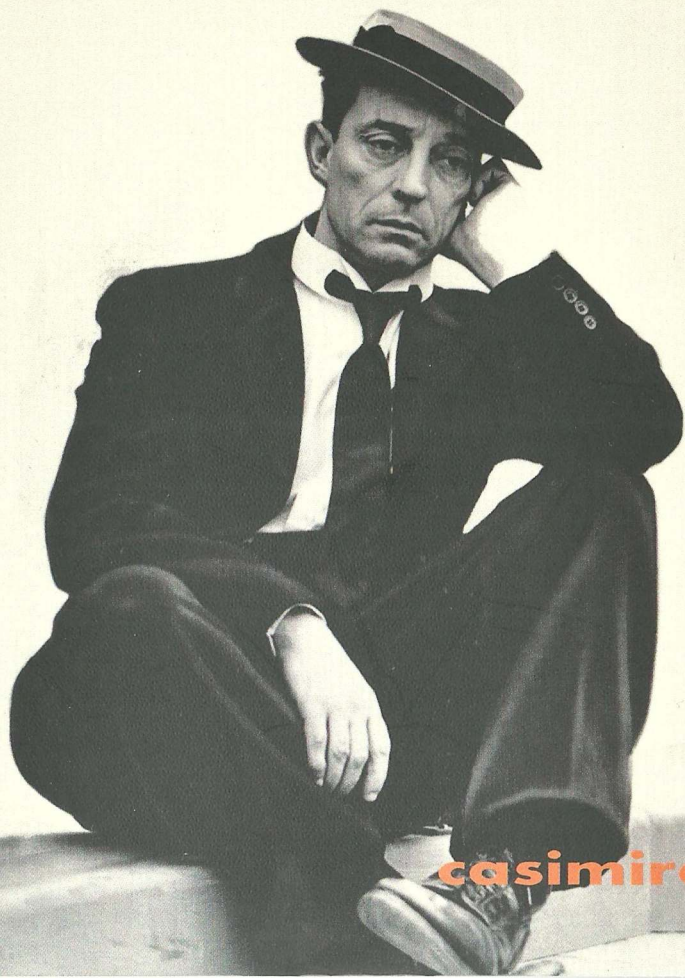


Walter Benjamin

El autor como productor



casimiro

Autor como productor

Walter Benjamin
El autor como productor

casimiro

casimiro [*casimoroa edulis*]

Traducción de Wolfgang Erger

Diseño cubierta: Rossella Gentile
En cubierta: Retrato de Buster Keaton

© Casimiro libros, Madrid, 2015

Segunda edición, 2016

Todos los derechos reservados

www.casimirolibros.es

ISBN: 978-84-15715-56-6

Depósito legal: M-632-2015

Impreso en España

Índice

El autor como productor	7
Melancolía de izquierda	37
¿Qué es el teatro épico?	45
Sobre la teoría del teatro épico	57

EL AUTOR COMO PRODUCTOR¹

Se trata de ganar a los intelectuales para la causa obrera, haciéndoles tomar conciencia de la identidad que hay entre su quehacer espiritual y su condición de productores.

Ramón Fernández²

Todos recordamos la suerte que Platón reservó a los poetas en su proyecto de Estado ideal: el destierro, en bien de la comunidad. Platón tenía en gran estima el poder de la poesía, pero, en una comunidad *perfecta*, se entiende, la consideraba dañina, superflua. Desde entonces, rara vez se ha planteado con tanto énfasis la cuestión del derecho a la existencia del poeta. Hoy en día sí vuelve a plantearse,

1. Manuscrito preparatorio de una conferencia que, estando programada para el 27 de abril de 1934 en el parisino Instituto para el Estudio del Fascismo, W. Benjamin, sin embargo, no llegó a dar. Se publicará póstumamente.
2. Ramon Fernandez (1894-1944), hijo del embajador de México en París, adquirió la nacionalidad francesa en 1919; escritor y periodista, primero, socialista, luego comunista, seguidamente fascista (a partir de 1937) y finalmente colaboracionista.

aunque casi nunca de esa *forma*. Ahora nos referimos sobre todo a la *autonomía* del poeta: a su libertad de escribir lo que quiera. Una autonomía que quizá ustedes no sean propensos a reconocerle, estimando que la actual situación social le impone optar al servicio de quien ha de poner su actividad. El escritor burgués de literatura amena no reconoce esta alternativa. Y ustedes apenas penarían en demostrarle que, por mucho que lo niegue, trabaja al servicio de determinados intereses de clase. Un tipo más avanzado de escritor sí reconoce esta alternativa y opta por ponerse de parte del proletariado, tomando su decisión en función de la lucha de clases y poniendo con ello fin a su autonomía: su actividad pasa entonces a guiarse por el criterio de lo que es útil al proletariado en la lucha de clases; se convierte, así, en lo que solemos llamar un escritor de *tendencia*.

He aquí el palabro en torno al cual viene desarrollándose una polémica que ustedes conocen sobradamente y de la que, por tanto, saben cuan estéril ha resultado. En efecto, no ha ido más allá del aburrido "por un lado..., pero por otro...": *por un lado*, cabe exigir del poeta que siga la tendencia correcta; *pero por otro*, cabe esperar que su obra tenga calidad. Obviamente, semejante enunciado seguirá siendo inconducente mientras no se *perciba* la relación existente entre ambos factores: tendencia y calidad. Por supuesto, la relación podría establecerse por decreto, y declarar así que una obra que manifieste la tendencia

correcta no precisa de otras cualidades o, también, que una obra que manifieste la tendencia correcta necesariamente habrá de tener toda suerte de cualidades.

Esta segunda formulación no carece, de hecho, de interés; es, incluso, correcta; y, como tal, la suscribo. Pero, al hacerlo, me niego a decretarla. Es una afirmación que debe ser *demostrada*. Demostrarla es lo que me propongo hacer aquí. Acaso ustedes pensarán que se trata de un tema muy específico, extemporáneo y de poco provecho en la promoción del estudio del fascismo. No lo creo así.

Pretendo, en efecto, mostrarles que el concepto de *tendencia*, en la forma sumaria en que suele usarse en la polémica antes mencionada, es un instrumento completamente inútil para la crítica política de la literatura. Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra sólo puede ser políticamente acertada cuando es también literariamente acertada. Es decir, que la tendencia políticamente correcta incluye una tendencia literaria. Y, para decirlo todo: que es esta tendencia literaria –contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política *correcta*–, y no otra cosa, lo que confiere calidad a la obra. La tendencia políticamente correcta de una obra implica, por tanto, su calidad literaria *porque* incluye su *tendencia* literaria. Les prometo que, en breve –así lo espero–, esta afirmación les resultará más clara.

Antes quisiera señalar que bien podría haber iniciado mi análisis partiendo de otro arranque. Me he remitido a

la estéril polémica en torno a la relación entre tendencia y calidad en la creación literaria, pero también podría haberme referido a una polémica más antigua, y no menos estéril: la que trata de la relación entre *contenido* y *forma*, especialmente en la literatura política. Se trata de una problemática desacreditada, y con razón. Es un ejemplo típico de cómo abordar las conexiones literarias de forma a-dialéctica, sirviéndose de *clichés*. De acuerdo me dirán ustedes, pero ¿cómo habría de ser el análisis dialéctico de esas conexiones?

El enfoque dialéctico –y con esto entro en materia– puede ante una obra, novela o libro si los aborda como cosas rígidas y aisladas. Debe situarlos en el contexto real de las relaciones sociales. Ustedes me dirán, con razón, que eso es algo que, entre nuestros amigos, se viene haciendo desde hace tiempo. Así es. Pero, al hacerlo, no pocas veces se pasa inmediatamente al ámbito de las generalidades, de modo que las conexiones que puedan vislumbrarse permanecen sumidas en un discurso aproximativo y genérico. Como sabemos, las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. De ahí que la crítica materialista, al analizar una obra, tienda a preguntarse por la posición que dicha obra mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de su época. Se trata de una pregunta importante, pero también difícil, que suscita respuestas rara vez categóricas. Por ello, quisiera proponerles una pregunta más inmediata. Una

pregunta más modesta, de menor alcance pero que, en mi opinión, tiene más probabilidades de encontrar respuesta. Así, en lugar de preguntar qué posición sostiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de su época: si está de acuerdo con ellas y es reaccionaria o tiende a su superación y es revolucionaria; en lugar de esta pregunta, o al menos antes de la misma, quisiera proponerles otra. Antes de inquirir ¿cuál es la posición de una obra *con respecto* a las relaciones de producción de su época? plantearía: ¿cuál es su posición *dentro de* ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función de la obra dentro de las relaciones literarias de producción de una época. Dicho de otro modo, apunta directamente a la *técnica* literaria de las obras.

Con la palabra *técnica*, introduzco el concepto que permite someter los productos literarios a un análisis social directo y, por tanto, materialista. Al mismo tiempo, el concepto de *técnica* proporciona el punto de arranque dialéctico que permite superar la estéril oposición entre *forma* y *contenido*. Además, este concepto también permite determinar correctamente la relación antes mencionada entre *tendencia* y *calidad*. Así, si pudimos afirmar que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria debido a que incluye su tendencia literaria, ahora podemos precisar el enunciado señalando que esta tendencia literaria puede consistir en un progreso o un retroceso de la *técnica* literaria.

Consideremos, a modo de ejemplo, una situación literaria específica: la rusa de hoy en día. Centraré mi atención en Serguei Tretiakov³ y sobre el modelo de escritor "operante", por él mismo definido y ejercido. Este escritor *operante* es un claro reflejo de la dependencia funcional en que se encuentran, en todo momento y circunstancia, la tendencia política *correcta* y la técnica literaria *progresiva*. Se trata, por supuesto, sólo de un ejemplo; podría mencionar otros. Tretiakov establece una distinción entre el escritor que opera y el que informa. Aquél no tiene por misión informar, sino luchar; no se erige en espectador sino en actor comprometido. El propio Tretiakov perfila el sentido de esta misión. Cuando, en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se lanzó la consigna "¡Escritores: a los koljoses!", Tretiakov se trasladó a la comuna "El Faro Comunista" para acometer, en dos prolongadas estancias, las siguientes tareas: convocatorias de concentraciones de masas, recaudación de fondos para la compra de tractores, promoción de la adhesión de los campesinos al koljós, supervisión de las salas de lectura, elaboración de periódicos murales y dirección del periódico del koljós, redacción de reportajes para los periódicos de Moscú, introducción de la radio y del cine ambulantes, etc. No sorprende que el libro *Señores del campo*,

3. Escritor de origen letón (1892-1937), exponente del constructivismo y del futurismo rusos, traductor de Brecht. Murió, fusilado, en las purgas de 1937.

escrito por Tretiakov a raíz de esta experiencia, haya tenido tanta influencia en el ulterior desarrollo de las granjas colectivas.

Es probable que, aun apreciando a Tretiakov, ustedes consideren, sin embargo, su ejemplo poco atinente al asunto que estamos tratando. Podrán decir que las tareas que se impuso son más propias de un periodista o de un propagandista y que poco tienen que ver con la creación literaria. Pero si escojo el ejemplo de Tretiakov es justamente para indicar la amplitud del horizonte desde el cual hemos de reconsiderar nuestras ideas sobre las formas y los géneros literarios. Sólo teniendo en cuenta las realidades técnicas propias de la situación actual, podremos comprender las formas de expresión que dan cauce a las energías literarias de nuestro tiempo.

No siempre se han escrito novelas en el pasado, y nada indica que se seguirán escribiendo. No siempre hubo tragedias, ni grandes epopeyas. Las formas del comentario, de la traducción e, incluso, del plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura, sino que llegaron a tener un peso específico no ya sólo en la literatura filosófica sino también en la poética de Arabia o de China. La retórica no siempre fue una forma menor: dejó su sello en grandes provincias de la literatura en la Antigüedad. Les menciono todo esto para familiarizarles con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias; un proceso de fusión en el

que muchas de las oposiciones con las que acostumbramos a pensar podrían acabar perdiendo su vigor. Permítanme darles un ejemplo de la esterilidad de tales oposiciones y del proceso de su superación dialéctica. Con esto retomaremos el caso de Tretiakov, toda vez que el ejemplo se refiere, precisamente, al periódico. Como señala un escritor de izquierda:⁴

"En nuestra literatura, determinadas oposiciones, que en épocas más felices se fecundaban mutuamente, son ahora antinomias insolubles. Así, la ciencia y las *belles lettres*, la crítica y producción literarias, la cultura y la política siguen sentidos divergentes sin orden ni relación entre sí. El teatro de esta confusión literaria es el periódico. Su contenido es una "materia" que se resiste a toda forma de organización que no sea la que le impone la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es sólo la del político que espera una información o la del especulador que busca un consejo de inversión, sino también la menos aparente del excluido que se cree en derecho a ver expresados sus intereses. El que nada vincule tanto al lector con su periódico que esta impaciencia cotidianamente renovada, es algo que las redacciones han venido aprovechando dedicando siempre más secciones a las preguntas, opiniones y protestas de los lectores. La asimilación indiscriminada de

4. Ese *escritor de izquierda* es el propio Benjamin que cita su escrito, también de 1934, "El periódico".

hechos va así unida a la asimilación igualmente indiscriminada de lectores que se ven repentinamente elevados al rango de colaboradores. Pero esto esconde un momento dialéctico: la decadencia de la literatura en la prensa burguesa se convierte en la fórmula de su renacer en la prensa soviética. En efecto, en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, empieza a desaparecer en la prensa soviética. El lector está dispuesto en todo momento a convertirse en escritor –en alguien que no sólo describe sino que prescribe. Su condición de experto –no ya en una disciplina sino en su propia circunstancia– le permite convertirse en escritor. El propio quehacer toma la palabra y su verbalización en palabras se convierte en condición de su realización. La competencia literaria no depende ya de una educación especializada sino de una formación politécnica y, como tal, se convierte en un bien común. En resumen, la literarización de las relaciones vitales se apodera de unas antinomias de otro modo insolubles; y es en el teatro de la más desenfadada degradación de la palabra –es decir, en el periódico– donde se incuba su salvación”.

Con esto espero haber mostrado que la consideración del autor como productor debe incluir el caso de la prensa. Pues es en la prensa, en la soviética al menos, donde el inmenso proceso de fusión del que hablaba hace un

momento, no sólo se apodera de las separaciones convencionales entre géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que, incluso, pone en duda la distinción entre autor y lector. La prensa es la instancia más decisiva de este proceso, de ahí que toda consideración del autor como productor deba tenerla en cuenta.

Esto no significa que el análisis deba limitarse a ella, toda vez que, en Europa occidental, la prensa aún no constituye un instrumento útil de producción en manos del escritor, pues sigue perteneciendo al capital. Ahora bien, puesto que, por un lado, la prensa representa, en términos de técnica, la posición literaria más relevante, pero, por otro, esta posición está ocupada por el adversario, no sorprende que el escritor deba vencer no pocas ni menores dificultades antes de poder comprender ya sea el condicionamiento social en el que se encuentra inmerso como los medios técnicos de que dispone o el alcance de su tarea política.

Entre los acontecimientos decisivos de los últimos diez años en Alemania está el hecho de que, ante la presión de las condiciones económicas, una parte considerable de sus intelectuales productivos haya realizado un desarrollo revolucionario en el plano ideológico, pero no haya sido simultáneamente capaz de someter a un examen verdaderamente revolucionario ya sea su propio trabajo como la relación de éste con los medios de producción o su técnica. Como ustedes ven, hablo de los intelectuales llamados

de izquierda, y me limitaré a la izquierda burguesa. En Alemania, los movimientos político-literarios más destacados del pasado decenio salieron de esta intelectualidad de izquierda. Mencionaré dos de ellos, el *Aktivismus*⁵ y la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad),⁶ como muestras de que, por revolucionaria que parezca una tendencia, ésta tendrá un efecto contrarrevolucionario mientras el escritor exprese su solidaridad con el proletariado sólo mediante su actitud política y no en su condición de productor.

La consigna que resume las exigencias del activismo es "logocracia", es decir, "imperio del espíritu" o, como algunos dan a entender, "gobierno de los intelectuales". Esta idea de "representantes del espíritu" se ha impuesto entre la intelectualidad de izquierda, y predomina en sus manifiestos políticos, desde Heinrich Mann a Alfred Döblin. No es difícil advertir que esta idea ha sido perfilada sin tener mínimamente en cuenta la posición de los intelectuales en el proceso de producción. Así, Kurt Hiller, el

5. El "Aktivismus" fue un movimiento de escritores alemanes reunidos en torno a la revista anual *Die Ziel (El Objetivo)*, editada por Kurt Hiller (1885-1972) entre 1916 y 1914. Hiller defendía un pacifismo de corte socialista y raíz nietzscheana que defendía el compromiso político de los intelectuales promoviendo una *logocracia* que diera el dominio político a los intelectuales.

6. La Nueva Objetividad fue un movimiento artístico de amplio alcance nacido durante la República de Weimar y que promulgaba una objetividad centrada en lo factual y objetual y en la intervención en lo cotidiano.

teórico del activismo, entiende que los "representantes del espíritu" no se definen por su "pertenencia a determinadas ramas profesionales" sino por encarnar "un determinado tipo caracterológico". Unos rasgos de carácter que, claro está, serían interclasistas y compartirían un número indefinido de existencias privadas sin que ello les proporcione elemento alguno para organizarse. En su crítica a los dirigentes de los partidos, Hiller no deja de reconocerles distintas cualidades: pueden "conocer mejor las cuestiones importantes..., dirigirse mejor al pueblo..., luchar con más valentía" que él, pero de una cosa no tiene duda: el pensamiento de dichos líderes es "más defectuoso" que el de los "representantes del espíritu". Puede ser. Pero, ¿de qué les vale, si en política lo decisivo no es el pensamiento privado sino –como dijo Brecht una vez– el arte de pensar en las cabezas de los demás? El activismo se propuso sustituir la dialéctica materialista por la noción de *sentido común* –una magnitud indefinible en términos de clase.⁷ En el mejor de los casos, esos hombres de espíritu representan una categoría social. Dicho de otro modo: esta formación social se rige por un principio reaccionario; no sorprende, por lo tanto, que su inciden-

7. En el manuscrito aparece, tachado, el siguiente párrafo: "O para decirlo con palabras de Trotsky: Cuando los pacifistas ilustrados pretenden suprimir la guerra sirviéndose de argumentos racionales, el efecto que producen es simplemente ridículo. Pero cuando las masas en armas empiezan a esgrimir contra la guerra los argumentos de la razón, ello significa el fin de la guerra".

cia nunca haya podido ser revolucionaria. Aunque incidencia sí ha tenido, si bien funesta; como pudimos comprobar hace tres años, con la publicación de *¡Saber y cambiar!* de Döblin.

Como es sabido, este escrito fue redactado en "respuesta a un joven" –al que Döblin llama "Sr. Hocke"– que habría planteado al famoso autor la pregunta "¿Qué hacer?". Döblin le invita a sumarse a la causa socialista, aunque no sin matices. En efecto, el socialismo sería, según Döblin, "libertad, asociación espontánea de los hombres, rechazo de toda coerción, indignación contra la injusticia y la imposición, humanidad, tolerancia, actitud pacifista". Con independencia de cómo califiquemos este "socialismo", lo cierto es que Döblin lo usa como arma arrojada contra la teoría y la práctica del movimiento obrero radical. "De las cosas sólo puede surgir, sostiene Döblin, lo que las cosas ya llevan en sí; de la lucha de clases llevada a sus extremos homicidas podrá surgir la justicia, pero no el socialismo". Desde aquí, Döblin formula su consejo al Sr. Hocke: "Usted, estimado señor, no puede poner en práctica su adhesión al principio de la lucha (del proletariado) sumándose al Frente proletario. Debe limitarse a una adhesión inquieta y amarga, a sabiendas de que, si se compromete en exceso con dicha lucha, dejará indefenso un baluarte de enorme importancia...: el del comunismo primitivo, es decir, el de la libertad humana individual, el de la solidaridad y la asociación espontánea-

as entre los hombres.... Este baluarte, estimado señor, es el único que le corresponde defender".

Casi se puede palpar aquí a donde conduce la noción de "representante del espíritu" en cuanto tipo de persona que se define por sus opiniones, convicciones o actitudes y no por su posición en el proceso de producción. Tal y como sostiene Döblin, este tipo de persona debe encontrar su lugar *junto* al proletariado. ¿Qué lugar sería ese? El de un bienhechor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible. Y así regresamos a la tesis expresada al principio: el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede establecerse –o, mejor, escogerse– en función de su posición dentro del proceso de producción.

Para referirse a la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido perseguido por la intelectualidad progresista –es decir, desde el compromiso con la liberación de los medios de producción y, por tanto, enmarcándose en la lucha de clases–, Brecht ha propuesto el concepto de "transformación funcional" (*Umfunktioierung*). Brecht fue el primero en plantear a los intelectuales esta exigencia de gran alcance: no alimentar el aparato de producción sin, al mismo tiempo, transformarlo, en la medida de lo posible, en pro del socialismo. "La publicación de estos *Ensayos* –escribe Brecht en la introducción a la homónima antología de escritos–⁸ coincide con un momento en que determinados

8. *Versuche*, Berlín 1930-1931.

trabajos ya no deben tenerse como vivencias individuales (como obras personales), sino que deben aspirar a usar (transformar) determinados institutos e instituciones". No se trata de buscar la renovación espiritual –como pretenden los fascistas– sino de propiciar las innovaciones técnicas. De estas innovaciones hablaré más adelante.

De momento, me limitaré a indicar la diferencia decisiva entre la mera alimentación de un aparato de producción y su transformación. Y, antes de abordar el análisis de la "Nueva objetividad", quisiera formular la siguiente tesis: alimentar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente censurable incluso cuando los materiales con que se le alimenta aparentan ser de naturaleza revolucionaria. Me estoy refiriendo a un hecho del que en la Alemania del último decenio se han dado no pocos ejemplos, a saber, la sorprendente capacidad del aparato burgués de producción y publicación de asimilar, e incluso propagar, cantidades ingentes de motivos revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee. Esta es la realidad, y lo seguirá siendo mientras el aparato de producción siga siendo alimentado por *rutinarios*, aunque éstos sean revolucionarios. Llamo *rutinario* a quien renuncia, por principio, a introducir innovaciones en el aparato de producción para así enajenarlo de la clase dominante y ponerlo al servicio del socialismo. Afirmo además que una parte

considerable de la literatura llamada de izquierda no ha tenido otra función social que la de extraer de la situación política siempre nuevos efectos sin ningún otro viso que el de entretener al público. Es lo que pasó con la "nueva objetividad" y su aportación en la popularización del *reportaje*. ¿A quién benefició esta técnica?

Por mor de claridad, me centraré en la forma fotográfica de esta técnica, aunque lo que vale para lo visual vale también para lo literario. Ambas formas deben su extraordinario éxito popular a la técnica de difusión: ya sea la radio o la prensa ilustrada. Recordemos el dadaísmo. La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaba combinar un billete, unos hilos y una colilla con otros elementos pictóricos –fundamentalmente, el marco– y mostrar el resultado al público: vean, vean cómo el tiempo estalla dentro del marco, cómo un simple fragmento de vida cotidiana dice más que la pintura, igual que la huella digital impresa con sangre de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto. Muchos de estos aspectos revolucionarios pudieron plasmarse gracias al montaje fotográfico. Piénsese en los trabajos de John Heartfield,⁹ cuya técnica ha convertido las portadas de los libros en instrumento político. Pero vea-

9. Pseudónimo de Helmut Herzfeld (1891-1968), uno de los fundadores del dadaísmo berlinés, artista gráfico y fotográfico. Responsable de algunas de las escenografías de Brecht.

mos cómo ha procedido la fotografía. ¿Qué podemos constatar? Que es cada vez más sutil, más moderna, tanto que ya no puede fotografiar una casa o un montón de basura sin transfigurarlos. Ante un dique o una fábrica de cables no sabría decir otra cosa que "el mundo es bello". *El mundo es bello*, así se titula el famoso volumen de fotografías de Renger-Patzsch,¹⁰ donde la "Nueva objetividad" alcanza su cumbre fotográfica. Consigue transformar en objeto de placer la miseria misma, representándola siguiendo las perfecciones a la moda. Pues si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración atenta a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo –la primavera, los grandes personajes, los países lejanos–, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro –es decir, siguiendo la moda– el mundo tal como es.

Tenemos aquí un ejemplo contundente de lo que significa alimentar un aparato de producción sin transformarlo. Transformarlo habría significado eliminar uno de esos límites, superar una de esas oposiciones que coartan la producción de los intelectuales. En este caso, el límite entre la escritura y la imagen. Lo que debemos exigir del fotógrafo es capacidad de dar a sus imágenes un contenido literario que las sustraiga del consumo de moda y les

10. Albert Renger-Patzsch (1897-1966) publicó *Die Welt is schön* en 1928, erigiéndose en uno de los fotógrafos más celebrados en Europa del realismo.

confiera un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que nosotros, los escritores, podremos plantear con todo rigor cuando nos pongamos a hacer fotografías.

Así pues, aquí también el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. En otras palabras: sólo la superación de las competencias especializadas propias del proceso de producción intelectual –especializaciones que, según la concepción burguesa, confieren orden al proceso– hará políticamente útil dicha producción; y esos límites que definen las especializaciones habrán de ser superados conjuntamente por las fuerzas que la especialización vino a dividir. Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimentará también y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que hasta entonces poco tenían que ver con él.

Me he referido al fotógrafo; quisiera ahora citar brevemente una reflexión de Hanns Eisler¹¹ sobre el músico: "También en el desarrollo de la música, tanto en su producción como en su reproducción, debemos advertir el proceso cada vez más intenso de racionalización en curso... El disco, el cine sonoro, las cajas de música pueden conservar y distribuir como mercancía las realizaciones musicales más excelentes. La consecuencia de este proceso de racionalización es que la reproducción de la

10. Hanns Eisler (1898-1962) compositor, colaboró con Brecht. Compondrá el himno de la República Democrática Alemana.

música se ve limitada a grupos de especialistas cada vez más pequeños, y cada vez más cualificados. La crisis de los espectáculos concertísticos es la crisis de una forma de producción caduca, superada por las innovaciones técnicas". La tarea consistiría, por tanto, en *transformar la función* del concierto con objeto de realizar dos condiciones: suprimir la oposición entre intérprete y oyente y suprimir la oposición entre técnica y contenido. En este sentido, Eisler añade una observación muy atinada: "Hay que evitar sobrestimar la música sinfónica y considerarla como si fuera el único arte elevado. La música sin palabras sólo adquirió su importancia y su pleno desarrollo con el capitalismo". Es decir: la tarea de transformar el concierto no puede completarse sin la colaboración de la palabra. Sólo dicha colaboración puede, como apunta Eisler, transformar un concierto en una reunión política. El que semejante transformación represente un hito de la técnica musical y literaria, lo han demostrado Brecht y Eisler con su pieza didáctica *Las medidas*.

Si, con esto en mente, consideran ustedes nuevamente el proceso de refundición de las formas literarias que mencioné anteriormente, verán cómo la fotografía y la música, entre otras muchas cosas, confluyen en aquella masa incandescente en la que se moldean las nuevas formas. Y verán confirmada la siguiente tesis: sólo la *litalización de todas las relaciones vitales* permite aprehender el alcance de este proceso de fusión, del mismo modo que la

intensidad de la lucha de clases determina la temperatura en que, de manera más o menos plena, se alcanza dicha fusión.

He hablado del procedimiento usado por determinada fotografía alimentadora de las modas para hacer de la miseria un objeto de consumo. Fijándome ahora en la "Nueva objetividad" en cuanto movimiento literario, iría más allá para decir que convirtió la *lucha contra la miseria* en un objeto de consumo. En efecto, su función política se limitó en muchos casos a convertir ciertos reflejos revolucionarios que podían manifestarse en la burguesía en objetos de distracción, de diversión, fácilmente integrados en el negocio cabaretístico de la gran ciudad. Lo propio de esta literatura fue convertir la lucha política, en cuanto conjunto de decisiones necesarias, en un objeto de disfrute contemplativo: de un medio de producción hizo un artículo de consumo. Un crítico certero¹¹ ya explicó este fenómeno, refiriéndose al caso de Erich Kästner: "Estos intelectuales de la izquierda radical nada tienen que ver con el movimiento obrero. Son, más bien, un fenómeno de descomposición burguesa, un remedo de esa querencia medievalizante que ve en el oficial en la reserva un epítome del Segundo Imperio. Los escritores izquierdistas del estilo de Kästner, Mehring o Tucholsky¹²

11. El *crítico certero* es el propio Benjamin, que cita su artículo "Melancolía de izquierda", de 1931.

12. Kästner (1899-1974), Franz Mehring (1846-1919) y Kurt Tucholsky (1890-1935) fueron escritores satíricos.

son el remedio proletario de la decadente burguesía. Su función consiste en crear, en lo político, camarillas, no partidos; en lo literario, modas, no escuelas; en lo económico, agentes, no productores. Servidores o rutinarios, que hacen gran alarde de su pobreza y que disfrutan con el vacío que se abre ante ellos. No hay forma más cómoda de instalarse en tamaña incomodidad".

Esta escuela hizo, insisto, alarde de su pobreza, eludiendo con ello la tarea más urgente del escritor contemporáneo: comprender lo pobre que es y lo pobre que tiene que ser para poder empezar desde el principio. Pues de esto se trata. El estado soviético no expulsará al poeta –de ahí mi referencia inicial a Platón–, pero sí le asignará tareas que no le permitirán exhibir en nuevas obras maestras esa riqueza desde hace ya mucho tiempo falseada de la personalidad creativa. Es privilegio del fascismo anhelar una renovación basada en las personalidades y las grandes obras; sólo el fascismo puede permitirse formulaciones tan disparatadas como las que rematan el capítulo dedicado a la literatura en *La misión de la joven generación* de Günther Gründel.¹³ "No podemos concluir mejor esta panomárica que señalando que el *Wihelm Meister* o el *Enrique el Verde* de nuestra generación aún están por escribirse".

13. Ernst Günder Gründel, *Die Sendung der jungen Generation*, Múnich 1932. Gründel se refiere a las obras, respectivamente, de Goethe y de Gottfried Keller.

Al autor que haya meditado sobre las condiciones de la producción actual nada le será más ajeno que esperar o incluso desear obras de este tipo. Su trabajo no se limitará nunca a la elaboración de productos; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción. En otras palabras: sus productos deben poseer, además y por encima de su condición de obras, una función organizadora. Y esta utilidad organizativa no debe limitarse de ninguna manera a una función propagandística. La tendencia por sí sola no basta. Como dijo el admirable Lichtenberg,¹⁴ no importan las opiniones que alguien pueda tener, sino lo que ellas hacen de él. No cabe duda de que las opiniones tienen una gran importancia, pero la mejor opinión de nada sirve si no induce a quienes la albergan a hacer algo útil. La mejor tendencia es falsa si no indica la actitud a seguir para realizarla. Y el escritor puede indicar esta posición solamente mediante la actividad que le es propia: escribiendo. La tendencia es la condición necesaria pero no suficiente de la función organizadora de las obras. Esta función exige también del escritor que sepa orientar e instruir: que asuma, hoy más que nunca, un comportamiento didáctico. *Un autor que nada enseña a los escritores, nada enseña a nadie.* De ahí la importancia de anteponer la determinación productiva: incitará, primero, a otros productores a producir y, luego,

14. Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) fue un escritor satírico alemán.

les pondrá a su disposición un aparato productivo mejorado. Y este aparato será siempre mejor cuanto más incite a los consumidores a convertirse en productores, cuanto más propicie que lectores y espectadores se conviertan en colaboradores. Ya disponemos de un ejemplo modélico en este sentido: el teatro épico de Brecht.

No dejan de escribirse tragedias y óperas que, aparentemente, echan mano de un aparato escénico avalado por el tiempo, pero que, en verdad, sólo sirven para alimentar una quehacer teatral caduco. "Esta falta de conciencia sobre la propia situación que caracteriza a músicos, escritores y críticos –dice Brecht– tiene consecuencias muy graves, a las que no se presta la atención que merecen. Así, creyendo encontrarse en posesión de un aparato que en realidad les posee, defienden un aparato sobre el que ya no tienen ningún control, que ya no es, como siguen pensando, un medio al servicio de los productores sino un medio contra los productores". Este teatro, de grandes maquinarias, extensos repartos y sutiles efectos, se ha convertido en un medio contra los productores, más aún en su intento de ganarlos a su causa en la competencia imposible con el cine y la radio. Este teatro –ya sea en su vertiente cultural o en la recreativa, complementarias entre sí– es el teatro de una clase hastiada que convierte todo lo que toca en objeto de excitación. Es un teatro superado, caduco. No así un teatro que, en lugar de competir con esos nuevos instrumentos de difusión, intenta

usarlos, aprender de ellos, dialogar con ellos. El teatro épico ha hecho suyo este diálogo crítico. El teatro épico es, midiéndose como se mide con el desarrollo actual del cine y de la radio, el teatro del presente.

En beneficio de este diálogo, Brecht rescató los elementos más primitivos del teatro. En cierto modo, le bastó una tarima. Nada de elaboradas tramas. Así logró transformar la conexión funcional entre escenario y público, texto y representación, director y actor. El teatro épico –según dice Brecht– más que desarrollar tramas, debe mostrar situaciones.

Como veremos, logra mostrar las situaciones interrumpiendo las acciones de la trama. Recordemos que las canciones con las que cuaja sus obras tienen esa finalidad: interrumpir la acción. Con la interrupción elevada a principio, el teatro épico adopta un procedimiento al que, en los últimos años, nos han acostumbrado el cine y la radio, la prensa y la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje: el elemento montado interrumpe el contexto en el que se inserta. Acaso este procedimiento alcance en el teatro épico su uso más legítimo, incluso el más cabal.

En efecto, la interrupción de la acción –rasgo por el cual Brecht calificó como *épico* su teatro– pretende en todo momento evitar que se genere una ilusión en el público. Una ilusión ajena a un teatro que se propone tratar los elementos de lo real para someterlos a experimentaciones.

Las situaciones son el resultado, no la premisa, de esos procesos experimentales –unas situaciones a las que se accede a través de los distintos personajes, pero no desde la búsqueda de cercanía con el espectador, o del estupor sino, al contrario, desde la distancia, la distancia crítica. En este sentido, el teatro crítico no muestra situaciones sino que invita a descubrirlas. Y este descubrimiento se logra gracias a las interrupciones de las tramas. En el bien entendido de que las interrupciones no tienen aquí un efecto excitante sino una función organizadora. Al detener la trama, obligan al espectador a tomar partido ante lo que sucede, y al actor respecto de su papel.

Ilustraré con un ejemplo cómo el descubrimiento y reelaboración brechtianos de la gestualidad no son sino la reconversión en acontecer humano de unos métodos de montaje que, siendo esenciales en el cine y la radio, no pasan ahí de ser meros procedimientos en boga. Imaginemos una escena de familia: la madre está tomando de la mesa una estatuilla de bronce para arrojarla contra su hija; el padre se dispone a abrir la ventana para pedir auxilio. En ese instante entra una persona extraña en la escena. La secuencia se interrumpe y la situación queda detenida ante la mirada del extraño: rostros descompuestos, ventana entreabierta, muebles destrozados. Pues bien, hay una mirada para la cual incluso las escenas más corrientes de nuestra cotidianeidad no difieren mucho de la descrita: es la mirada del dramaturgo épico.

A la obra dramática total, este dramaturgo contrapone el laboratorio dramático. Retoma con renovado impulso el motivo más antiguo del teatro: mostrar el presente. En el centro de sus experimentos sitúa al hombre, al hombre de hoy: un hombre mermado, reducido al silencio, atrapado en un contexto frío y extraño. Pero siendo el único contexto que tenemos, nos conviene conocerlo, sometiéndolo a prueba, escrutándolo. El resultado es el siguiente: los acontecimientos no pueden transformarse en sus momentos álgidos, mediante la virtud y la determinación, sino sólo siguiendo su discurrir habitual, haciendo uso de la razón y de la praxis: construir con los elementos más nimios de los comportamientos eso que la teoría aristotélica del teatro llama la "acción" –en esto consiste el teatro *épico*. Sus recursos son por tanto más modestos que los del teatro tradicional; sus fines también. No pretende tanto colmar al público con sentimientos –aunque sean de rebeldía– como extrañarlo de manera contundente, mediante la reflexión crítica, de las situaciones y contextos en los que el público vive. Apuntemos, a modo de inciso, que nada propicia más la reflexión que la risa –las convulsiones del diafragma suelen ser más incisivas que las del alma. En este sentido, el teatro *épico* abusa sólo de una cosa: de ocasiones para la risa.

Tal vez hayan notado ustedes que estas consideraciones –que llegan a su fin– imponen al escritor una única exigencia: la de *reflexionar*, la de preguntarse por su posición

en el proceso de producción. Podemos estar seguros que esta reflexión llevará, tarde o temprano, a los escritores *que importan*, es decir, a los que mejor dominan las técnicas de su especialidad, a constatar el fundamento objetivo sobre el que se asienta su solidaridad con el proletariado.

Para concluir, y a modo de demostración, quisiera referirme a unos pasajes de la revista *Commune*, editada aquí en París. *Commune* organizó una encuesta en torno a la pregunta: "¿Para quién escribe?". Cito parte de la respuesta de René Maublanc¹⁵ y de las observaciones añadidas por Aragon. "No cabe duda, dice Maublanc, que escribo casi exclusivamente para un público burgués. En primer lugar, por obligación (Maublanc se refiere a su condición de profesor de instituto); en segundo lugar, porque provengo de un contexto burgués y mi educación es burguesa, de modo que me inclino, naturalmente, a dirigirme a la clase a la que pertenezco, que mejor conozco y puedo comprender. Esto no quiere decir que escriba para halagarla o apoyarla. Convencido de que la revolución proletaria es necesaria y deseable, creo también que será tanto más rápida, fácil, fecunda e incruenta cuanto menor sea la resistencia de la burguesía... El proletariado necesita hoy aliados provenientes de la burguesía así como en el siglo XVIII la burguesía necesitó aliados provenientes de la

15. Historiador marxista (1891-1960).

nobleza. Yo quisiera estar entre esos aliados". Aragon observa al respecto: "Nuestro camarada alude aquí a una circunstancia que afecta a gran número de escritores en la actualidad. No todos tienen la valentía de encararla... Y raros son los que la abordan con la franqueza de René Maublanc, pero precisamente de ellos cabe exigir más... No basta con debilitar a la burguesía desde dentro, hay que combatirla *con* el proletariado... René Maublanc, y tantos otros amigos escritores que todavía dudan, deberían tomar ejemplo de los escritores soviéticos que, siendo de origen burgués, se han convertido en pioneros de la construcción del socialismo".

Hasta aquí Aragon. Pero, ¿cómo llegaron a convertirse en pioneros? Ciertamente no sin luchas feroces y arduos enfrentamientos. Las reflexiones que les acabo de exponer pretenden justamente extraer lecciones de esas luchas. Parten del concepto que permitió dilucidar de manera decisiva el debate en torno a la posición de los intelectuales rusos: el concepto de *especialista*. La solidaridad del especialista con el proletariado –en esto consiste el inicio de esa dilucidación– sólo puede ser una solidaridad mediada. Los "activistas" y los exponentes de la "nueva objetividad", pese a todos sus intentos, no pudieron anular el hecho de que la proletarización del intelectual no lo transforma casi nunca en un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha entregado, en forma de educación, un medio de producción, y porque éste –en virtud del

carácter de privilegio que tiene la educación— lo une a ella en una relación de solidaridad recíproca. De ahí que Aragon esté en lo cierto cuando afirma: "El intelectual revolucionario aparece en primer lugar y ante todo como traidor a su clase de origen". En el caso del escritor, esta traición consiste en dejar de alimentar el aparato de producción y convertirse en un ingeniero entregado a la tarea de adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria. Se trata de una actividad de mediación, pero que libera al intelectual de ese empeño puramente destructivo al que Maublanc y muchos otros camaradas creen deber limitarse. ¿Logra impulsar la socialización de los medios intelectuales de producción? ¿Descubre modos con los que organizar a los trabajadores intelectuales en el mismo proceso de producción? ¿Aporta ideas en pos de la transformación funcional de la novela, el teatro o la poesía? Cuanto mejor logre encauzar su actividad hacia estos fines, tanto más correcta será la *tendencia* y, necesariamente, tanto más alta será la *calidad* técnica de su trabajo. Por otra parte: cuanto más sepa del lugar que ocupa en el proceso de producción, menor será la tentación de hacerse pasar por un "exponente del espíritu". El espíritu que habla en nombre del fascismo *debe desaparecer*. El espíritu que se enfrenta al fascismo confiando en sus propias fuerzas milagrosas *desaparecerá*. Pues la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el espíritu sino entre el capitalismo y el proletariado.

MELANCOLÍA DE IZQUIERDA

Hoy los poemas de Kästner están disponibles en tres imponentes volúmenes.¹ Sin embargo, quien quiera estudiar el tenor de estos versos debería atenerse a la forma en la que originariamente se publicaron. En los libros, están apiñados y resultan un tanto sofocantes, pero en los periódicos se mueven como pez en el agua. Si esta agua no es siempre de las más limpias y no pocos desperdicios flotan sobre ella, tanto mejor para el autor, cuyos pececillos poéticos podrán así engordar y crecer.

La popularidad de estos poemas está ligada al ascenso de un estrato social que tomó abiertamente posesión de sus posiciones de poder económico, orgulloso como ningún otro de su descarada y desnuda fisonomía económica. No es que ese estrato, que sólo perseguía y valoraba

1. Erich Kästner, *Ein Mann gibt Auskunft*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt (1930).

el éxito, hubiera conquistado las posiciones más fuertes; lo asmático de su ideal se lo impidió. Era el ideal de agentes sin hijos, de advenedizos llegados de la nada y que, a diferencia de los magnates de las finanzas, no proveían a sus familias por las décadas venideras sino tan sólo a sí mismos y sin ir más allá de la temporada en curso. ¿Quién no los conoce: con sus soñadoras miradas infantiles detrás de pequeñas gafas redondas, con sus amplias y blanquecinas mejillas, con esa voz arrastrada, con ese fatalismo del gesto y del pensar? Es a este estrato, y sólo a él, al que, desde el principio, el poeta se dirige, halaga, poniendo de la mañana hasta la noche el espejo no ya tanto enfrente como detrás de sus integrantes. Los espacios entre sus estrofas son los pliegues de grasa de su nuca; sus rimas, sus labios carnosos; las cesuras, los hoyuelos de su carne; los puntos, las pupilas de sus ojos. La temática y los efectos se ciñen a ese estrato, siendo Kästner incapaz tanto de llegar con sus juegos rebeldes a los desposeídos como de golpear con su ironía a los industriales. Y esto porque, a pesar de las apariencias, su lírica cuida sobre todo los intereses corporativos de la clase media --agentes, periodistas y jefes de negociado. El odio que dicha lírica proclama contra la pequeña burguesía tiene un aspecto propio de pequeño-burgués, algo de excesiva intimidad. Por otro lado, la agresividad contra la alta burguesía brilla por su ausencia y acaba suspirando un anhelo: "¡Ojalá hubiera al menos una docena de sabios muy acaudalados!". No sor-

prende que, cuando Kästner ajusta cuentas con los banqueros en un "Himno", su tono resulte ambiguamente familiar o que sea ambiguamente económico cuando, en el poema "Una madre echa cuentas", presenta los pensamientos nocturnos de una mujer proletaria. Al final, casa y renta son las riendas con las que una clase más favorecida dirige la suerte del poeta mañoso.

Este poeta es un poeta insatisfecho, melancólico incluso. Pero su melancolía nace de la rutina. Pues seguir una rutina significa sacrificar las idiosincrasias, renunciar a la capacidad de sentir repugnancia. Esto trae melancolía. Esta circunstancia, de alguna manera, asemeja el caso Kästner al de Heine. Los tonos con los que Kästner revisita sus versos pretendiendo dar a esas pelotitas infantiles la apariencia de pelotas arrojadas, son rutinarios. Y nada es más rutinario que la ironía que, cual levadura, hincha la masa informe de las opiniones privadas. Resulta lamentable que su impertinencia sea tan ajena a las fuerzas ideológicas y políticas en liza. La grotesca subestimación del adversario al que dirige sus provocaciones, delata lo endeble de la posición de estos radicales de izquierda. Estos intelectuales de la izquierda radical nada tienen que ver con el movimiento obrero. Son, más bien, un fenómeno de descomposición burguesa, un remedo de esa querencia medievalizante que ve en el oficial en la reserva un epítome del Segundo Imperio. Los escritores izquierdistas del estilo de Kästner, Mehring o Tucholsky son el remedo

proletario de la decadente burguesía. Su función consiste en crear, en lo político, camarillas, no partidos; en lo literario, modas, no escuelas; en lo económico, agentes, no productores. En los últimos quince años, estos intelectuales de izquierda han sido, sin descanso, los agentes de todas las coyunturas culturales, desde el Activismo, pasando por el Expresionismo, hasta la Nueva objetividad. Su relevancia política, sin embargo, se limitaba a transformar los reflejos revolucionarios, en la medida en que afloraban en la burguesía, en objetos de distracción, diversión y consumo.

Fue así como el Activismo logró privar a la dialéctica revolucionaria de su carácter clasista, dándole a cambio el rostro indeterminado del *buen sentido*. Fue, en cierto modo, un proceso de ventas por liquidación de ese almacén de la inteligencia. El expresionismo mostró el gesto revolucionario, el brazo alzado, el puño cerrado, pero en cartón piedra. Después de esa campaña publicitaria, la Nueva objetividad, en la que se inscriben los poemas de Kästner, procedió a levantar el inventario. ¿Y qué encontró esa "élite intelectual" al hacer inventario de sus sentimientos? ¿Acaso esos mismos sentimientos? Los malvendieron al por mayor tiempo atrás. Ya sólo quedaban los lugares vacíos donde otrora, en polvorientos corazones de terciopelo, guardaron los sentimientos: naturaleza y amor, entusiasmo y humanidad. Esas formas vacías son ahora acariciadas, distraídamente. Una consabida

ironía cree que esas formas vacías tienen más valor que las propias cosas, haciendo alarde de la propia pobreza y celebrando el vacío que se abre ante ella. Pues lo "nuevo" de esa "objetividad" es que se vanagloria de los vestigios de antiguos bienes espirituales del mismo modo que el burgués de sus bienes materiales. No hay forma más cómoda de instalarse en tamaña incomodidad.

En suma, ese radicalismo de izquierda es justamente esa actitud a la que ya no corresponde ninguna acción política. No está a la izquierda de esta o de aquella tendencia, sino simplemente a la izquierda de todo lo posible. Pues, desde el principio, sólo piensa en deleitarse consigo misma en una negativista serenidad. Transformar la lucha política de una necesidad de decidir en un objeto de diversión, de un medio de producción en un artículo de consumo: este es el último hallazgo de esta literatura. Kästner, que tiene gran talento, domina con maestría todos sus recursos. Ante todo, esa actitud que se manifiesta ya desde el título de muchos poemas: "Elegía con huevo", "Canción de navidad químicamente purificada", "Suicidio en el baño de la casa", "Destino de un negro estilizado", etc. ¿Por qué esas contorsiones? Porque crítica y conocimiento acechan, pero siendo aguafiestas en ningún caso pueden tomar la palabra. De ahí que el poeta tenga que amordazarlos, y entonces sus convulsiones desesperadas parecen números de un contorsionista para gozo de un público numeroso de gusto inseguro. En Morgenstern

el disparate era el reverso de la fuga hacia la teosofía. Pero el nihilismo de Kästner no oculta nada, tan poco como una boca que no puede dejar de bostezar.

Ha tiempo que los poetas empezaron a conocer esta singular variante de la desesperación: la estupidez atormentada. La poesía realmente política de las últimas décadas fue anticipando los acontecimientos, a modo de heraldo. Fue en 1912-1913, cuando los poemas de Georg Heym anunciaron, con sorprendentes descripciones de grupos hasta entonces ocultos –suicidas, presos, enfermos, navegantes o dementes– esa por entonces inimaginable propensión de las masas que estallaría en agosto de 1914. En sus versos, la tierra se preparaba para ser cubierta por el diluvio rojo. Y mucho antes de que emergiese de las aguas la única elevación, el monte Ararat del marco áureo, invadido por entero por glotones, Alfred Lichtenstein, muerto en los primeros días de la guerra, ya perfiló esas tristes e hinchadas figuras que Kästner transformó en estereotipos. Lo que distingue al burgués de aquella primera versión, pre-expresionista, de la versión posterior, pos-expresionista, es su excentricidad. No fue casualidad que Lichtenstein dedicara uno de sus poemas a un payaso. Sus burgueses aún sentían en sus carnes la payasada de la desesperación. Aún no habían extraído de sí mismos lo excéntrico para convertirlo en objeto de diversión de las grandes urbes. Aún no estaban plenamente saciados, aún no se habían transformado tan plenamente en agentes,

como para no sentir una oscura solidaridad con una mercancía cuya inminente liquidación se aproximaba por el horizonte. Vino luego la paz, es decir, la crisis del mercado, esa liquidación del hombre-mercancía que llamamos "desempleo". Y el suicidio, propagado en los poemas de Lichtenstein, es *dumping*, es decir, la venta de esa mercancía a precios de saldo. De todo eso nada saben ya las estrofas de Kästner. Su ritmo sigue el mismo compás en que los pobres millonarios lloran su melancolía; se dirigen a la tristeza del individuo hastiado, que ya que no puede hundir toda su fortuna en su estómago. Estupidez atormentada: es la última de las metamorfosis de la melancolía en sus dos mil años de historia.

Los poemas de Kästner se dirigen a los pudientes, a esos fantoches tristes y pesados que avanzan pisando cadáveres. Con la solidez de sus corazas, la lentitud de sus pasos, la ceguera de sus acciones, representan la convergencia de tanque y chinche en el ser humano. Pululan en esos poemas como en un café de postín después del cierre de la bolsa. No es de extrañar que la función de esos poemas sea la de reconciliar a esos tipos consigo mismos, creando esa identidad entre vida profesional y vida privada que esa gente llama "humanidad", pero que en verdad es bestialidad, por cuanto la humanidad verdadera, en las condiciones actuales, sólo puede resultar de la tensión entre esos dos polos. De esa tensión nacen la reflexión y la acción; producirla es la tarea de toda poesía política, cosa que con

tanto rigor hacen los poemas de Brecht. En Kästner, la tensión se retira ante el avance de la arrogancia y el fatalismo. Es el fatalismo de aquellos que están más alejados del proceso de producción, y que por ello buscan, oscuramente, sacar provecho de las circunstancias, en una actitud semejante a la de quien se deja llevar por los azares felices e inescrutables de su digestión. El sonido de estos versos, sin duda, se asemeja más a la flatulencia que a la subversión. De siempre, estreñimiento y melancolía han formado pareja. Pero, desde que en el cuerpo social los jugos gástricos fueron mermando, la pestilencia nos persigue a cada paso. Los poemas de Kästner no mejoran la calidad del aire.

Artículo publicado en *Die Gesellschaft*, 1931.

¿QUÉ ES EL TEATRO ÉPICO?

1. El público distendido

"Nada más hermoso que estar tumbado en un sofá y leer una novela", dice uno de los autores épicos del siglo pasado. Estas palabras señalan lo grande que puede ser la distensión del que se entrega gozoso a la lectura de una obra narrativa. La imagen que nos hacemos del que asiste a una representación teatral suele ser poco menos que la opuesta. Pensamos en un hombre que, en alerta, en tensión, sigue el discurrir de una trama. El concepto de *teatro épico* (que Brecht ha definido en su calidad de teórico de su praxis teatral) indica, ante todo, que dicho teatro desea un público relajado, que siga la acción sin tensiones. Ciertamente, ese público se presentará siempre como colectivo, a diferencia del lector que está a solas con su texto. Pero precisamente en cuanto colectivo se verá a menudo obligado a tomar posiciones de manera repentina. Unas decisiones

que, según Brecht, deberían ser meditadas y, por tanto, distendidas, es decir, propias de personas interesadas. Para despertar el interés, sirve un doble recurso. Por un lado, los hechos deben presentarse de modo que el público pueda, en los momentos decisivos, remitirlos a sus propias experiencias. Por otro, la representación debe, en su entramado artístico, mostrarse de manera transparente. (Esto es lo opuesto a la "sencillez"; en realidad presupone en el director discernimiento artístico y perspicacia.) El teatro épico se dirige a personas interesadas "que no piensan sin razón". Brecht no pierde de vista a las masas cuyo uso condicionado del pensamiento se corresponde con esta fórmula. Este propósito de interesar al público de manera experta, pero no sólo mediante referencias culturales, manifiesta una voluntad política.

2. La trama

El teatro épico ha de "despojar la escena de sensacionalismo". De ahí que una trama antigua pueda serle más útil que una nueva. Brecht se ha planteado si los acontecimientos que el teatro épico representa no debieran ser conocidos de antemano. Este teatro se comportaría entonces, respecto a la trama, igual que el maestro de ballet con su pupilo, esto es, empezando por relajar todo lo posible las articulaciones. (El teatro chino procede, de hecho, así. Lo que Brecht debe a este teatro lo ha expues-

to en *The fourth wall of China*.)¹ Y si el teatro ha de buscar hechos conocidos, "los más adecuados serían en primer lugar los históricos". La dimensión épica que les confieran el modo de actuar, los cuadros y los títulos tenderá a eliminar el carácter sensacionalista.

Así, Brecht eligió como tema de su obra más reciente la vida de Galileo. Brecht presenta a Galileo sobre todo como un gran profesor que no sólo enseña una física nueva, sino que la enseña de una manera también nueva. En sus manos, la experiencia se convierte en una conquista no ya sólo de la ciencia, sino también de la pedagogía. El acento principal de esta obra no reside en la retractación de Galileo. El hecho realmente épico hay que buscarlo en el tenor del título del penúltimo cuadro: "1633-1642. Prisionero de la Inquisición, Galileo prosigue hasta su muerte sus trabajos científicos. Logra sacar de Italia de matute sus obras principales".

Este teatro mantiene con el transcurrir del tiempo una relación muy distinta de la del teatro trágico. Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los acontecimientos específicos, puede abarcar espacios temporales muy amplios. (Así ocurría antaño en los misterios. La dramaturgia de *Edipo* o del *Pato salvaje*² está en las antípodas de la dramaturgia épica.)

1. *Life and letters today*, vol. XV, núm. 6, 1936.

2. Obra de teatro escrita en 1884 por Henrik Ibsen.

3. El héroe no trágico

El teatro clásico de los franceses reservaba entre los actores un lugar para las personas de alcurnia que tenían sus butacas en el mismísimo escenario. Esto nos parece hoy en día inadecuado. Como inadecuado nos parecería, según el concepto de lo "dramático" a que nos ha acostumbrado el teatro, incluir en las escenas un personaje extraño a la trama que asuma la función de observador atento, de "pensante". Brecht, sin embargo, ha recurrido varias veces a esta opción. Incluso podríamos decir que ha intentado que la figura del pensante, del sabio, sea el héroe dramático en persona. Esto mismo es lo que permite definir su teatro como épico.

Donde más ha desarrollado este intento es con la figura de Galy Gay, el cargador. Galy Gay, el héroe de la obra *Un hombre es un hombre*, no es otra cosa que el punto en el que convergen las contradicciones que constituyen nuestra sociedad. Según Brecht, no es descabellado considerar al sabio como el punto en el que la dialéctica de la sociedad despliega todo su vuelo. Sea como fuere, Galy Gay es un sabio, y ya Platón reconoció el carácter no dramático del hombre cabal, del sabio. En sus diálogos lo llevó hasta el umbral del drama y, en el *Fedón*, hasta el umbral de la Pasión. El Cristo medieval que, tal y como le encontramos en los Padres de la Iglesia, representaba también al sabio,

era el héroe no trágico por excelencia. Pero incluso en el drama profano occidental nunca ha cesado la búsqueda del héroe no trágico. A menudo distanciándose de sus teóricos, este drama ha buscado diferenciarse de maneras siempre renovadas de la forma auténtica de la tragedia, esto es, de la griega. Este camino, importante pero poco conocido (que bien podemos calificar como reflejo de una tradición), pasó en la Edad Media por Hroswitha³ y los misterios; en el barroco, por Gryphius⁴ y Calderón; más tarde, por Lenz⁵ y Grabbe,⁶ hasta llegar a Strindberg. Las obras de Shakespeare son monumentos erigidos en los bordes de ese camino; un camino que Goethe cruzó en la segunda parte del *Fausto*. Es un camino europeo, pero también alemán. Si es que cabe hablar de camino y no, más bien, de sendero clandestino, para contrabandistas, por vía del cual ha llegado hasta nosotros la herencia del drama medieval y barroco. Ese camino de herradura, por agreste y enmarañado que sea, reaparece hoy en los dramas de Brecht.

3. Hroswitha (c. 935-c. 1002), canonesa de la Baja Sajonia, escritora, en latín, de poesías, leyendas y obras dramáticas.

4. Andreas Greif *Gryphius* (1616-1664), poeta y dramaturgo barroco de la Primera escuela de Silesia.

5. Jakob Lenz (1751-1792), escritor perteneciente al movimiento literario *Sturm und Drang*.

6. Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) dramaturgo alemán influenciado por Shakespeare y el *Sturm und Drang*.

4. La interrupción

Brecht contrapone su teatro épico al teatro dramático, entendiendo éste en su sentido estricto, tal como lo teorizó Aristóteles. De ahí que plantee su dramaturgia como *no aristotélica*, igual que Riemann propuso una geometría *no euclidiana*. Esta analogía debe servirnos para entender que no se trata de una relación competitiva entre formas teatrales. Si Riemann suprimió el postulado de las paralelas, lo que elimina la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la purificación de las pasiones a través de la identificación con el conmovedor sino del héroe.

El interés relajado del público, al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene su particularidad precisamente en que apenas se invoca la capacidad de identificación de los espectadores. El arte del teatro épico consiste, por el contrario, en provocar asombro en lugar de identificación. Dicho a modo de fórmula: en lugar de identificarse con el héroe, el público debe aprender a asombrarse ante las circunstancias en las que aquél se debate.

El teatro épico, sostiene Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Pero la representación no significa aquí reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata ante todo de descubrir las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata

de alejarlas.) Ese descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del ocurrir de la acción. El ejemplo básico: una escena de familia. De repente, entra un extraño. La mujer está a punto de coger un bronce para tirárselo a la hija; el padre está a punto de abrir una ventana para llamar a la policía. En ese instante aparece en la puerta el extraño. "Tableau", como solía decirse hacia 1900. Esto es, el extraño se topa con la situación: rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay, sin embargo, una mirada ante la cual las escenas más corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta.

5. El gesto que puede citarse

"El efecto de cada frase –dice un poema didáctico de Brecht sobre la dramaturgia– era esperado y revelado. Y se esperaba hasta que la multitud hubiese sopesado las frases." Es decir, se interrumpía la acción. Cabe ir más allá y considerar que la interrupción es uno de los procedimientos fundamentales de toda formalización, no ya sólo la artística. Está, por ejemplo, en el fundamento de la cita. Citar un texto implica interrumpir su secuencia. De ahí que el teatro épico, basado en la interrupción, se preste a la cita. Que sus textos puedan citarse no tendría nada de extraño. Otra cosa es lo que ocurre con los gestos que tienen su sitio en el fluir de la acción.

"Hacer que los gestos puedan ser citados" es una de las misiones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gestos igual que el linotipista las palabras. Este efecto puede lograrse, por ejemplo, haciendo que el actor cite en escena su propio gesto. Así, en *Happy End*⁷ el personaje de la mujer sargento del Ejército de Salvación que, haciendo proselitismo, cantó en una taberna de marineros una canción más propia de tasca que de capilla, tiene que citar dicha canción y el gesto con que la cantó ante una asamblea de sus correligionarios. Otro ejemplo lo encontramos en *Tomando decisiones*: el tribunal del Partido debe sopesar no sólo el informe de los comunistas, sino, reproducidos ante él, una serie de gestos del camarada al que juzga. Lo que en el drama épico suele ser recurso artístico de lo más sutil, se convierte en las obras didácticas en un fin de lo más evidente. Por lo demás, el teatro épico es, por definición, un teatro gestual. Tanto mejor percibimos los gestos cuanto más se interrumpe al que actúa.

6. La obra didáctica

La obra didáctica se dirige tanto a los actores como a los espectadores. La obra didáctica se distingue esencialmen-

7. Musical de Dorothy Lane, seudónimo de la dramaturga alemana Elisabeth Hauptmann (1897-1976), creado en 1929 con poemas de Brecht y música de Kurt Weil.

te por la peculiar pobreza de su trama, que simplifica y permite la permuta entre actores y público. Cada espectador puede participar de la trama. Y, de hecho, le resultará más fácil representar al "sabio" que al "héroe".

En la primera versión de *El vuelo de los Lindbergh*, que se publicó en una revista ilustrada, el aviador aparecía aún como héroe. Dicha versión glorifica al personaje. La segunda versión, significativamente nacida de las enmiendas del propio Brecht, se centra en, por así decir, el regocijo que recorrió ambos continentes en los días que siguieron a ese vuelo. Un regocijo que acabó esfumándose en mera sensación. En *El vuelo de los Lindbergh*, Brecht busca descomponer el espectro de "esa vivencia" para extraer de él los colores de la "experiencia"; de la experiencia que sólo podía sacarse del trabajo de los propios Lindbergh y no de la excitación del público, y que debía devolverse a "los Lindbergh".

Al alistarse en el ejército del aire, T. E. Lawrence, el autor de *Los siete pilares de la sabiduría*, escribió a Robert Graves señalando cómo su decisión suponía para el hombre de hoy algo parecido a lo que para el hombre medieval pudo suponer optar por la vida monástica. En esta analogía encontramos la curva que caracteriza *El vuelo de los Lindbergh* y otras obras didácticas posteriores. Con ese mismo rigor clerical, uno puede entregarse a las técnicas modernas, ya sea la aviación o, después, la lucha de clases. Este segundo recurso aparece ampliamente en *La madre*.

Resultaba demasiado audaz mostrar un drama social prescindiendo de los efectos que la identificación trae consigo y a los que tan acostumbrado está su público. Brecht lo sabía; así lo explica en una carta-poema que, con motivo de la representación neoyorquina de la obra, dirigió al teatro obrero de aquella ciudad. "Muchos nos han preguntado: ¿Os comprenderá el obrero? ¿Renunciará al opio al uso: a la participación espiritual en la indignación del otro, al éxito ajeno, a toda esa ilusión que le anima durante dos horas y que le deja luego exhausto, colmado de un vago recuerdo y de una esperanza aún más vaga?"

7. El actor

El teatro épico discurre, a semejanza de las imágenes de una cinta cinematográfica, a sacudidas. Su forma fundamental es la del "shock" por el que las distintas situaciones de la trama chocan entre sí. Las canciones, los títulos, los convencionalismos gestuales diferencian una situación de otra. Surgen así intervalos que traban la ilusión del público, que paralizan su disposición a identificarse. Dichos intervalos sirven para que el público tome una posición crítica (respecto del comportamiento representado de los personajes y de la manera en que se representan).

En lo que concierne al modo de representar, el cometido del actor en el teatro épico consiste en actuar mostrando que mantiene la cabeza fría. Tampoco él debe identifi-

carse. El "actor" del teatro dramático no siempre está plenamente preparado para actuar de ese modo. Quizá sea a través de la idea de "jeu du comédien" como mejor se llegue a comprender el teatro épico.

Dice Brecht: "El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente muestra esa cosa mostrándose a sí mismo y se muestra a sí mismo mostrando esa cosa. Aunque los dos cometidos coincidan, no deben hacerlo hasta el punto de que desaparezca la diferencia". En otras palabras: el actor tiene que reservarse la posibilidad de salirse de su papel. Debe reservarse el derecho a mostrar, en un momento dado, que piensa (en su papel). Este momento de distancia reflexiva no debe asociarse con la ironía romántica, tal y como la maneja por ejemplo Tieck en *El gato con botas*.⁸ Esta ironía romántica no tiene una finalidad didáctica; en el fondo tan sólo viene a demostrar que el autor sabe algo de filosofía, que escribe sin poder plasmar todas sus ideas y que quizá al final el mundo también sea un teatro.

El modo de actuar propio del teatro épico es precisamente lo que permitirá comprender hasta qué punto son idénticos, en este campo, el interés artístico y el político. Pensemos en el ciclo brechtiano *Terror y miseria del Tercer Reich*. Es fácil entender que un actor alemán en el exilio encarará la personificación de un integrante de las SS o de

8. Ludwig Tieck (1773-1853), autor berlinés autor de la comedia satírica *El gato con botas*, 1797.

un miembro del Tribunal del Pueblo de manera distinta a como un buen padre de familia encarnará el Don Juan de Molière. Para el primero, la identificación no resultaría pertinente –por cuanto difícilmente podrá identificarse con los asesinos de sus compañeros de lucha. En este caso, otro modo de representar, que busque el distanciamiento, resultará más pertinente y eficaz. Este modo es el épico.

8. *El teatro sobre el podio*

Lo que el teatro épico persigue puede definirse mejor relacionándolo con el concepto de la *escena* antes que con la idea de *nuevo drama*. El teatro épico tiene en cuenta una circunstancia a la que se ha prestado escasa atención. Intenta, en definitiva, colmar el foso de la orquesta, deshacer el abismo que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio potencia el carácter sublime del drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de las operetas; ese abismo que, como ningún otro elemento de la representación, mantiene del modo más imborrable la huella del origen sagrado de la misma. Con el teatro épico, el escenario sigue sobrelevado, pero ya no surge de profundidades insondables: se ha convertido en un podio. La obra didáctica y el teatro épico intentan adecuarse a ese podio.

Artículo publicado en *Mass und Wert*, 1939.

SOBRE LA TEORÍA DEL TEATRO ÉPICO

El teatro épico es gestual. En rigor, cabe decir que el gesto es el material y el teatro épico el uso adecuado de ese material. Valiéndonos de esta definición, se plantean de inmediato dos cuestiones. Primero, ¿de dónde toma el teatro épico sus gestos? Segundo, ¿qué se entiende por uso de los gestos? De aquí se derivaría una tercera pregunta: ¿con qué método acomete el teatro épico la elaboración y la crítica de los gestos?

Respuesta a la primera pregunta: los gestos proceden de la misma realidad. Y, más exactamente –en una constatación relevante por cuanto estrechamente ligada a la naturaleza del teatro–, proceden sólo de la realidad actual. Supongamos que alguien escribe un drama histórico; afirmo entonces que tendrá éxito en su empeño en tanto pueda asociar, de modo atinado y pertinente, los acontecimientos pretéritos con gestos propios del hombre de

hoy. De esta exigencia se deducirían, por tanto, determinadas constataciones, opciones y limitaciones a tener en cuenta a la hora de escribir un drama histórico. Pues no cabe duda, por un lado, que los gestos imitados carecen de valor, a menos que se someta a debate el propio proceso gestual de la imitación. Por otro lado, no cabe duda que un gesto como el del Papa coronando a Carlomagno, o de Carlomagno recibiendo la corona, sólo puede darse hoy en día en un ejercicio de imitación. La materia prima del teatro épico es por tanto exclusivamente el gesto que puede darse hoy, ya sea de acción o de imitación de una acción.

Respuesta a la segunda pregunta: ante las manifestaciones y afirmaciones enteramente engañosas de la gente y ante la complejidad e impenetrabilidad de sus acciones, el gesto tiene dos ventajas. Primero: sólo puede falsearse hasta cierto punto, y tanto menos cuanto más corriente y banal sea. Segundo: a diferencia de las acciones y empresas de la gente, el gesto tiene un comienzo y un fin definibles. Este carácter claramente delimitado de cada elemento de una actitud –delimitación que, sin embargo, permite manifestar un flujo vital–, es incluso uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto. De este se saca una consecuencia importante: cuanto más se interrumpa una acción, más gestos obtendremos. De ahí que la interrupción de la acción tenga una función primordial en el teatro épico. El valor de las canciones en el conjunto

de la economía del drama radica en dicha interrupción. Sin anticipar la difícil investigación sobre la función del texto en el teatro épico, cabe comprobar que su función primordial consiste en ciertos casos en interrumpir la acción –antes que en ilustrarla o encauzarla. Y no ya sólo interrumpir la acción de otro, sino también la propia. El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico de la delimitación son los que convierten en *épico* al teatro gestual. Tocaría en este punto analizar los procesos mediante los cuales la materia prima, el gesto, se pone en escena. Acción y texto no tienen aquí otra función que la de ser elementos variables de un experimento. ¿Hacia dónde apunta el resultado del experimento?

La respuesta a esta cuestión ligada a la segunda pregunta no puede desligarse de la discusión de la tercera: ¿con qué métodos se elaboran los gestos?.¹ Estas preguntas permiten acotar la dialéctica específica del teatro épico. Nos limitaremos aquí a señalar algunos de sus conceptos fundamentales. Por de pronto, son dialécticas las siguientes relaciones: la del gesto respecto a la situación y viceversa; la del actor que representa respecto al personaje representado y viceversa; la del comportamiento autoritariamente

1. Al margen de este párrafo mecanografiado hay, manuscritas, las siguientes líneas: "El gesto demuestra la relevancia y pertinencia social de la dialéctica. Experimenta con las circunstancias sociales del hombre. Las dificultades que el dramaturgo en la puesta en escena de los personajes (aunque estén motivadas por la búsqueda del "efecto") no puede dissociarse del tenor concreto del cuerpo social".

vinculado del actor respecto al comportamiento crítico del público y viceversa; la de la acción específica representada respecto a la acción genérica propia de toda puesta en escena. Basta esta enumeración para percatarse de cómo todos estos momentos dialécticos se subordinan aquí a la suprema dialéctica, redescubierta tras largo tiempo, y que viene determinada por la relación entre conocimiento y educación. Pues todos los conocimientos a los que llega el teatro épico poseen un efecto educativo inmediato; y, al mismo tiempo, el efecto educativo se transforma inmediatamente en conocimientos, que desde luego podrán ser específicamente distintos en el actor y en el público.

Manuscrito publicado póstumamente.



Bertolt Brecht y Walter Benjamin jugando al ajedrez, posiblemente en el verano de 1934 en Skovsbostrand, cerca de Svendborg, Dinamarca, donde Brecht pasó sus primeros años de exilio.

Aby Warburg *El "Almuerzo sobre la hierba" de Manet*
Maurice Merleau-Ponty *La duda de Cézanne*
W. H. Fox Talbot *El lápiz de la naturaleza*
Georg Simmel *Filosofía de la moda*
Serguei Eisenstein *¡Que viva México!*
André Breton *¿Qué es el surrealismo?*
Umberto Eco - Isabella Pezzini *El museo*
Antonio Saura *El perro de Goya*
Jean Baudrillard - Omar Calabrese *El trompe-l'œil*
Friedrich Nietzsche *Ilusión y verdad del arte*
Llorenç Raich *Fotografía y motivo poético*
Karl Kraus *La tarea del artista*
Johan Huizinga *De lo lúdico y lo serio*
Anna Adell *El arte como expiación*
Pedro Aullón de Haro *La ideación barroca*
J.K. Huysmans *Grünewald, el retablo de Isenheim*
Mario Perniola *El arte expandido*
Ricardo Iglesias *Arte y robótica*
Renoir *La alegría de pintar*
Antonio Palomino *Vida de Velázquez*
David Le Breton *El tatuaje*
Roland Barthes *Arcimboldo*

casimiro

Estas consideraciones, escritas por Benjamin en 1934, en una época de crisis generalizada, imponen al creador una exigencia: la de reflexionar, la de preguntarse por su posición no ya sólo ante los procesos sociales sino dentro de los mismos.

BIC: AC



9 788415 715566