiscutible, como la que dictaba a partir de 1930 el realismo socialista, incapacita a los artistas y rebaja la calidad de las obras.

Entre 1929 y 1941, Brecht discute con Lukács, primero indirectamente, a través de la revista *Linkskurve* y más adelante, abiertamente, en las revistas *Das Wort* e *Internationale Literatur*, el contenido de la teoría del realismo socialista. Aunque reducida al terreno literario, esa polémica implica al arte en su totalidad. La política de construcción del socialismo en un solo país, fortalecida ante el temor de que la URSS pudiera ser atacada por los ejércitos hitleristas, derivó en la necesidad de mantener una política homogénea y firme entre los partidos comunistas nacionales que culminó, a mediados de la década de 1930, en el Frente Popular. En el campo del arte se requería una teoría suficientemente general y rigurosa, que pudiera reunir tanto a escritores liberales como comunistas en la lucha contra el fascismo. En Alemania, la revista *Linkskurve* comenzó

²² *Idem*, p. 258.

a difundir los principios generales del realismo socialista, de modo más definitivo en los últimos números. La revista era el órgano de la Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios que dependía del Buró Internacional para la Literatura Revolucionaria, cuya sede estaba en Moscú. Lukács fue el teórico más prominente de entre quienes intentaron dar una base clásica a la estética del realismo socialista que recogiera las enseñanzas de Hegel, Marx, Engels, Lenin y Stalin. Sobre esa base, Lukács extrajo —no siempre con rigor lógico— una teoría del arte decadente burgués que, según él, se iniciaba después de las últimas obras realistas del siglo XIX, que eran expresión artística de la burguesía revolucionaria. (Brecht comentaba al respecto: “La historia no hace a nuestros administradores literarios el favor de separar minuciosamente decadencia y progreso, de colocar exactamente el segundo después de la primera y designar a un nuevo representante” —como era Thomas Mann, según Lukács— “para el progreso literario... Para poder meterlas en cajones, las obras literarias tienen que ser debidamente recordadas. Una vez vi en el cine a Chaplin hacer una maleta. Todo lo que al cerrarla sobresalía de ella, perneras de pantalón y puntas de camisas, lo recortaba simplemente con las tijeras”).³³ La utilización de métodos de construcción literaria como el montaje, los derivados del reportaje y de la incorporación de estadísticas y documentos, el distanciamiento, el monólogo interior, el cambio repentino de estilo, el apóstrofe al lector, el estilo asociativo, eran desechados sin más como decadentes. Lukács proponía emplear el método de configuración propio de la novela psicológica de los siglos XVIII y XIX que tenían al héroe o héroes como ejes para la construcción y coherencia de los episodios. Era la novela que convenía al lector con una ficción lo más comprensiva de la realidad (“verosimilitud interna” aristotélica). Se trataba de sustituir a los héroes burgueses por los proletarios y de fijar los principios socialistas por medio de la entrega emocional del lector. (Al respecto Brecht comentaba: “Esa técnica de observación y descripción del hombre es del todo primitiva y los conocimientos psicológicos de los escritores por lo tanto, visiblemente infantiles: con ellos no podría venderse ni siquiera un automóvil”).³⁴ En otras palabras, Lukács abogaba por las técnicas que toda la narrativa de este siglo se había encargado laboriosamente de destruir. Resultaba que escritores como Döblin, Toller, Ehrenburg, Weiskopf, Ottwald, Grünberg y otros, escritores obreros y “compañeros de ruta” como se les llamaba despectivamente al igual que en Rusia, eran inapelablemente reaccionarios. Si Lukács, como en el caso de Ottwald y de la Nueva Objetividad, tenía razón al criticar cierto empirismo, no podía tomar los errores o excesos técnicos que lo originaban como fundamento para elaborar una

³³ *Idem*, p. 311.

³⁴ *Idem*, p. 264.

teoría del arte decadente, pues si bien probablemente eran desviaciones del punto de vista proletario, también constituían un avance aprovechable revolucionariamente.

No entraremos en los detalles de la polémica Brecht-Lukács.³⁵ En realidad, Brecht nunca cuestionó las categorías más generales del realismo de Lukács (por el contrario, recomendaba la lectura de sus artículos sobre el realismo), sino precisamente las consecuencias prácticas que se concluían de ellas. Podemos sintetizar del modo siguiente las ideas de Brecht:

1] La división dicotómica en categorías generales (formalismo/realismo, decadencia/progreso) no hace otra cosa que confundir las características comunes de las obras calificadas en esos términos. Ni todo lo llamado formalista deja de observar rasgos realistas, ni todo lo llamado realista deja traslucir aspectos formalistas (Brecht se opone, precisamente, al formalismo del realismo). Esta es una de las razones por las que Brecht desprecia las generalizaciones estéticas, el que no sean más que disfraz teórico de posiciones políticas. Una legalización de la actividad artística a partir de esas generalizaciones sólo conduce a trasponer los intereses políticos al campo artístico, obstruyendo el acercamiento a la realidad que el realismo, por definición, debería ayudar a representar.

2] Por lo tanto, la definición de formalismo o realismo y en general, la de arte, debe partir de lo que se entiende por esos términos en los demás ámbitos sociales. ("Para su definición [del arte] habría que recurrir a artes tales como el arte operatorio, el arte de enseñar, el de la construcción de maquinaria y de aeronáutica.")³⁶ El escritor realista resulta comprometido, antes que con determinada concepción del realismo o con determinado método narrativo realista, con la realidad misma. La realidad representada y los métodos utilizados para ello, deben tener como criterio de validez la realidad misma. ("Las obras aisladas deben ser juzgadas según el grado de realidad que comprenden en el caso concreto, no según hasta qué punto corresponden formalmente a una determinada muestra de tipo histórico.")³⁷

3] Los métodos de observación y descripción literarios (y en general, los artísticos) al igual que el objeto al que se aplican, se transforman constantemente. La manera de ver y describir depende de los avances en el conocimiento de la realidad logrado por las ciencias y este avance, a

³⁵ Sobre la discusión que se llevó a cabo a través de la revista *Linkskurve*, véase Gallas, Helga, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973; sobre la discusión general sobre el realismo consúltese Posada, Francisco, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969; los artículos de Lukács aparecidos en *Linkskurve* que comienzan la polémica con Brecht, se encuentran en Lukács, Georg, *Sociología de la literatura*, Madrid, Península, 1966.

³⁶ *El compromiso en literatura y arte*, op. cit., p. 258.

³⁷ *Idem*, p. 249.

su vez, depende de los cambios tecnológicos en el campo de la economía. La técnica narrativa participa de ese desarrollo en la medida en que se aviene con el nivel técnico general dado en un momento histórico determinado. El escritor realista debe aprovechar los adelantos técnicos, proporcionándoles una función social progresiva. En la busca de los métodos que precisa el arte realista es indispensable el conocimiento de los empleados en otras épocas, ya que están indisolublemente ligados a los usados actualmente, pero el conocerlos no implica conferirles calidad de norma para la descripción de la realidad.

4] Por ello la ciencia no puede estar desligada del arte. Por el contrario, el arte realista requiere romper con la mitología de la divinidad del quehacer artístico; el artista debe reflexionar siempre sobre los medios que emplea, para perfeccionarlos y para perfeccionar la imagen de la realidad que recrea con ellos. (El contacto de los artistas "con la ciencia, que provocaba crisis, sólo existía en tanto que a través de éstas se producía un contacto con la realidad".)³⁸

Con sus planteamientos, Lukács contribuía a rematar teóricamente y a extender a toda Europa la política de expurgación de los artistas que habían intentado crear un arte proletario en Rusia (entre quienes estaban los miembros de los grupos del *Proletkult*, el *Litfront*, el *Agitprop*, la escuela de Meyerhold y los "formalistas"). El problema a resolver en la polémica Brecht-Lukács es el de las condiciones históricas que obligaban a una política cultural que, lejos de desarrollar el arte proletario, lo sofocaban. Es un problema que no puede quedar confinado al campo estético; el terreno real del debate es el de las funciones sociales que efectivamente puede cumplir el arte, tanto en la sociedad capitalista como en la socialista. Es un problema que, en última instancia, cuestiona la naturaleza social de los sistemas llamados hasta ahora socialistas. Intentaremos aclarar este punto en el penúltimo apartado de este ensayo.

5. Reflexiones teóricas

El hecho de trasladar la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción al campo del arte, nos obliga a revisar —así sea brevemente— la concepción marxiana al respecto. Esa contradicción es, como hemos visto y veremos adelante, medular para explicarse no sólo los conceptos artísticos de Brecht sino sus posiciones políticas. Revisaremos además, los conceptos utilizados por Marx para pensar los aspectos económicos del trabajo artístico.

³⁸ *Idem*, p. 261.

a. *Contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción*

En el prefacio a la *Contribución a la crítica de la economía política*, Karl Marx explica lo siguiente: “El conjunto de esas relaciones de producción” —en las que se ven envueltos los hombres independientemente de su voluntad—, “forma la estructura económica de la sociedad, la *base real* sobre la que *se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de la conciencia social*. El modo de producción de la *vida material* condiciona el proceso de la *vida social, política e intelectual en general*. No es la conciencia del hombre la que determina *su ser*, sino, por el contrario, es *su ser social* el que determina *su conciencia*. Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí. De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas y se abre así una época de revolución social. Al cambiar la base económica, se conmociona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella”.³⁹

De las afirmaciones de Brecht se deduce que no debe identificarse, como hace Marx aquí, la “superestructura” con la conciencia social (e inversamente, la “infraestructura” con las condiciones materiales de producción), sino que por el contrario, las formas de conciencia, las formas ideológicas o las relaciones jurídicas y políticas que les dan lugar, son en sí mismas materiales. Es decir, tienen formas de reproducción propias que dependen de la organización económica que se desarrolla en el ámbito superestructural y que participan, como cualquier otra organización económica, del conflicto que se entabla entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción.

La utilización por Marx de la metáfora del edificio, causante del des-cuido —de los lectores de este siglo— de la materialidad de las formas productivas específicas de las ideologías, tiene cuando menos dos explicaciones. Por un lado, el planteamiento filosófico del problema. Marx y Engels estaban preocupados por establecer las bases metodológicas para el estudio de la historia y, por consiguiente, por combatir el punto de vista idealista de la historiografía y de la economía política burguesas. Esto los lleva a enfatizar más el carácter de falsa conciencia de las superestructuras, tal como sucede en la *Ideología Alemana*. Por otro lado, el desarrollo de la producción capitalista del arte así como la proletariza-

³⁹ Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Estudio, 1973, pp. 8-9. (Énfasis nuestro.)

ción de los trabajadores artísticos es un fenómeno que tendencialmente podía preverse en el siglo pasado, pero que no tenía la importancia que adquirió desde principios de éste. En las *Teorías sobre la plusvalía*, al referirse a la producción inmaterial, Marx dice que en la “mayoría de los casos las cosas se limitan aquí a una *forma de transición* a la producción capitalista, consistente o en que las personas que ejecutan diversos tipos de trabajo en la producción científica o artística (artesanos o maestros en su oficio), trabajan para el capital mercantil”.⁴⁰ Y más adelante: “Como en el campo citado todas las manifestaciones de la producción capitalista son tan insignificantes en relación con la producción en su conjunto, se puede prescindir por completo de ellas”.⁴¹

Sigue diciendo Marx en el prefacio a la *Contribución...*: “Ninguna formación social desaparece antes de que se desarrollen todas las fuerzas productivas que caben dentro de ella, y jamás aparecen nuevas y más altas relaciones de producción antes de que las condiciones materiales para su existencia hayan madurado en el seno de la propia sociedad antigua. Por eso, la humanidad se propone siempre únicamente los objetivos que puede alcanzar, porque, mirando mejor, se encontrará que estos objetivos sólo surgen cuando ya existen o, por lo menos, se están gestando las condiciones materiales para su realización”.⁴²

Marx y Engels, especialmente este último, matizarían el determinismo que respira en este pasaje, diciendo que la superestructura no siempre coincide en sus cambios con la infraestructura y que ella, al ser determinada por la base material, también incidía sobre ésta. Este es el fundamento teórico de la acción política dirigida a formar la conciencia del proletariado, que tanto partidos como sindicatos han puesto en obra al aprovechar las facilidades de la democracia capitalista. Por supuesto que el juego entre la superestructura y la infraestructura no es de una rigidez insobornable, pero si los fenómenos de la economía tienden a homogeneizarse en todo el “edificio” de la sociedad, ¿qué papel corresponde a la conciencia proletaria y cuáles son las condiciones materiales que la hacen surgir? La traducción económica de la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción, la da el desenvolvimiento de la ley del valor. La contradicción insoluble en la que cae el capitalismo es la imposibilidad de continuar la acumulación con una masa de plusvalía decreciente, lo que se expresa en la baja tendencial de la tasa de ganancia y tiene su origen en el alza de la composición orgánica de capital, es decir, en el desarrollo de las fuerzas productivas. La contradicción que contiene la mercancía entre valor de uso y valor de cambio se desenvuelve hasta obstruir los circuitos de circulación de las mercancías y destruir el fetiche del dinero. Para entonces, la confianza

⁴⁰ Marx, Karl, *Teorías sobre la plusvalía*, t. I, p. 346. (Énfasis nuestro.)

⁴¹ *Idem*, t. I, p. 347.

⁴² *Contribución a la crítica de la economía política*, op. cit., p. 9.

en la posibilidad de continuar viviendo en forma capitalista se ha debilitado o destruido por la vía del hambre y la represión necesarias para aumentar la masa de plusvalía. Un estómago acostumbrado a comer en época de auge, es el motor de la desconfianza y la conciencia cuando está vacío en época de crisis. Estas son las condiciones materiales de la revolución social; la conciencia proletaria de ellas, como ha sucedido en las experiencias revolucionarias del siglo pasado y de éste, ha desembocado en la organización obrera “espontánea” (consejos, soviets), planeada masivamente en los momentos de crisis económica, en los momentos en que el sistema en su conjunto no vale más de tres centavos, si acaso vale algo. En esos momentos, los aparatos artísticos reformados pueden tener una función social nueva porque han perdido —como el resto de las organizaciones económicas— la forma capitalista que les da su función social capitalista. Antes de ello, la conciencia proletaria que pueden crear esos aparatos, se ve reducida a la utopía, a la premonición, al tener necesariamente que entrar ellos mismos en la producción capitalista, al tener que ser rentables o cuando menos, que mantenerse en competencia alcanzando el nivel de desarrollo artístico dado, sacrificando toda ganancia. Pero el fetichismo de las mercancías continúa vigente; también continúa vigente el sistema capitalista. La conciencia proletaria es una ideología de lo posible mientras no se destruye el sistema por sí mismo y, debido a la división del trabajo social, no puede generarse sino en grupos pequeños de obreros y de pequeños burgueses.

b. *Carácter improductivo del trabajo artístico*

Brecht describe las transformaciones que sufren los aparatos artísticos, teniendo en cuenta sobre todo el carácter mercantil de sus productos. Descuida en cierto modo el aspecto de valor de los mismos y aunque se refiere a la explotación a la que es sometido el trabajo artístico, ésta le causa todavía sorpresa. Sin embargo, Brecht describe fenómenos que Marx explicó con las categorías de trabajo productivo e improductivo.⁴³ Hagamos un breve recuento: 1] El trabajo de los asalariados de la producción artística es un *trabajo improductivo* en la medida en que no agrega valor a los productos creados, sino que al ahorrar tiempo de trabajo al patrón, le transfiere a éste una parte mayor de plusvalía de acuerdo con la tasa de ganancia media. Ello no impide que el trabajo artístico sea igual o más explotado que el trabajo creador de valor. 2] Los trabajadores artísticos al entrar en el proceso de producción capita-

⁴³ Además de las *Teorías sobre la plusvalía*, op. cit., t. I, pp. 129-256 y pp. 329-349, véase *El capital*, Libro I, Capítulo VI, inédito, Buenos Aires, Signos, 1971, pp. 54-89.

lista, forman parte del *trabajador colectivo* que suprime cualquier distinción de intervención personal en la producción de los artículos que no sea ideológica y dependa de la propiedad de los mismos. 3] Las artes, en lo referente a sus métodos y a la naturaleza de su producción así como los trabajadores artísticos, en la medida en que no han entrado de lleno en la producción capitalista, se ven comprendidos bajo el concepto de *subsunción formal (ideal)* del trabajo al capital, a través de la mercantilización de sus obras. Esos artistas dividen idealmente su ser en empleador y productor, e imponen a sus productos un sello mercantil más acusado, es decir, una exigencia de ganancia. 4] En la medida en que siguen la tendencia general a la igualación de salarios, debida al aumento de su número de acuerdo con las necesidades de la producción, es decir, en la medida en que se proletarizan realmente, los trabajadores artísticos que han entrado a la producción capitalista se encuentran en una situación más cercana a los trabajadores productivos, que, sin embargo, son los únicos capaces de poner en jaque al sistema. Si los trabajadores productivos pueden parar la producción capitalista, los trabajadores artísticos pueden parar la producción de las condiciones ideológicas de producción.)

6. *Reflexiones críticas*

Ya hemos adelantado algunas críticas a la obra de Brecht, pero ahora queremos rematar lo que hemos dicho y tratar algunos puntos polémicos que conducen la discusión fuera del ámbito propiamente artístico. Pensamos que es fuera de este campo donde las teorías brechtianas pueden adquirir un relieve más preciso.

Benjamín refiere que al visitar a Brecht en Svengbord ofreció a su consideración el ensayo *El autor como productor* que acababa de escribir. En este trabajo Benjamín dice que el conflicto aparentemente irresoluble entre tendencia partidaria y calidad artística, queda resuelto si se tienen en cuenta los adelantos técnicos de los que participa el autor de tendencia. Benjamín sostiene que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria; siendo esta última progresista vuelve progresista, correcta, a la primera, si está regida por lo que Brecht llama "transformación funcional de las artes". Benjamin apunta en su diario: "Brecht quiere que" esa teoría "valga sólo para un único tipo de escritor, el de la gran burguesía, en el que se cuenta a sí mismo. 'Este' —decía— 'es de hecho solidario de los intereses del proletariado en un punto: en el del ulterior desarrollo de sus medios de producción. Pero en cuanto está en ese punto, está en él, en cuanto productor, proletarizado, y además por completo. Esta proletarización sin residuos en un punto determinado, le

hace solidario en toda la línea del proletariado' ".⁴⁴ Por otra parte, en su *Diario de trabajo*, Brecht se lamenta de las condiciones en las que vive en los Estados Unidos, de la completa proletarización de su trabajo, de la mercantilización del arte que se llevaba a cabo en ese país. Su participación en la redacción de guiones para películas producidas por su amigo Fritz Lang; el hecho de que éste se halle comprometido más en sus asuntos financieros que en los más modestos de su amistad, le dejan un malestar del que no se libera durante su exilio en ese país. El 21 de enero de 1941, escribe: "La costumbre exige aquí que uno procure 'vender' todo, desde un gesto hasta una idea. Uno está obligado a estar siempre en busca de mercado, de modo que constantemente se desempeña el papel de comprador o vendedor; podría decirse que uno vende su orina al *pis-soir*. El oportunismo está considerado como suprema virtud, la cortesía se convierte al punto en cobardía".⁴⁵ El 18 de febrero de 1942, escribe: "Aquí no se da esa oportunidad tan especial que tuvo el marxismo en Europa. La sensacional revelación de los negocios del Estado burgués proporcionó al marxismo ese efecto esclarecedor que aquí no puede producir. Aquí nos encontramos con un Estado establecido directamente por la burguesía, que por supuesto no se avergüenza ni por un instante de ser burgués. El parlamento es, más o menos, una agencia y actúa y habla como tal. No se puede decir que esto sea corrupción, puesto que son muy pocos los que se hacen ilusiones".⁴⁶

La situación histórica de la Alemania de los "años veintes" que hemos resumido en la primera parte de este trabajo, explica la distancia que existe entre el mundo al que se enfrenta Brecht al formular sus teorías y el que se rehusa a aceptar en los Estados Unidos. Su teatro es resultado de atisbar la realización del arte proletario en el momento en que el desarrollo técnico de los aparatos cinematográfico y teatral, muestran sus posibilidades de adaptación a fines revolucionarios. Pero tiene como supuesto una época de crisis que no cuestiona sino el modo de utilización o reutilización de esos aparatos. En un mundo donde ese desarrollo presenta sus rasgos más grotescos, hasta el punto de borrar la naturaleza revolucionaria de los adelantos técnicos, tan nítida en sus primeros días, es necesario cuestionarse sobre el supuesto de la crisis, sobre las condiciones históricas que hacen posible el arte proletario. (Ciertamente esta es una afirmación retórica: el hecho de que sea posible interrogarse sobre los supuestos históricos del arte proletario, es parte de esas mismas condiciones. Si se pregunta si el teatro de Brecht tiene algún sentido revolucionario es porque el derrumbe del mundo capitalista actual, pone a la orden del día esa cuestión.) Como hemos visto en el apartado anterior,

⁴⁴ Benjamín, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975, p. 137. En este libro se encuentra el artículo "El autor como productor".

⁴⁵ *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, t. 2, p. 20.

⁴⁶ *Idem*, t. II, p. 31.

la conciencia proletaria surge en el momento en que no quedan sino residuos de la confianza en el sistema capitalista, debido a la destrucción económica del mismo; en ese momento y en el de la construcción de una nueva sociedad, el teatro de Brecht puede adquirir la grandeza, es decir, la funcionalidad, que hoy no es sino una proclama ideológica.

Hemos dicho que Brecht vivió una contradicción entre sus concepciones teóricas y sus posiciones políticas que afectó muchas veces la realización artística de las primeras. Esquemáticamente, se podría decir que sus teorías son una reflexión tardía sobre la lucha de los obreros y soldados consejistas de 1918 y sus posiciones políticas (definidas en su periodo de madurez, desde finales de la década de 1920) un compromiso con el "Gran Orden" como llama Brecht al orden del capitalismo de Estado.

Brecht dio una base marxista a sus teorías sobre el arte tiempo después de haber experimentado con ellas. En esa labor lo ayudaron dos teóricos "izquierdistas", Fritz Sternberg y Karl Korsch. Sternberg era conocido por sus teorías sobre el imperialismo, que desarrollaban las concepciones "derrumbistas" de Rosa Luxemburg; Korsch era uno de los teóricos más prominentes de los más tarde llamados "comunistas de los consejos", quienes criticaron acerbamente al movimiento obrero reformista de la segunda y tercera internacionales y al bolchevismo. Las ideas consejistas y la crítica al capitalismo de Estado, eran particularmente por medio de Korsch (quien además tuvo una gran influencia en la formulación teórica del extrañamiento),⁴⁷ bien conocidas para Brecht. (Quien lea con atención el *Me-Ti. Libro de las mutaciones*,⁴⁸ podrá encontrar expuestos con claridad brechtiana, tanto los argumentos leninistas y stalinistas como los consejistas.) Sin embargo, Brecht, a pesar de no haber pertenecido oficialmente al Partido Comunista Alemán (K. P. D.) cuando éste era ya un apéndice del Partido Comunista Soviético, siempre se subordinó a sus directivas por muchas reservas críticas que tuviera, pues tenía una confianza ilimitada en la construcción del socialismo en Rusia y en la posibilidad de realizar su teatro.⁴⁹ Las ideas estéticas de Brecht eran más consecuentes con las posiciones de Sternberg y de Korsch que con las de Lenin y Stalin; la conciencia de ello —por lo demás no siempre clara— provocaba en él una actitud políticamente ambigua, manifiesta tanto en su quehacer artístico como en su actividad política. Podríamos aducir razones de carácter psicológico o personal para explicar la actitud de Brecht, pero ello no haría sino diluir el problema en datos biográficos

⁴⁷ En otro lugar explicaremos pormenorizadamente esa influencia.

⁴⁸ *Me-Ti. Libro de las mutaciones*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

⁴⁹ En una conversación con Paul Mattick, obrero alemán radicado desde 1926 en los Estados Unidos, quien ha escrito la obra económica marxista más importante desde la década de 1930, y quien fuera compañero de Korsch y conociera a Brecht, nos daba en una sola frase este retrato de Brecht: "era un aristócrata que quería tener un teatro".

o ideológicos. La raíz de esa actitud ambigua es en última instancia, la naturaleza ideológica que adquiere el marxismo en condiciones de un capitalismo de Estado que, aunque surge de una explosión revolucionaria proletaria, lo hace en una situación de desarrollo que la suprime. Sin ahondar en los aspectos generales de este punto,⁵⁰ veámos cuáles son sus consecuencias para el pensamiento de Brecht.

En la polémica con Lukács, Brecht sostiene, a diferencia de éste, el punto de vista proletario, pues precisamente, la misión histórica del proletariado es desarrollar las fuerzas productivas —en las que se incluye él mismo— y organizarlas con el fin de producir valores de uso de manera consciente. Lukács defiende el punto de vista de la burocracia que tiene ya en sus manos suficiente poder como para determinar planificadamente la acumulación de capital, pero que apenas termina de sentar las bases de su dominio ideológico. Evidentemente, la revolución de los aparatos artísticos que la pequeña burguesía revolucionaria rusa adecuaba a los intereses del proletariado, fue detenida en la medida en que el movimiento proletario desaparecía. El arte no tenía por qué evolucionar más allá de lo que el realismo socialista admitía. Sin embargo, Brecht, aunque sospecha que la represión del movimiento obrero revolucionario no eran solamente los dolores de parto que anuncian la nueva sociedad, apoya decididamente ese proceso en términos políticos y precisamente modificando los argumentos que le habían facilitado su visión del desarrollo artístico. El argumento de Marx: “Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas de la sociedad, entran en contradicción con las relaciones de producción... dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí” se convertía en: debemos de desarrollar las fuerzas productivas, no importa que sacrifiquemos la democracia o, para no ver sino una de sus consecuencias, el desarrollo artístico, si con ello podemos alcanzar la sociedad socialista. Baste una cita: “¿Cómo ha de estar terminado por ejemplo, el régimen estatal más avanzado del mundo, esto es, el del primer gran Estado de los trabajadores, cuando su régimen económico sigue tan necesitado de mejora?... La vida bajo las dictaduras es parecida, por diversos que puedan ser los objetivos y las tareas de las dictaduras. Nadie puede desear la perpetuación de semejante vida. Pero nadie escapará a semejante vida si no dirige sus esfuerzos contra las condiciones que perpetúan la opresión. Hay que apoyar y soportar aquellas dictaduras que van contra esas condiciones económicas.

⁵⁰ La bibliografía sobre el desarrollo del capitalismo de Estado ha aumentado recientemente (por ejemplo, Levinson, Charles, *Wodka-Cola. La oculta complicidad entre los mundos capitalista y comunista*, Barcelona, Argos Vergara, 1978). Además de los trabajos de Rosa Luxemburg y Alejandra Kolontai, que inician la discusión, los siguientes pueden servir como introductorios: Souyri, Pierre, *El marxismo después de Marx*, Barcelona, Península, 1971; Pannekoek, Korsch, Martick, et al., *Crítica del bolchevismo*. Barcelona, Anagrama, 1976 y Mondolfo, Rodolfo, *Bolchevismo y capitalismo de Estado*, Buenos Aires, Libera, 1968.

Se trata de dictaduras, en efecto, que arrancan sus propias raíces".⁵¹

Brecht, en resumen, aboga por la construcción del capitalismo de Estado, aunque viva la ilusión de que lo hace por el socialismo. Si en los países capitalistas occidentales el desarrollo del proletariado planteaba la necesidad de la revolución ante la destrucción creciente de las fuerzas productivas y ante el avance de las formas estatales más represivas como el fascismo —única garantía de mantener la acumulación destruyendo capital—, en Rusia lo primero que había que crear era el proletariado, el capital. Para ello había que fortalecer al Estado. Se hablaba de la posibilidad de saltar las etapas del desarrollo, pero Marx como los teóricos de la Primera Internacional, discutían esto bajo la condición de que la revolución en los países pobres en capital y coloniales fuera parte de la revolución mundial. (Del argumento de desarrollar las fuerzas productivas voluntaria y conscientemente para saltar etapas y teniendo como marco un solo país, se desprende antes que el establecimiento del socialismo, el hecho de que al llegar a un grado de desarrollo determinado las fuerzas productivas entren en contradicción con las relaciones de producción capitalistas estatales. Proceso que comenzó en Rusia y en los países del Este desde la década de 1950 y que actualmente se exacerba con la crisis mundial.) Sirva como coda de esta discusión, lo que Kurt Eisner, a quien Brecht había admirado tanto en su juventud y en cuyo partido había militado (Partido Socialista Independiente de Alemania), decía con relación al caso alemán: "Nosotros consideramos necesario no dejar dudas acerca de nuestras inmutables finalidades socialistas. Declaramos, sin embargo, abierta y públicamente, que nos parece imposible, durante una época en la cual la producción se presenta exhausta, el traspaso inmediato de las industrias a manos de toda la sociedad. *No se puede socializar nada cuando no hay nada que socializar.* Es opinión de Carlos Marx que la producción debe pasar a las manos de toda la sociedad *cuando las fuerzas productivas se han desarrollado tanto que el capitalismo viene a constituir para ellas un marco demasiado restringido, sofocante.*

"Por otra parte, a nosotros nos parece imposible introducir en un solo territorio nacional la organización social del trabajo y de la producción... Pero estamos convencidos que también en este momento el espíritu socialista puede operar fecundamente."⁵²

Siguiendo el mismo orden de ideas, Brecht convierte a la representación de la productividad humana en una ideología propia de la acumulación forzada que había tenido lugar tanto en Rusia como en Alemania Oriental durante el periodo de reconstrucción. Esto resulta particularmente claro en *El círculo de tiza caucásico*, donde la contradicción que

⁵¹ *Escritos políticos y sociales, op. cit.*, pp. 124 y ss.

⁵² Citado por Rodolfo Mondolfo, *Capitalismo y bolchevismo de Estado*, Buenos Aires, Libera, 1968, p. 34.

encarna Gruche (destruirse a sí misma para construir; renunciar al amor y a las más elementales satisfacciones humanas; huir de la justicia como una criminal; vivir de la limosna de su cuñada; aceptar por esposo a un desconocido; todo para poder criar al niño, para trabajar su maternidad) es la representación ideológica de la renuncia y sacrificio de cualquier obrero obligado a aumentar la producción y la productividad al máximo, a desarrollar las fuerzas productivas al máximo.

Por último, el efecto de extrañamiento, medular en el teatro de Brecht, se ve constreñido por la forma ideológica que adquiere ese teatro. La pedagogía a la que sirve ese efecto se convierte en propaganda más o menos artística, ya que responde a una organización estatal o partidaria jerarquizada. Este tipo de organización parte del supuesto de que las masas sólo pueden ser ignorantes (a excepción de reducidos grupos que surgen de ellas) y sólo pueden gestar acciones espontáneas que escapan a su voluntad e intereses reales. Por otro lado, de que por su situación en la división del trabajo social, son ellas, partidos, vanguardias del proletariado, las únicas capaces de desarrollar la conciencia proletaria, la ciencia de la historia. Pero el surgimiento de la conciencia proletaria, como hemos dicho, se da espontáneamente como resultado de la destrucción económica de la sociedad capitalista, y como resultado de la situación que tiene el proletariado en el proceso productivo, que lo capacita para organizar a la sociedad colectivamente porque ya vive materialmente esa colectivización. La dirección pequeñoburguesa partidaria sólo puede ser resultado de la incorporación de la clase obrera en el sistema capitalista, de la gestión mercantil de la fuerza de trabajo, del aglutinamiento posterior de los movimientos proletarios o de su aniquilamiento (represión del movimiento espartaquista, aplastamiento de la rebelión de Kronstadt). Un teatro dirigido a representar la realidad, a hacer comprender placenteramente la historia, pierde su poder para ello cuando sirve a una organización burocrática y jerárquica, por el simple hecho de que para subsistir una organización tal debe, en diversas medidas, ocultar la verdad.

7. *Conciencia culpable*

Quizá pocos hechos muestren con tanta claridad la actitud ambigua de Brecht, como su reacción ante el levantamiento de los obreros berlineses en junio de 1953. Robert Havemann relata y explica de la siguiente manera este movimiento: "El estallido de la revuelta de junio fue una sorpresa para todos. Se inició aquella mañana del 16 de junio de 1953 en la Strausberger platz de Berlín, cuando un puñado de trabajadores desplegaron su rudimentaria pancarta, con la que protestaban contra el aumento del 10% en las normas de producción, es decir, contra una

reducción de salarios. Este insignificante suceso fue la pequeña causa de un enorme efecto... En el año de 1953, el nivel de vida de la RDA era todavía muy bajo. Había poco que comprar; los alimentos que no entraban en las cartillas de racionamiento eran caros... Pero esta mala situación económica no fue la verdadera causa de la revuelta. Las razones eran más profundas. Sin duda el stalinismo había destruido las relaciones capitalistas de producción y suprimido por tanto la propiedad privada de los medios de producción, pero no había substituido las relaciones capitalistas de producción por unas socialistas, sino monopolistas de Estado; de ahí que los obreros no sólo habían de tener la 'sensación' de que no eran propietarios de los 'bienes nacionales'; el hecho es que realmente no lo eran. A pesar de todas las campañas ideológicas, la 'conciencia socialista' no podía desarrollarse mientras la realidad económica no fuese socialista. Por consiguiente los trabajadores se 'sentían' tan explotados como bajo el capitalismo, o más aún, porque les habían quitado de las manos la única arma de que disponían para luchar contra la explotación en el capitalismo: el derecho de huelga. Por ello la revuelta de junio fue un intento desesperado de restablecer el derecho de huelga".⁵³

Al día siguiente del levantamiento y de su represión por las tropas soviéticas, Brecht, convencido de que se había evitado que el conflicto desencadenara una tercera guerra mundial y de que había sido dirigido por provocadores occidentales, envió una carta de apoyo al Partido Socialista Unificado Alemán.⁵⁴ Más tarde, en el mismo año, Brecht escribió sobre esos hechos el siguiente poema:

El álamo blanco, una belleza localmente conocida,
 es hoy una vieja bruja. El lago,
 un charco de aguas de albañal, ¡no lo agiten!
 Las fucsias, bajo la boca del dragón, ordinarias
 y vanidosas.
 ¿Por qué?
 Esta noche en sueños vi dedos que me señalaban
 como a un leproso. Estaban lastimados por el trabajo
 y quebrados.
 ¡Ignorantes!, grité
 consciente de mi culpa.⁵⁵

⁵³ Havemann, Robert, *Autobiografía de un marxista alemán*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 109-11.

⁵⁴ Cf. *Escritos políticos y sociales*, op. cit., pp. 363-5.

⁵⁵ *Poesía*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, p. 208.