

Lenin Pizarro Navia

VER ES PENSAR

Arte y Política en Bertolt Brecht

EDICIONES



FILACTERIA

Colección
Ensayos y Estéticas
Contemporáneas



©VER ES PENSAR

Arte y Política en Bertolt Brecht

©Lenin Pizarro Navia

Primera Edición: agosto de 2025

Editor de colección: Rodrigo Peralta

Diseño y diagramación: Ediciones Filacteria

Corrección de estilo: Peralta / Pizarro

R.P.I: 2024-A-11402

ISBN: 978-956-9896-73-6

E-mail: contacto@edicionesfilacteria.cl

www.edicionesfilacteria.cl

[www.facebook.com/Ediciones Filacteria](https://www.facebook.com/EdicionesFilacteria)

www.instagram.com/edicionesfilacteria/

Contacto del autor: l.pizarro.navia@gmail.com

Ediciones Filacteria SpA /VIÑA DEL MAR / TALCA / CHILE

©2025

*Con amor, a María de los Ángeles.
En la cercanía, pero más aún en la distancia.*

ÍNDICE

SIGLAS.....	8
--------------------	----------

PRELIMINAR.....	10
------------------------	-----------

I. Un teatro no aristotélico.....	14
II. Baal y Tambores en la noche.....	32
III. En la jungla de las ciudades.....	36
IV. Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny.....	42
V. La «Escena de Dios en Mahagonny».....	48

INTERLUDIO

«Alabama Song» como alegoría.....	54
-----------------------------------	----

VI. La ópera de cuatro cuartos.....	58
VII. La novela de cuatro cuartos.....	68
VIII. La novela de los tuis.....	78
IX. Vida de Galileo.....	90
X. Los fusiles de la señora Carrar.....	96
XI. Madre Coraje y sus hijos.....	104
XII. El círculo de tiza de Augsburgo.....	110
XIII. Diálogos de refugiados.....	118
XIV. Brecht y la filosofía.....	126

EPÍLOGO

<i>Benjamin y Brecht: comunismo y cultura.....</i>	<i>138</i>
--	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	146
--------------------------	------------

SIGLAS

TC / *Teatro completo.*

VG / *Vida de Galileo.*

MC / *Madre Coraje y sus hijos.*

NcC / *La novela de cuatro cuartos.*

NdT / *La novela de los tuis.*

DR / *Diálogos de refugiados.*

HsK / *Historias del señor Keuner.*

LC / *Me-ti. Libro de los cambios.*

HA / *Historias de almanaque.*

PLC / *Poemas del lugar y la circunstancia.*

P&C / *80 poemas y canciones.*

EH / *Elegías de Hollywood.*

PO / *Poesías.*

EsT / *Escritos sobre teatro.*

POT / *Pequeño órgano para el teatro.*

ABC / *El ABC de la guerra.*

OI / *Obra inacabada.*

PRELIMINAR

*Si no existiera un aprender divertido,
el teatro sería, por toda su estructura,
incapaz de enseñar.*

(EsT: 123).

‘Teatro’, ‘tragedia’, ‘comedia’, ‘drama’, ‘epopeya’ y ‘lírica’ son términos griegos; pero más relevante aún: son invenciones espirituales de dicho pueblo, en tanto en cuanto formas artísticas culturales. Ahora bien, etimológicamente ‘teatro’ deriva de ‘mirar’ (*theâsthai*). Quien mira aprende de forma dinámica, ya sea a través de lo trágico o de lo cómico. La historia cuenta que el teatro y su género más antiguo, la tragedia, tienen su origen en las fiestas públicas que organizó el tirano Pisístrato el año 543 antes de nuestra Era. El nacimiento de la comedia es posterior (año 485). Ambos géneros sintetizan dimensiones fundamentales de la experiencia humana. El nacimiento del arte dramático nos remite al mundo del mito y de la religiosidad griegas. Ya en su etimología, ‘tragedia’ evoca unas criaturas grotescas, los *tragoi* (‘machos cabríos’) y se asocia a nombres propios: Tespis, Esquilo, Sófocles y Eurípides. En tal sentido no es menor que Tespis haya sido oriundo de Eleusis (lugar de origen del culto místico). Como sea que fuere, la tragedia “es un coral que a ratos se interrumpe para dar lugar al diálogo de coro y actores (salidos del coro)” (Esquilo 2000: XXII). El teatro es así un tipo de creación literaria, lírica y mimética, que logra una fusión emocional entre el individuo y el colectivo, a partir de la ilusión estética y de la identificación empática.

El sentido primordial del teatro consiste básica y sencillamente, en entretener al público. Su función social es a la vez estética y política: al entretener, educa. Brecht hace suya esta dimensión social del teatro, superponiendo eso sí, la función política a la función estética. Al principio, recurre a la (primera) estética normativa de Occidente: la aristotélica. “Y aquella catarsis de que habla Aristó-

teles, esa purificación por el terror y la piedad [...], es una ablución que fue instituida no sólo en el sentido del placer, sino precisamente como objetivo del placer. Exigir más del teatro o atribuirle más de lo correspondiente es rebajar su objetivo propiamente dicho” (POT: 66). No obstante, dado que los sentimientos y pasiones humanas no son entidades abstractas, las obras de arte expresan de manera ejemplar la forma de ser y de sentir de individuos concretos, según las épocas que les ha tocado vivir. Pero no sólo eso; también la manera en que se apropian de dichas producciones artísticas es cambiante. Es por lo anterior que la función primordial (el esparcimiento), varía según las épocas en que el teatro se sitúa. Las copias y modelos de entretenimiento que el arte dramático ofrece no pueden ser idénticos para los helenos y su creencia en el destino, o para los franceses y sus deberes cortesanos, como tampoco para los ingleses y su moral victoriana. Lo mismo sucede con el trasfondo o marco de referencia de las piezas teatrales: a los acontecimientos representados se les daba un (por cierto, falso) carácter de inmutabilidad. “Así, los fenómenos sociales aparecían como fenómenos eternos, inmutables y ahistóricos, y eran indiscutibles” (EsT: 82).

Se comprueba a través de la historia del teatro que los seres humanos tenemos la increíble capacidad de deleitarnos y entretenernos con la reproducción artística de épocas pretéritas que son, por definición, diferentes. No obstante, Brecht sospecha que, así como sucedió en el pasado, el ser humano contemporáneo, hijo de una época científica, todavía es incapaz de descubrir los placeres especiales correspondientes a su propio tiempo. En efecto, la forma heredada de apropiarnos de las obras antiguas es a través del canon de la compenetración emocional: la ‘empatía’ o ‘endopatía’ (*Einfühlung*). “De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen los hombres que nos han precedido en el tiempo” (POT: 68). Este desfase entre épocas/placeres torna anacrónica la manera tradicional de recepción tanto del teatro clásico como del moderno. Pese a lo anterior, hay algo que no varía: dada su condición de forma estética pedagógica, la fábula es y sigue siendo el alma del teatro.

Brecht historiza el teatro, ya no sólo desde el punto de vista

formal (estético), sino también político (social), mediante una reflexión sobre los propios instrumentos técnicos de los que se sirve para transmitir sus ideas. Parte del siguiente supuesto: la transformación del mundo es un hecho posibilitado por el avance de las ciencias. En la época del predominio de la racionalidad científica, la humanidad ha liberado, a través de la creciente industrialización e innovación técnica, una fuerza productiva cuyo alcance apenas pudo soñar o imaginar en tiempos pasados. No obstante, esta nueva forma de pensar y sentir derivada del *ethos* científico no ha llegado aún a las masas. La principal causa es que la clase que ostenta el dominio de las ciencias (la burguesía), utiliza el conocimiento científico para el incremento de su propio poder, a través de la expropiación del ser humano (por otros seres humanos), como también mediante el sometimiento y explotación de la naturaleza. De tal suerte, la ciencia resulta funcional a la burguesía, pues aquélla es puesta al servicio de la guerra.

Pero más allá de la desvirtuación de la productividad científica en su instrumentalización para fines bélicos, es posible avizorar un horizonte de cooperación entre ciencia y arte, pues tienden a coincidir en un punto nodal: mientras la primera se aboca al sustento, el segundo aspira al entretenimiento. Resultan así fundamentales para la existencia, pues pueden coincidir en hacer de la vida el mayor de los placeres. El teatro juega un rol educativo primordial: si Galileo quiere llevar la ciencia a los mercados, Brecht pretende llevar el conocimiento científico a las grandes masas a través de un arte didáctico y entretenido: el teatro épico o teatro dialéctico. “El teatro épico es la tentativa más considerable y más avanzada para un gran teatro moderno, y tiene que superar las gigantescas dificultades que también tienen que superar las fuerzas vitales en la política, la filosofía, la ciencia y el arte” (EsT: 54). Una máxima del dramaturgo alemán quizá pueda resumir el *leitmotiv* del teatro épico: para distraer a su espectador distraído, el teatro, primero, ha de concentrarle. Concentrar para distraer: he aquí la fórmula que resume el teatro dialéctico, que por definición es un teatro no aristotélico, no tradicional.

I.

Un teatro no aristotélico

*El teatro se convirtió en asunto para filósofos,
pero de filósofos que no sólo deseaban
explicar el mundo, sino también cambiarlo.*

(EsT: 47).

En un breve ensayo dedicado a Brecht, el teórico inglés Terry Eagleton intenta graficar con un chiste la intención pedagógica del teatro épico: dice que cuando John Austin señala que un enunciado performativo resulta huero si es pronunciado por un actor sobre un escenario, en realidad está realizando una confesión, a saber: uno de los fundadores del pragmatismo filosófico quizá “sólo asistía a teatros amateurs” (Eagleton 2013: 197). Un teatro no profesional distancia la representación de lo representado. Un teatro que no se limita a calcar la realidad identificándose con ella, rompe el hechizo mediante el cual la obra se mimetiza con el mundo, y este con el arte. Dicho teatro desmitifica la natural plenitud de sentido, que el idealismo kantiano llama teleológicamente ‘mundo’. La alusión irónica de Eagleton a Austin (no podía ser de otra forma), señala a las claras el talante positivista que inunda el teatro dialéctico y su correspondiente ‘pensamiento tosco’ (*plumpes Denken*). El teatro político destruye la ilusión de la obra de arte autónoma, pues muestra al mundo como totalidad desprovista de unidad, descentrada, fuera de sus cabales. Un teatro que se nutre de lo cotidiano, un teatro callejero, un teatro no profesional, transforma lo ordinario en extraordinario; genera en quien mira y escucha, el gusto por el conocimiento y el placer por la transformación de la realidad (POT: 7).

Artistas, ustedes que hacen teatro
en grandes salas, bajo soles artificiales,
ante una multitud silenciosa: busquen de tanto en tanto
ese teatro que sucede en la calle.
Ese teatro cotidiano, múltiple y sin gloria
pero tan vital, tan concreto, nutrido por la convivencia
de los hombres, ese teatro cotidiano que sucede en la calle.

(P&C: 128).

Para salvar la brecha que separa el arte de la historia concreta de los seres humanos, Brecht propone –paradójicamente– un efecto de distanciamiento tanto del actor con la obra, pero sobre todo del espectador con la misma. El ‘efecto de distanciamiento’ (*Verfremdungseffekt*) es un proceso peculiar: consiste en el “procedimiento para describir las cosas como raras: a los actores filósofos les interesa someter al asombro de los espectadores los sucesos entre los seres humanos, el comportamiento de los unos con los otros” (EsT: 169). La utilidad del efecto de distanciamiento, que se logra con el gesto, es que fractura la ilusión de la identificación estética entre individuo y sociedad. Pues el gesto (distanciamiento) es deconstructivo y constructivo a la vez: pone en tensión el binomio representación/no representación del mundo a través de la obra de arte, que es refundacionalizada. Si la sociedad ha sido incapaz de verse a sí misma como producción, entonces es menester representarla como tal. El teatro tiene así un componente didáctico, pues para representar lo que es, debe primero mostrar lo que no es. Para cambiar la realidad, es necesario modificar nuestras concepciones y representaciones del mundo, pues “nosotros mismos formamos parte de la naturaleza, por lo que también podemos transformarnos. Sólo que no nos hemos estudiado como el resto de la naturaleza: ahí está el error” (DR: 141).

Un teatro no profesional, amateur, cotidiano, deconstruye el mundo, pues se fundamenta en la gestualidad y en la espontaneidad. Por ello Eagleton une a Jacques Derrida y Walter Benjamin, cuando destaca el valor social que para el teatro épico tiene lo gestual: el gesto implica la deconstrucción del sentido natural de las cosas y los fenómenos, pues crea un espaciamiento, un hiato, entre actuación y acción. “Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o a varias” (EsT: 281). La puesta en escena vacía y huera pone en cuestión el comportamiento naturalizado (sentido común), pues representa una ausencia al mismo tiempo que produce sentido. Este vacío redundante en la no identidad, dice –Eagleton–, primero dramática (estética) y luego social (política), que borra la identificación con la pretendida naturalidad social. Para este tipo de producción artís-

tica, resulta necesario destruir las pátinas ideológicas que ocultan –bajo la hipnosis suscitada por un arte religioso o semireligioso– las contradicciones sociales y las injusticias históricas. Pero más necesario todavía es destruir la más peligrosa de todas las hipnosis: “la de las clases dominantes”. Acá la fábula resulta un elemento clave: despoja al teatro del sensacionalismo temático. De igual forma, carteles y títulos permiten exorcizar el carácter puramente emotivista que pueda persistir en la representación artística. Los acontecimientos que el teatro épico muestra evitan el sentimentalismo, toda vez que tienen un anclaje histórico.

Dicho en otros términos: el teatro dialéctico no parte desde el ser humano, sino que va hacia él. Esta particular forma de dramaturgia no espera que el espectador se ponga en el lugar del héroe, sino que se pare frente a él. Confronta al arte con la realidad, no para maquillarla con refinados estupefacientes espirituales, sino creando un hiato entre la representación de la acción humana y el curso histórico de los acontecimientos. Lo que se (re)educa es la mirada. Ver es pensar; la mirada es parte central en un escenario dialéctico. Aquí el gesto tiene una función capital, pues pone fin a la cosificación del arte y, de paso, desmitifica la historia. Galileo es un claro ejemplo de este proceso de desmitologización operado por el teatro épico: el científico italiano no sólo enseña “una física nueva, sino que la enseña de una manera también nueva. En su mano el experimento se convierte en una conquista no únicamente de la ciencia, sino además de la pedagogía” (Benjamin 1990: 34). Pero “el heraldo de una nueva era de verdades científicas aparece [en *Vida de Galileo*] meditando la forma en que podrá sacarle dinero a la república mediante engaño, haciendo pasar la invención del telescopio como suya” (POT: 93). La actitud mercantil de Galileo lo lleva de ser un heraldo y baluarte de una nueva era, a un narciso y pusilánime anticipador de un nuevo tipo de subjetividad: la moderna, centrada y anclada en el interés egoísta.

Brecht nutre su arte de las más avanzadas corrientes de su tiempo: nueva objetividad, dadaísmo, expresionismo, cubismo, surrealismo y, por sobre todo, constructivismo. “Aprendió Brecht del nuevo teatro, arte y cine de Moscú, directamente a través de tales

fuentes y mediante su trabajo con [Erwin] Piscator, pero también indirectamente de los amigos que conoció después de 1924: Georg Grosz y John Heartfield, cuyas formas políticamente revolucionarias del montaje visual se basaban en la obra de los constructivistas soviéticos tales como [Vladímir] Tatlin” (Lunn 1986: 121). A la deshumanización de la sociedad moderna, que despoja a los seres humanos de atributos, responde el poeta alemán con un arte que desgarrar las vestiduras del sentimentalismo idealista. En contra de las tendencias artísticas que pintan a los seres humanos con el barniz ideológico de la armonía y la redondez espiritual, el teatro brechtiano los desnuda mostrándolos tal y como son: seres que transitan a medio camino entre la virtud y el vicio.

En un teatro historizante, dialéctico, político, el gesto implica a la cita; la cita implica interrupción; la detención provoca un efecto de *shock*; el choque supone el extrañamiento; el extrañamiento, por último, el distanciamiento. Por ello, el teatro épico es un teatro gestual *per definitionem* (Benjamin 1990: 37). El gesto rompe el halo mágico que genera un estado hipnótico en quien mira y escucha. Esta destrucción del halo ilusorio o actitud alienada (estéticamente inducida), transforma de tal suerte la retórica del mundo. “En otras palabras: se debe preservar cierta estructura de la presencia: solo si se postula la ‘verosimilitud’ entre la escena y la sociedad es posible interrumpirla” (Eagleton 2013: 198). ‘Retórica’ es el nombre de la captación de lenguaje y acción, en el contexto de sus condiciones político-discursivas, que se encuentran inscritas en dichas circunstancias. “Un gesto puede estar contenido en palabras (aparecer en la radio); entonces ciertos gestos y determinada mímica han entrado en esas palabras y son fáciles de leer” (EsT: 281). Ver es pensar; mostrar es enseñar: “mostrar cómo se muestra y se demuestra” (Jame-son 2013: 138). El gesto expresa, mediante la mímica, el comportamiento cotidiano de manera artificialmente huera, desmantelando la actitud social pasiva, acrítica. Con el gesto, el “actor cita a la persona que interpreta” (EsT: 172). El teatro épico literaliza así la puesta en escena, toda vez que refuncionaliza la representación artística.

Jugar con el sentido del mundo implica ponerlo en suspenso, tal y como cuando jugábamos en nuestra niñez e interpretába-

mos ciertos roles. La infancia en el juego (que siempre es serio para quien lo juega) implica la alegoría; tal es la potencia del gesto infantil. No puede pasarse por alto este componente lúdico del teatro épico: su intención política tiende a destruir irónicamente las formas tradicionales (sobre todo, aristotélicas) de representar el mundo. La dramaturgia política de Brecht puede ser entendida también como una crítica al concepto kantiano de experiencia en tanto en cuanto forma adulta de habérselas con el mundo, es decir, como forma alienada y alienante de representarnos lo real. En efecto, para el filósofo de Königsberg, la experiencia es básica y fundamentalmente experiencia cognitiva (Kant 2003). Contra esa idea reduccionista de experiencia, Brecht antepone el jugar como actitud que suspende provisionalmente el sentido de los acontecimientos humanos –que aparecen artificialmente como naturales.

El poeta alemán propone un teatro que aspira a transformar el colectivo partiendo de lo individual. Lo suyo no tiende tanto a la emoción, sino más bien a una reorientación del arte; refundación si se quiere, que se expresa en una definición del teatro en consonancia con lo político. “Lo esencial del teatro épico es que quizá no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar” (EsT: 63). El teatro dialéctico es un tipo de dramaturgia que abandona (aunque no de forma definitiva) la emoción (identificación empática), a partir del fin del efecto ilusorio (mímesis) y de la interrupción del curso de la acción (gesto). La función primordial del teatro épico “consiste en ciertos casos en interrumpir la acción –lejos de ilustrarla o apoyarla. El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento son los que hacen que sea épico el teatro gestual” (Benjamin 1990: 19).

Esta modificación en el trato para con las obras de arte tiene un sentido social: superar el abismo que separa a las masas de la cultura. O mejor aún, este intento de apropiación de los productos artísticos, permite explorar las posibilidades expresivas de la cultura obrera. Para llevar adelante un proyecto constructivista y colectivo, se requiere de la solidaridad entre trabajadores intelectuales y trabajadores manuales. Este y otros objetivos fueron parte de las tareas de las estéticas marxistas de principios del siglo XX. Los ex-

perimentos artísticos, las teorías y corrientes estéticas herederas de alguna u otra forma del pensamiento de Marx, intentaron hacer frente a una nueva realidad. ¿Cómo aprehender el espíritu de la época industrial a través de formas artísticas no tradicionales, que posibilitaran expresivamente dar cuenta de un nuevo e inaudito modo de vida, como el que implica la sociedad moderna? ¿De qué forma se puede superar una concepción elitista de la cultura y dejar atrás un tipo de arte puramente ornamental, desconectado de los intereses (pero sobre todo de los padecimientos cotidianos) de las grandes masas? Particularmente el teatro aristotélico, ¿daba cuenta al final del día de la vida técnica y colectiva de la modernidad, con todo su complejo de burocracias científicas, militares e industriales? Para Brecht la respuesta es no. El teatro dialéctico se hace cargo del acervo histórico del arte, pero utiliza dicha herencia para realizar una crítica radical del tiempo presente. Un teatro así no copia el campo histórico como algo petrificado; más bien lo representa como ruptura de la momificación del propio presente. “Las ‘condiciones históricas’ no han de ser pensadas (ni construidas) como potencias oscuras (trasfondos), sin que esas condiciones han sido creadas y mantenidas por hombres (y también por ellos han de ser transformadas), es decir, que la acción que allí se desarrolla es lo que las constituye” (POT: 79).

Recordemos que el fundamento de la dramática de Aristóteles es la mimesis (imitación). Para Aristóteles (como para su maestro Platón), todo arte es una imitación de la realidad sensible. Lo que seduce de la representación artística es el valor formal de la mimesis (que Platón, no obstante, rechaza en nombre de la verdad y de la moral). El poeta representa de manera adecuada lo que las cosas deberían ser moralmente. Esta imitación tiene por objeto la vida humana. “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia [...] imitan por medios en su género diversos, objetos diferentes y con modos no iguales sino distintos” (Aristóteles 2004: 64). Ahora bien, una dramática no aristotélica no rechaza necesariamente aquello que en principio negaría. Todo lo contrario: a Brecht le interesa sobremanera la intencionalidad final de la dramática aristotélica, a saber, la catarsis, es decir, la purgación del temor y de la compasión.

El concepto de “dramática no aristotélica” necesita aclaración. Entendemos como dramática aristotélica [...], toda dramática que corresponde, en lo que nos parece su punto principal, a la definición aristotélica de la tragedia en la *Poética*. [...] A nosotros nos parece del máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo de la tragedia: la catarsis, la purificación del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores.

(EsT: 19).

La catarsis se produce en la tragedia mediante la elevación de lo particular a lo universal, a través de la sustitución de la compasión y el temor, que afectan a cada espectador (o lector), por la compasión y el temor vistos desde una perspectiva general (puesto que la poesía no trata de lo particular, sino de lo universal). Para el Estagirita, se trata de transferir las pasiones desde la parte irracional del alma a la parte intelectual, esto es, de lograr una contemplación de los afectos antes nombrados. El goce que esto causa es lo máximo a lo que puede aspirar el individuo, pues la contemplación de la verdad y la posesión de la virtud es el fin más alto de la vida. Quien logra contemplar desde lo universal y necesario las pasiones, olvida la propia individualidad y puede reemplazar la inquietud y el dolor subjetivos, por la serenidad y el goce que otorga el conocimiento puro (*theoría*). El que Aristóteles hable del efecto catártico de la tragedia, no debe inducir a pensar que está equiparando sin más el placer o goce estético con la contemplación estrictamente filosófica. Más bien establece una analogía entre sensibilidad y entendimiento: el arte logra que el espectador de la tragedia se asimile al filósofo. Recordemos que la *theoría* está reservada a la élite ateniense, mientras que de la tragedia puede participar el pueblo en su conjunto.

A la base de la purgación de la compasión y el temor, está la plena identidad entre ilusión estética y sentimiento individual/colectivo. El sujeto (individual o social) se sumerge en la obra para perderse en ella. Diríase que esta inmersión emocional en la obra, solo es posible por la identificación empática inducida ilusoriamente.

Identificación en Aristóteles. No es que en Aristóteles encontremos la identificación, que hoy se presenta como identificación con el individuo del capitalismo avanzado, como la manera de recepción de la obra de arte por parte del espectador. Sin embargo, tenemos que suponer en los griegos, al margen de lo que nos imaginemos bajo la catarsis producida en circunstancias tan ajenas a las nuestras, algún tipo de identificación como base para ella. Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la catarsis.

(EsT: 20).

A partir del supuesto fundamental de un teatro centrado en un espectador crítico, Brecht define su práctica dramática fundamentalmente como un organismo de esparcimiento. “El *teatro* consiste en la elaboración de copias vivientes de sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres, y ello ciertamente para fines de esparcimiento. Con esto aludimos en todo lo que sigue cuando hablamos de teatro, ya sea del antiguo o del nuevo” (POT: 65). De tal suerte, por teatro épico debe entenderse la reorientación o descentralización del motivo dramático fundado en la identificación empática. Como vimos, una dramática no aristotélica, para distraer a su espectador, primero ha de concentrarle. El teatro épico es un teatro no aristotélico, es decir, no empático ni, por ello, identitario. Gestos, carteles y canciones tienen por objetivo el esparcimiento y la distracción; son maneras de reorientar una dramática que había expulsado a la razón del escenario y había situado el sentimen-

lismo como su eje central. “Brecht se opone al drama aristotélico de empatía, que permite al público poner en juego sus sentimientos con diversión, en lugar de influir en ellos mediante una intervención” (Bloch 2019: 237).

“La nueva dramática”, escribe Brecht, “define en sus obras el teatro épico como el estilo teatral de nuestro tiempo” (EsT: 63). El escenario pasa de ser un lugar litúrgico y estático, a uno entretenido y dinámico. Pero no tan sólo en el escenario se debe superar la función cultural del arte; también la novelística y lo poético deben articularse desde la entretención y la didáctica: la interrupción del curso dramático o narrativo en la interjección del elemento óptico implícito en el gesto es una forma de ‘dialéctica en suspenso’ (*Dialektik im Standstill*), que Benjamin ensaya con su filosofía. “Uno de los motivos centrales del comentario de Benjamin sobre Brecht es lo gestual, lo cual, junto a la crítica de la empatía, constituye uno de los mayores puntos de encuentro entre su pensamiento y la literatura de Brecht” (Weigel 2013: 114).

Lo anterior conlleva no sólo una relativización de la compasión; supone de igual forma, un rechazo del sentimentalismo idealista. Quizá en ello radique la inclinación de Brecht a representarse a sí mismo en varios pasajes de sus obras con un brutal cinismo, pues al final de cuentas, su afición al boxeo, al tabaco, a una vida disipada, está en perfecta concordancia con una revitalización de lo prosaico en la modernidad (algo que la estética antinaturalista de G.W.F. Hegel ya había anticipado). “La fascinación de Brecht por los Estados Unidos en los años veinte incluía, por ejemplo, un disfrute considerable del caos, la brutalidad y la vitalidad comercial sin escrúpulos que sus obras satirizaban igualmente, algo evidente en la dudosa analogía entre fascistas, empresarios y criminales que habría de presentar en algunas de sus obras en los años treinta” (Lunn 1986: 123).

Las modificaciones estructurales que Brecht introduce en el teatro permiten romper el cerco emotivista que hacía del teatro un mero cuento de hadas. Dichas transformaciones son de índole técnico pero también en el método, y afectan tanto a la forma como al contenido del drama clásico. En resumen, lo épico se traduce en:

- (i) Un público relajado: frente a la tensión de quien asiste a una obra dramática tradicional, el teatro épico apuesta por un público distendido.
- (ii) La fábula: el teatro épico se aleja del sensacionalismo temático, abordando temas conocidos, históricos.
- (iii) El héroe trágico: el abandono del heroísmo y la adopción de su contracara: el rufián, el gánster, el pusilánime, etc.
- (iv) La interrupción: el teatro épico no desarrolla acciones, más bien crea situaciones. La interrupción (citas, carteles, canciones y textos en cursiva), rompe el curso de la historia.
- (v) El gesto: el gesto que se cita interrumpe el curso de los acontecimientos y literaliza el teatro.
- (vi) La pieza didáctica: la obra debe ser un vehículo de enseñanza tanto para el actor como para el espectador, en un lenguaje accesible y usando los medios técnicos más avanzados (radio, cine, etc.).
- (vii) El teatro en el podio: el teatro épico modifica la escenografía habitual, eliminando las barreras que separan a los actores del público; con ello se deja atrás la función puramente cultural, religiosa, del teatro.

(Benjamin 1991: 33-40).

La transformación del teatro clásico en teatro épico podría también interpretarse como la respuesta brechtiana a la cuestión central planteada por Marx, a saber, de si existe o no una relación causal entre economía capitalista y cultura de masas, esto es, de si hay o no un nexo necesario entre ‘base’ (*Basis*) y ‘superestructura’ (*Überbasis*). Porque el capitalismo no es tan sólo un modo de producción; es también una expresión social, política y cultural. De ahí que Marx, a propósito de su análisis del valor, señale que las categorías centrales de la economía burguesa –el dinero y las mercancías– constituyen “formas mentales aceptadas por la sociedad, y por tanto, objetivas, en que se expresan las condiciones de producción de este régimen social de producción históricamente dado que es

la producción de mercancías” (Marx 2014: 41). Brecht llega incluso a considerar al pensador nacido en Tréveris como espectador modelico de sus obras. “Cuando leí *El Capital* de Marx comprendí mis propias piezas teatrales” (POT: 9).

Como adelantamos, el sentido histórico del dramaturgo alemán le lleva a anteponer al héroe trágico o personaje virtuoso, sus contrafiguras: el rufián, el gánster, el pusilánime. Vemos en Galileo un ejemplo de esto: la representación artística del científico italiano es muy ambigua. Tal vez no es desandado pensar que Brecht mismo se viera reflejado en *Vida de Galileo*: la conmoción cósmica y el temor ante la (des)mitificación del mundo, quizá los trasladó al ámbito de las tablas; “la Tierra se mueve porque el sol se mueve” (VG: 91). Traduciendo esta frase del famoso astrónomo al lenguaje materialista de Brecht: recuperar para la tradición proletaria la función social de las artes escénicas. Esto se transforma en el objetivo central de un arte político que destruye el halo misterioso de la obra (cuando no el concepto decimonónico de arte). El poeta alemán monta sobre la propia tradición que ataca su propuesta artística: una idea puramente emotiva del teatro debe ser reorientada hacia lo racional. Pero, ¿es posible pensar sin emociones? Por supuesto que su respuesta es negativa. “Pero, así como hay pensamientos equivocados, hay emociones equivocadas, y no sólo imprecisas. Y habría que evitarlas” (EsT: 94).

En la sexta parte de *Vida de Galileo*, cuando en 1616 el Colegio Romano confirma los descubrimientos del científico italiano, este, tratando de detener a un monje que le ha dicho que él ha ganado, exclama: “¡Ha vencido!” “¡No soy yo, sino la razón!” (VG: 63). Allí, en ese breve pasaje, se deja entrever una lucha a muerte del espíritu europeo por emanciparse del lastre del mito. Pero, ¿quién es el amo y quién el esclavo cuando la ciencia avanza a tropezones, torpedeada por los intereses de la clase dominante? ¿Qué oscura dialéctica impide que el ser humano avance con los logros del saber, decididamente hacia su autoemancipación? Brecht encarna contemporáneamente la lucha por la emancipación material y espiritual.

Tuvimos ya, señores,
también tigres y hienas,
tuvimos cerdos, águilas,
y a todos los nutrimos.

Mejores o peores, por desgracia,
su bota resultaba siempre bota
al pisarnos. Sabed: no es que yo pida
otros señores: pido que se acaben.

(PO: 85).

“La transformación del teatro”, anota, “no ha de deberse, naturalmente, a un capricho artístico; ha de corresponder a la total transformación espiritual de nuestro tiempo”. (EsT: 62-63). De lo anterior surge la necesidad de implementar un arte, concretamente un teatro, que no sólo postule y permita la expresión de sentimientos, ideas e impulsos propios del campo histórico como escenario de las relaciones humanas, sino también un tipo de arte, una forma de teatro propositivo, que plantee derechamente que los pensamientos y los sentimientos tienen un rol central en la transformación del campo histórico dado (POT: 77).

Lo épico es una construcción artístico-filosófica que gira críticamente en torno a la cuestión del principio autotélico del arte, tal y como se lo entiende desde Immanuel Kant (finalidad sin fin), pasando por Friedrich Schiller (autonomía de lo sensible) hasta llegar a Theodor Adorno (autonomía del arte). Esta crítica del clasicismo y modernismo estéticos no implica su abandono; es más, Brecht retoma la tradición desmitologizadora del *Manifiesto comunista* al rescatar la temporalidad de su época en la reflexión y, por sobre todo, en las múltiples prácticas y experimentos artísticos que adopta, llegando incluso a incorporar funcionalmente los avances científicos más connotados de su tiempo (deteniéndose en las vanguardias históricas, pero también incorporando en su obra, los aportes provenientes del positivismo lógico hasta la física atómica).¹

1. Benjamin ha legado al respecto, un invaluable material: sus conversaciones con Brecht en Dinamarca, muestran claramente cómo este transitó sin ambages por los

1) FORMA DRAMÁTICA

El escenario encarna un suceso.
Implica al espectador en una acción
consume su actividad
Le posibilita sentimientos.
Le procura vivencias.
El espectador es implicado en una
acción.
Se trabaja con sugestión.
Los sentimientos se conservan.

El hombre se presenta como algo
conocido.
El hombre inmutable.

Los acontecimientos se suceden
linealmente.
Natura non facit saltus.
El mundo tal como es.

Lo que el hombre debe hacer.
Sus instintos.

2) FORMA ÉPICA

El escenario lo cuenta.
Lo convierte en observador, pero
despierta su actividad.
Le obliga a tomar decisiones.
Le procura conocimientos.
El espectador es confrontado con ella.

Se trabaja con argumentos.
Se exageran hasta producir
conocimiento
El hombre es objeto de análisis.

El hombre mutable e inductor de
mutaciones.
En curvas.

Facit saltus.
El mundo como se va transformando.
Lo que puede hacer.
Sus motivos.

(EsT: 46).

El poeta alemán construye sobre los escombros de la cultura burguesa un teatro al servicio de la clase obrera y de su emancipación. Muta poemas en narraciones, narraciones en eventos teatrales; obras de teatro en sofisticadas óperas, trabajos cinematográficos y radiofónicos. El elemento épico transforma el concepto mismo de obra al desarticularla en la práctica. Transformar el mayor número de espectadores en técnicos, es el objetivo central de dicho teatro. Se propone un juego de referéndum: un espectador especializado es aquél que es capaz de entender que hay obras que no tienen por fin derroteros que conectan filosofía, arte y ciencia (Benjamin 1991: 135 ss.).

ser representadas. El espectador de teatro dialéctico debe acostumbrarse a tener una visión de conjunto, pues “la función del teatro es mostrar que el mundo en su totalidad es un escenario” (Eagleton 2013: 199). Como principio de economía, el teatro épico literaliza todo. Gestos, carteles, canciones, citas y textos en cursiva fungen de notas al pie de página, indicando el momento autoconsciente de la obra: su detención y conversión a relato dentro de un relato, deriva en actitud crítica, autorreferencial, metacognitiva. “Se recomienda colgar en la sala carteles con letreros como ‘No ponga esos ojos románticos’”, sugiere Brecht para la representación de una comedia negra (*Tambores en la noche*), que poco y nada tiene de romántica (TC: 90).

Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación.

(EsT: 24).

El ideario y talante brechtianos han sido declarados tanto en el método como en la didáctica del teatro épico. “La obra ‘Vida de Galileo’ fue escrita en Dinamarca (1938-1939), en el exilio. En los periódicos había aparecido la noticia de la fusión del átomo de uranio por el físico Otto Hahn y sus colaboradores” (VG: 128). Brecht vuelve la producción industrial-cultural contra sí misma: usa el teatro, la radio, el cine, la poesía, la narrativa, si no plagiando, al borde de aquello, para propalar posiciones artísticas que nunca dejan de ser posturas políticas. “La ciencia de nuestro tiempo ha renunciado prácticamente a la fe. El nuevo teatro –en su propio terreno tan diferente– tendrá que renunciar también a ella” (EsT: 118). La inclusión de notas, prólogos y posfacios aclaratorios en sus piezas teatrales, la

elaboración de ensayos teóricos y diarios de trabajo, las experimentaciones sobre las propias obras, etc., dan cuenta de la literalización del teatro. Hanns Eisler, por ejemplo, compone la música para el poema de Lorenzo de Médicis, pero también las baladas de cantantes callejeros en el trabajo colectivo sobre el astrónomo italiano. A diferencia del teatro clásico, Brecht postula una actitud crítica frente a la obra de arte, esto es, una forma de recepción del arte atenta, despierta, constructiva, que se contrapone a los permisivos efectos de un teatro puramente emotivista, cuyos espectadores “miran el escenario como hipnotizados, con una expresión que proviene de la Edad Media, época de brujas y monjes. Ver y oír son actividades en ocasiones agradables, pero estas gentes parecen eximidas de toda actividad, y tales como si con ellas estuviese haciendo algo” (POT: 75). En esos escenarios –que se asemejan a espacios acondicionados para el consumo de estupefacientes–, la razón ha sido exiliada y la crítica silenciada.

Si el teatro de Brecht es un teatro no aristotélico, ¿de qué manera se aleja definitivamente de la definición y de la práctica del drama tradicional, cuyos polos, como revisamos, son el ‘temor’ (*phobos*) y la ‘compasión’ (*eleos*)? ¿Qué sucede en el teatro épico con la catarsis, esto es, con la purgación de los sentimientos antes nombrados, provocados por la identificación empática con el héroe o la heroína trágicos? Para el poeta alemán, la ‘transformación’ (*Umfunktionierung*) del teatro supone el reemplazo del temor al destino, por el ansia de conocer y la mutación de la compasión, por la solidaridad. A su vez, la ruptura del efecto hipnótico propiciado por la mimesis se logra mediante el ‘efecto de distanciamiento’ o ‘efecto V’ (*V-effekt*), provocado fundamentalmente por el gesto (EsT: 83). Pero para llegar a esta construcción estético-política que es el teatro dialéctico, Brecht hubo de recorrer diversas fuentes artísticas y desandar algunos derroteros políticos.

Asumiendo el riesgo implícito en toda generalización, es posible dividir su trabajo en tres bloques temporales: uno temprano, lleno de cinismo y desconsuelo naturalista, al que pertenecen obras como *Baal* (1918-1919), *Tambores en la noche* (1919), *En la jungla de las ciudades* (1921-1927) y *Un hombre es un hombre* (1926-1927); otro que se agrupa en las *Lehrstücke* («Piezas didácticas»), que marcan

el giro de Brecht hacia un curioso realismo. En títulos como *El vuelo sobre el océano* (1928), *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo* (1929), *La medida* (1930) y *Los horacios y los curiacos* (1935), ofrece un teatro pedagógico infantil. Quizá haya que incluir en este período de transición otros títulos tales como *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1927-1929) y *La ópera de cuatro cuartos* (1928), que si bien no son piezas didácticas ni enfocadas a un público infantil, son precursoras del teatro dialéctico. Por último, un período maduro marcado por su condición de refugiado y por el retorno a Europa, en el que profundiza un arte crítico y radical contra el *establishment*, que generó incomodidad en los países que vivió, ya sea como exiliado o como ciudadano. Del último período, cabe destacar: *El alma buena de Sezuán* (1939), *El círculo de tiza caucasiano* (1944-1948), *Pequeño órgano para el teatro* (1948) y *Turandot o El congreso de los blanqueadores* (1953), entre otras obras teatrales, operísticas, radiofónicas y cinematográficas.

Los bloques temporales de construcción de su propio y particular registro artístico, descritos en el párrafo precedente, se traducen a su vez en períodos de maduración política en Brecht. Un primer período vagamente anarquista que va desde 1914 quizá hasta 1926; otro que dice relación con sus lecturas de Marx y, a partir de dichas lecturas, la adopción de un credo y una práctica estético-política (el teatro épico), que partiría en 1927; por último, su obra producida en el exilio y el posterior retorno al Viejo continente y, en especial, a la República Democrática Alemana (RDA), que va desde 1933 hasta su muerte, acaecida en 1956; período de tiempo en que perfecciona y depura, por decirlo así, tanto la teoría como la práctica del teatro dialéctico. Si en la obra de juventud (*Baal*, *Tambores en la noche*, *Un hombre es un hombre*, etc.) el poeta expresa esa lucha intestina entre la herencia teológica (catolicismo) y la prescindencia de Dios (darwinismo, satanismo, nihilismo), en la época intermedia o de transición hacia un izquierdismo radical, se percibe un materialismo idiosincrásico, detectable no tan sólo en sus piezas teatrales, sino también en su producción lírica, ensayística, novelística, filosófica y fílmica (*Elegías de Hollywood*, *Pequeño órgano para el teatro*, *La novela de los cuatro cuartos*, *Me-ti. Libro de los cambios*

y *Kuhle Wampe*). La producción artística de este tiempo está profundamente marcada por el exilio y por el choque cultural con la forma de vida norteamericana, sobre todo la que se experimentó en el Pacífico oeste. Por último, el retorno a la RDA y la fundación del Berliner Ensemble; retorno no exento de polémicas y controversias ligadas a cuestiones de política cultural (como haber recibido y aceptado el Premio Stalin de la Paz).

En cada uno de los bloques de tiempo, y más allá de las atendibles críticas a su praxis artística, a su credo político o a su vida privada, Brecht postula una forma de pensamiento absolutamente original, que se traduce en una filosofía materialista de cuño marxista (*plumpes Denken*), que entiende fundamentalmente como actitud crítica frente al mundo productor de mercancías y a sus (hoy en día) radicalizados y normalizados cantos de sirena. Ahora bien, para mostrar el espíritu desmitificador de Brecht, no hace falta ir a las obras decididamente épicas –en el sentido del método brechtiano (Jameson). Basta con mirar la producción del período premarxista.