

# Teatro épico<sup>1</sup>



Gerhard Scheit

Viena, Austria  
ger.scheit@oan.at

Al.: episches Theater.

Ár.: masraḥ malḥamī.

Ch.: xushi xiju 叙事戏剧.

F.: théâtre épique.

I.: epic theatre.

R.: èpičeskij teatr.

El concepto funciona –junto a teatro dialéctico, no aristotélico y teatro de la era científica– como expresión programática en la teoría y la práctica teatral de Brecht y designa la ruptura que ha de producirse conscientemente con la estética dramática y teatral tradicional europea. Más allá de esto, con teatro épico<sup>2</sup> se designan variadas formas o técnicas no dialógicas, como se pueden encontrar en diferentes épocas y tradiciones del teatro, en especial, aquellas de la Modernidad desde finales del siglo XIX. El concepto ofrece de esta manera también la posibilidad de reconstruir la relación de Brecht con la tradición y con la crisis del drama moderno, y, con ello, la prehistoria de su teatro.

<sup>1</sup> Publicado originalmente como “episches Theater”, en: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, vol. 3: *Ebene bis Extremismus*, editado por Wolfgang Fritz Haug. Hamburgo, Argument, 1ª ed. 1997, 2ª ed. 1998, cols. 624-637. Traducido del alemán por José F. Pacheco.

Esta publicación forma parte del proyecto “Internacionalización del *Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo*” (2019-2024), financiado por la fundación Rosa Luxemburg, con recursos del Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania (BMZ).

<sup>2</sup> De aquí en más, t.é. (nota del traductor).

1. En su *Teoría del drama moderno* (1956), Peter Szondi define la epización del drama o teatro, –en oposición a diferentes tipologías ahistóricas que simplemente contraponen entre sí la forma ‘abierta’ y la forma ‘cerrada’ (Klotz, 1972; Grimm, 1978)– como un proceso histórico que erosiona los fundamentos del drama ‘clásico’ que se basa en el diálogo y la “relación interpersonal” (Szondi, 2011, p. 181) e impulsa hacia delante la “contradicción entre temática social y forma dramática” (ibíd., p. 175). Szondi ve esta crisis del drama en el contexto de una transformación social, la cual entiende –con las categorías del joven Marx, del joven Lukács y de Adorno– como “autoalienación del ser humano para quien el propio ser social ha devenido objetual” (ibíd., p. 181; trad. mod.). Aquí se pone en juego la crítica de Cesare Cases (1969) y de Thomas Metscher (1968), los que se orientan, ambos, más o menos, en las concepciones estéticas de Hegel y del Lukács tardío. Patrice Pavis (1981), en cambio, propuso, en su discusión con Szondi, sincronizar la crisis del drama con la caracterización de la puesta en escena en cuanto arte autónomo e intenta, bajo la influencia del estructuralismo francés, transponer la dialéctica de forma y contenido en el par de conceptos significado y significante.

Szondi toma de Hegel, sobre todo, la definición del diálogo como la “forma completamente dramática” (Hegel, 1989, p. 841); el diálogo, sin embargo, vale como tal en Hegel –y esto no lo tiene en cuenta Szondi– porque los “individuos actuantes” en esta forma pueden “expresarse unos a otros [...], entrar en lucha y con ello poner la acción en movimiento efectivamente real” (ibíd.). Hegel ve, pues, en el conflicto, en la “colisión” (ibíd., p. 838) de los intereses, el “eje preeminente” del drama (ibíd.), derivando en lo esencial su determinación de las tragedias de la antigua polis. Como consecuencia de su construcción histórico-filosófica del pasaje del espíritu absoluto del arte a la religión, Hegel es capaz en cierto modo de conformarse con el final del drama en este sentido estricto.

El dilema entre la construcción histórico-filosófica y la determinación clásica de la forma prosigue dentro de la teoría marxiana y de la discusión que se remite a ella. Por un lado, se parte de que la determinación que Hegel hace del drama como colisión, también, y justamente, se podría usar para el drama de la sociedad burguesa, o sea, desde el punto de vista de la lucha de clases. Es en este sentido que Marx y Engels interpretan y critican en 1859, en el debate sobre la pieza *Sickingen* de Ferdinand Lassalle, la presentación de los personajes: su carácter de clase no se dibujaría de manera clara y precisamente por eso se dejaría echar de menos también “lo característico”. Aunque de lo que se trata aquí es de un tema histórico del tiempo de la Reforma y de las guerras campesinas, Marx, relaciona la “colisión” (Marx, 2013, p. 199) explícitamente con el presente y sostiene que se trataría aquí de la “colisión trágica bajo la cual [habría] sucumbido, y con razón, el partido revolucionario de 1848-1849”: “[e]n consecuencia, solo puedo expresar mi mayor aprobación por el hecho de que se la convierta en eje de una tragedia moderna” (ibíd.). Por otro lado, esta opinión estética se encuentra en contradicción con comprensiones anteriores y posteriores de Marx sobre la separación de las esferas públicas y privadas en la sociedad burguesa, sobre relaciones de poder mediadas anónima y abstractamente en vez de personal y concretamente, sobre el carácter fetichista que toman las relaciones humanas en la sociedad mercantil

desarrollada –todas ellas condiciones que van en contra de la posibilidad del conflicto dramático–. Esta contradicción es clara en el concepto de la máscara teatral de *El capital*, vol. 1, que degrada a mera personificación de relaciones cosificadas lo que Marx exigía para el drama, lo “característico en los caracteres” (ibíd., p. 201), y que, por así decirlo, exige justamente a aquellos “portavoces del espíritu de la época” (ibíd.), que Marx critica en la tragedia de Lassalle.

Se es consciente de la contradicción recién en la estética del drama del joven Lukács. Allí el drama burgués, en primer lugar, es presentado como drama de la lucha de clases entre burguesía y nobleza; se lo designa, efectivamente, como el primer drama,

nacido de un contraste consciente de clases; el primero cuya meta fue dar expresión a la manera de sentir y de pensar de una clase que luchaba por la libertad y el poder y dar expresión a sus relaciones con las restantes clases. De esto se deduce que, en el drama, por lo general, hayan de salir a escena ambas clases, tanto la que se halla en lucha como aquella contra la cual se dirige la lucha (Lukács, 1966, p. 265).

A continuación, Lukács deja claro, sin embargo, que la vida burguesa moderna ya no es dramática como materia, ya que el “sentimiento vital, sobre cuya base toda la personalidad de un ser humano es satisfecha por su relación con otro, se [encontraría] apagado o al menos en disminución” (ibíd., pp. 280 y s.; trad. mod.); y precisamente por eso, el drama y el teatro se han hecho necesariamente “más épico[s] o mejor aún más novelístico[s]” (ibíd., p. 278). La impotencia y el aislamiento hacia una sociedad que deviene abstracta, exigiría elementos épicos; y Lukács los encuentra en los dramas de Maeterlink, así como en los del naturalismo alemán.

Con el desarrollo de la concepción del frente popular esta historización recibe un giro normativo: Lukács estigmatiza la degradación de la colisión y la ‘epización’ del drama como una manifestación de la decadencia, que ahora podría ser combatida desde la crítica de la literatura y políticamente, remitiéndose a una democracia socialista, concreta o revolucionaria, que avanzaría con éxito, dentro del frente popular y de las democracias populares, contra las abstracciones de la sociedad burguesa moderna. Así, Lukács mantiene todavía en la teoría del drama, presente en la novela histórica, escrita durante el exilio moscovita, y en la tardía *La peculiaridad de lo estético*, la historización original. A través de la imaginación de una democracia socialista progresista se convierte esta historización, sin embargo, en una estética normativa, cuyo realismo irreal aparece, frente al real culto oficial estalinista, enigmáticamente utópico –¡a pesar de que simultáneamente se rechace la utopía!–.

Por lo tanto, la teoría de Szondi de la década de 1950 es el intento de liberar otra vez el concepto del t.é. de la construcción normativa y de ‘volver’ a la estética del Lukács temprano; de manera muy parecida, pero independientemente de Szondi

y en discusión directa con Lukács, argumentan los representantes de la Escuela de Budapest: Ferenc Fehér, Agnes Heller y György Markus (1977).

En toda la historia de la teoría del drama moderno y del t.é. se nota no solo una cierta repetición forzada, sino también un punto ciego: un problema central de la filosofía y estética de Hegel –la teleología– apenas se discute aquí alguna vez. Esto sorprende tanto más, cuanto que el teatro pone a debate la cuestión de la acción teleológica, tal vez más que cualquier otra forma de arte (con excepción de la música). En la medida que el final ‘bueno’ o trágico supera los conflictos y con ello la necesidad del diálogo, puede ser conceptualizado como meta, como lugar de la síntesis: la necesidad formal de concluir, para que el telón pueda esta vez bajarse, coincide a menudo con la necesidad del contenido, darle una meta a la pieza, o, dicho de manera clasicista, superar los conflictos en la reconciliación. “Pertenece a nuestro sentimiento el deseo de que las tragedias tengan una salida y que reconcilien” (Hegel, 1987, p. 488). Ya sea si es el ‘buen’ gobernante, el que al final expulsa al ‘malo’, o el casamiento, donde los conflictos entre hombre y mujer se superan en la armonía de la familia, esta teleología ha hecho siempre afirmativo al drama (cf. Scheit, 1995). Si se quisiera señalar aquí un rasgo dramático fundamental de la Modernidad, sería el de que este estar orientado a una meta paulatina o repentinamente vino a ser un problema.

Althusser menciona el problema cuando en sus Notas acerca de un teatro materialista, identifica conflicto y drama ‘antes de Brecht’ con la “falsa dialéctica de la conciencia” (Althusser, 1967, p. 122), y al drama mismo con la conciencia de su héroe. Althusser ve la ruptura con esta dialéctica realizada en el t.é. de Brecht: “En él [...] ningún personaje reúne en sí en forma reflexiva la totalidad de las condiciones del drama” (ibíd., p. 119). Pero las líneas de ruptura se encuentran en la estética de Hegel misma: como tensión entre los individuos que expresan su enfrentamiento, uno contra otro, a causa de sus intereses y que, por consiguiente, se encuentran en conflicto –los que de ninguna manera tienen que asimilar en sí la totalidad de las condiciones del drama a través de la reflexión– y el sentido conciliador que se le atribuye al final de su conflicto. La importancia del t.é. de Brecht ha de verse ante todo en que él plantea nuevamente y agudiza estas cuestiones del drama a nivel del productor, y lo hace tema del texto, del arte de la actuación, de la escenografía, de la relación de escena y público.

2. Brecht desarrolla su concepto del t.é. en la década de 1920; a partir de 1927, aparece regularmente en sus escritos. En la década de 1930, aparece además el concepto de teatro no aristotélico, que sin embargo resulta ser menos concreto: este proclama la ruptura abstracta con toda la tradición occidental y se queda, al mismo tiempo, aferrado a la relación escena-público, o bien a cuestiones de efecto estético (producción de ilusión; catarsis-identificación), sin ocuparse en particular con la poética aristotélica y sus interpretaciones divergentes en la Antigüedad, en el Renacimiento y en la Ilustración (cf. GA 22.1, pp. 168-172). Esto lleva a la equiparación errónea de catarsis e identificación. Recién en el Pequeño órgano para el teatro de 1948 Brecht llega en el caso de Aristóteles a un parecer más diferenciado (cf. GA 23, p. 67; Brecht, 1972, p. 66). En cambio, con

el concepto del t.é., Brecht coloca desde el principio continuidad y ruptura bajo una perspectiva más rigurosa, en la medida en que no solo hace consciente una tendencia que hasta entonces ha configurado inconscientemente la historia del drama y el teatro, sino que al mismo tiempo la formula como programa, en lo cual siempre están incluidas la relación escena-público y cuestiones de efecto estético. Con el t.é. de Brecht, por primera vez en la historia, el teatro en su conjunto deviene autorreflexivo.

Desde el principio, el t.é. de Brecht se diferencia de los intentos contemporáneos de los grandes directores del teatro experimental en el hecho de que se aferra a la unidad de producción 'dramática' (o sea, escrita) y teatral. Mientras que el *entfesseltes Theater* [teatro liberado] (1923) de Aleksandr Tairov tiene como objetivo las formas escénicas, que pueden prescindir totalmente de piezas escritas, y Vsevolod Meyerhold, al contrario, no ve ninguna oposición real entre la dramaturgia 'clásica' tradicional y, por ejemplo, las piezas de Mayakovski, sino que más bien valora lo 'bueno viejo' y lo 'bueno nuevo' igualmente aprovechables para su teatro, Erwin Piscator legitima su arte de la puesta en escena con el hecho de que los dramaturgos se han quedado atrás respecto de las demandas de la dialéctica marxiana: "Mis medios técnicos se habían desarrollado para suplir una deficiencia de la producción dramática" (Piscator, 2001, p. 202; trad. mod.). Brecht se ajusta a este empeño del lado del productor de dramas, y, al asimilar los experimentos de estos grandes directores, su dramaturgia se transforma en t.é.

Si Brecht habla en la década de 1930 de Aristóteles, se refiere en realidad al siglo XIX o a Stanislavski. Pertenece, en cierto modo, a su 'autoescenificación' como teórico del teatro, el hecho de ignorar todo aquello que se filosofó sobre la crisis del drama desde Hegel: "La verdad es que la forma vieja del drama se ha venido abajo. Tiene poco sentido poner en marcha investigaciones sobre esto, ya que nadie está dispuesto a usarla alguna vez de nuevo" (GA 21, p. 235). A pesar de ello, él tiene que efectuar tales investigaciones, cuando, por ejemplo, desea comprender retrospectivamente su desarrollo desde *Baal* a *La ópera de cuatro cuartos*; y, en todo lado, se encuentra con el carácter fetichista, que tiende a negar el diálogo y el conflicto:

¿Podemos hablar sobre dinero en la forma del yambo? [...] El petróleo se resiste contra los cinco actos, las catástrofes de hoy no se desarrollan en línea recta, sino en la forma de ciclos de crisis, los 'héroes' cambian con las diferentes fases, son intercambiables [...], el destino ya no es más un poder uniforme, más bien, se observan campos de fuerza con corrientes contrarrestantes, los grupos de poder mismos no solo muestran movimientos unos contra otros, sino también en sí mismos, etc., etc. Para la dramatización de una simple nota de prensa ya no basta, de lejos, la técnica dramática de los Hebbel e Ibsen (GA 21, p. 303).

Este comentario de 1929 (una respuesta a una encuesta del Berliner Börsen-Courier<sup>3</sup> sobre el Teatro del mañana) describe el punto de vista que Brecht alcanzó en el momento de su colaboración con Kurt Weill. Toma distancia de

3 Periódico liberal de izquierdas (nota del traductor).

su producción temprana, la que ahora describe bajo el punto de vista del vaciamiento de la dramaturgia clásica: “Nos hemos ayudado (provisoriamente) al no investigar en absoluto los motivos [...], para, por lo menos, no proporcionar motivos falsos” (ibíd.). Es interesante, al mismo tiempo, que Brecht incluya todavía aquí la dramaturgia de Arnolt Bronnen al lado de la suya como pionera del t.é., a pesar de que Bronnen mismo con la pieza *Katalaunische Schlacht* [La batalla cataláunica] había encontrado, mientras tanto, nuevos motivos nacionalistas para su t.é., y finalmente, había tomado un punto de vista nacionalsocialista de izquierda, o bien, nacional bolchevique. La ruptura con la tradición –que se encarnaba tanto para Brecht como para Bronnen en la figura de Thomas Mann– pesaba al parecer más que la diferencia política con los izquierdistas del campo del nacionalsocialismo.

El t.é. de Brecht se orienta ya en esta fase inmediatamente según el modo de funcionamiento del fetiche de la mercancía. Trata, por así decir, de dramatizar los primeros capítulos de *El capital*. El individuo aparece como la máscara teatral del capital; la cuestión de la lucha de clases no juega prácticamente ningún papel. De estos años proviene el comentario: “Cuando leí *El capital* de Marx, comprendí mis propias piezas teatrales. [...] Este Marx era el único espectador para mis obras de teatro que yo había encontrado nunca. [...] Era material intuitivo en su favor” (GA 21, pp. 256 y s.; GW 15, p. 129; Brecht, 1972, p. 9; trad. mod.). Los acontecimientos no representables en el diálogo, que en la novela narraría un sujeto épico, en Brecht pueden llevarse a escena a través de la inserción de cotizaciones bursátiles, datos estadísticos y documentos históricos (contemporáneos), a través de títulos de enlace y comentarios en pancartas, a través de retrospectivas, avances informativos y generalizaciones de diferente género. El extrañamiento épico hace visible, en primer lugar, todo lo que en la forma tradicional del drama y teatro tiene que permanecer invisible. Ilumina las fetichizaciones de la sociedad burguesa moderna. Si es que es capaz de disolverlas, solo puede mostrarlo el análisis de las distintas piezas, escenas y representaciones. En relación a esto, tendrían que investigarse de manera crítica, especialmente, las funciones dramáticas que se atribuyen a los personajes de mujeres (prostituta, madre) (cf. Lennox, 1978).

En directa vecindad con la praxis teatral experimental de Piscator, o hasta en colaboración con ella, el t.é. de Brecht tiene en cuenta nuevos medios técnicos como proyección, filme y maquinaria escénica; en forma mediada, acoge la revalorización de lo gestual –pantomima, estilización, acrobacia, baile–, como se llevó a cabo en el teatro de Meyerhold y en el de Tairov, en oposición al estilo de actuación naturalista de Stanislavski; en esto se concentra, sin embargo, ante todo en el texto y desafía, al mismo tiempo, desde aquí al arte dramático, la música, la escena y el público a fin de lograr efectos épicos, los así llamados efectos de extrañamiento (efectos V)<sup>4</sup> a cuya realización y efecto tiene que reaccionar de nuevo la versión del texto: el t.é. es un work in progress. (En cuya realización concreta se entremezclan en

4 V de *Verfremdung* (nota del traductor).

las relaciones del autor, al que se le atribuye la obra en la opinión pública, rasgos patriarcales con sus diferentes colaboradores y colaboradoras).

Brecht da una primera presentación sistemática del t.é. como comentarios a su ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*. Aquí se articula en especial el interés de hacer volar la homogeneidad de la obra de arte y de provocar una “separación radical de los elementos” (GA 24, p. 79; Brecht, 1973, p. 91); la música y el texto, los actores y los roles, la escena y el público no deben fusionarse, sino que deben ser confrontados entre sí para posibilitar una distancia crítica; la identificación del intérprete con el rol, del público con el personaje –reconocimiento del sujeto– debe ser interrumpida. En su estudio *¿Qué es el teatro épico?* de 1931, en el que puso de relieve afinidades del t.é. de Brecht con los misterios medievales y el drama barroco, Walter Benjamin relacionó la separación de los elementos sobre todo con la estructura del tiempo: “El teatro épico no reproduce, por tanto, situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción” (Benjamin, 1975, p. 20). Pero esto significa también que el t.é. está en condiciones de enfocar de manera completamente nueva la cuestión de la teleología. En una sinopsis que Brecht redactó para los Comentarios, se dice que la forma dramática del teatro corporizaría un proceso, la épica lo narraría; en la dramática residiría “el suspenso [...] en torno al desenlace”, en la épica “en torno al desarrollo” (GA 24, p. 79; Brecht, 1973, p. 90). De hecho, Brecht parodia en *La ópera de cuatro cuartos* el final feliz, el lieto fine, de la ópera tradicional; y en *Mahagonny*, el trágico; la ópera termina con la representación de una anarquía capitalista total, en la que toda acción política ha llegado a ser inútil: “No podemos ayudarnos, ni ayudaros, ni ayudar a nadie” (GA 2, p. 389; Brecht, 2015, p. 442).

La fase de la pieza de aprendizaje aparece, en cambio, como una inversión: la imitación de anarquía capitalista se transforma en doctrina teleológica. El cambio coincidió con el acercamiento de Brecht al movimiento de los trabajadores y al PC. En vez del desenmascaramiento de la máscara teatral, se evoca ahora a un sujeto nuevo, no como individuo –esto llevaría a la reanimación de la forma dramática–, sino como colectivo. Así como el t.é. de la fase temprana se ocupaba de exponer la desintegración ‘automática’ del individuo en funciones del intercambio de mercancías, demuestra, ahora, el sujeto épico del teatro de aprendizaje –encarnado paradigmáticamente en el coro– la desintegración consciente del individuo en, y a través del, colectivo (con lo cual sigue vivo, de vez en cuando, el viejo desenmascaramiento económico en songs particulares, esparcido en el nuevo ‘relato’ político del sujeto épico colectivo). En *La medida*, lo abstracto de esta dramaturgia es llevado al punto político: el “Joven Camarada”, que ha actuado como individuo a causa de motivos individuales, es liquidado por el Partido precisamente por esta razón; con la prolijidad con la que al final es construida una situación concreta que debe legitimar el homicidio, se delata el abstracto telos presupuesto: la aniquilación del individuo. (Brecht se opone más tarde a la representación de la pieza con la justificación de que “solo el que hace el papel del Joven Camarada puede aprender de ello”; GA 23, p. 418). En cierto modo, Brecht anticipó de esta manera mecanismos de los procesos estalinistas, puesto que,

para la dramaturgia de la pieza de aprendizaje, el acuerdo del individuo con su eliminación es un factor central, creador de sentido.

En el t.é. de Brecht impresiona también aquí la radicalidad con la que este impulsa lúdicamente, al extremo, posibilidades políticas y, con ello –más allá de concepciones tácticas y propaganda política– crea claridad sobre las consecuencias de determinadas posturas. Al mismo tiempo, podría hacerse válida en los intérpretes de manera abierta la supresión del público colocada en la concepción de la pieza de aprendizaje. Brecht denominó más tarde como piezas de aprendizaje, en sentido estricto, solo aquellas piezas que “son instructivas para los intérpretes” (GA 23, p. 418) y que no necesitan público alguno. Pero ellas podían ser, de forma similar, instructivas también para el escritor de piezas mismo: así, la objeción de los colegiales durante los ensayos de *El consentidor* en un instituto de enseñanza media [Gymnasium] en Berlín-Neukölln (la posterior Escuela Karl Marx) llevó a la adaptación y a la creación de dos nuevas piezas: *El consentidor* y *El disentidor*. Los colegiales sencillamente no comprendían por qué el muchacho en la pieza debía ser arrojado al abismo por los otros sin motivos concretos –solo, porque lo exige la “gran costumbre” (GA 3, p. 53)– y, además, incluso decir sí a eso (cf. *ibíd.*, pp. 426 y s.).

Parece como si Brecht no hubiera dejado de reflexionar nunca sobre esta objeción, la ruptura con el acuerdo. Desde el ascenso al poder del Estado del nacionalsocialismo hasta los procesos de Moscú, se ofrecieron suficientes ocasiones para esto. En *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* se muestran considerables dificultades de comprender la importancia del antisemitismo para el movimiento del nacionalsocialismo sobre la base de la vieja concepción ‘clase contra clase’. Brecht, el “especialista en lo de comenzar desde el principio” (Benjamin, 1975, p. 63), parece retroceder un paso y reactiva –después de *Los fusiles de la señora Carrar*– la forma dramática en las escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich*, aunque en miniature y con el método del montaje. Desde aquí, su desarrollo ha sido considerado, dependiendo de la posición del crítico, como acercamiento beneficioso o reprochable a la concepción del frente popular, o sea, a aquella estrategia de alianza de la IC dirigida contra el nacionalsocialismo que revaloriza la herencia burguesa y el humanismo burgués y, con ello, da una nueva importancia al individuo y a la forma clásica del drama. (Las piezas de teatro de Friedrich Wolf y de Julius Hay eran consideradas aquí como ejemplares). En realidad, Brecht busca un camino totalmente nuevo: en piezas como *Madre Coraje* y sus hijos, *El alma buena de Sezuán* o *El círculo de tiza caucásico*, se construye una tensión épico-dramática peculiar: ni el individuo se subsume totalmente en la máscara teatral, ni la máscara teatral puede ser simplemente quitada por el individuo. Más bien, la acción individual y la función abstracta pueden ser ubicadas como los dos polos del t.é., entre los cuales oscilan los distintos personajes; en la cercanía de uno de los polos sería en principio posible una identificación; sin embargo, esta es interrumpida a través del campo de fuerzas del otro. El medio de esta interrupción es el arte dramático, o bien la escenificación. Si es que en esta relación de tensión también hay climas dramáticos singulares (por ejemplo, la escena del tambor de la muda Kattrin en *Madre Coraje*), igual persiste un t.é.,

en tanto que la acción dramática no es capaz de cambiar nada de las relaciones sociales representadas épicamente. En estas piezas, ya no existe un Partido que podría generar la conexión entre la resistencia del individuo y las estructuras de poder sociales. (*Madre Coraje* fue por ello rechazada también por el lado de la crítica literaria y teatral estalinista, pero no por Lukács). A primera vista, el t.é. parece retornar de esta manera al giro final de *Mahagonny*; pero no proclama tanto la simple inversión de una teleología que ha devenido total en una carencia de fines absolutamente establecida, como el hecho de que delega en el público la búsqueda de metas posibles y, en todo caso, pretende haber representado ella misma el hecho de que tales metas solo pueden ser encontradas gracias a un esfuerzo común.

Para una teoría estética como la de Adorno, que se orienta en Kafka y Beckett, el t.é. de Brecht, ciertamente, “no ha ido lo bastante lejos”; pues los sujetos se habrían “convertido en objetos incomparablemente más” de lo que Brecht dejaría hacer ver; y así, “los despojos humanos de Beckett [serían] más realistas que las copias de una realidad que ya suavizan por el hecho de tratarse de copias” (Adorno, 2003, p. 574; cf. Haug, 1996, pp. 20 y s., 157). Pero lo que Adorno, con su concepción de la obra de arte como mónada sin ventanas, no es capaz de percibir, es que el t.é. de Brecht, a diferencia de la dramaturgia de Fin de partida de Beckett, toma como tema la ‘copiabilidad’ y sus presupuestos mismos, y así, ciertamente, también hace disputable la teoría estética.

Brecht formula la filosofía de estas piezas del exilio en notas particulares de su Diario de trabajo. El ser humano deprimido por el capitalismo vale para él como una “nueva creación”, que, no obstante, reacciona y actúa “individualmente, de manera única, ‘no esquemática’” (GA 26, p. 476; cf. también GA 27, pp. 71 y s.). En su elaborada teoría del teatro, estas reflexiones se encuentran más bien al margen; así, en el Pequeño órgano se lee en cuanto exigencia al teatro:

¿En qué situación el [ser humano] es él mismo, el ser viviente, impermutable, es decir, que no se asemeja en un todo a sus semejantes? Claro está que la imagen tiene que presentarlo de una manera visible, y esto sucederá en la medida en que esta contradicción sea troquelada en la imagen que decimos (GA 23, p. 80; GW 16, p. 679; Brecht, 1972, p. 80; trad. mod.).

“Las leyes que rigen los movimientos de la sociedad no pueden ser demostradas a través de ‘casos ideales’, ya que la ‘impureza’ (la contradicción) es algo propio del movimiento y lo movido” (GA 23, p. 85; GW 16, p. 686; Brecht, 1972, p. 86). La relación de tensión entre la máscara teatral y la individualidad es generalmente descrita en una analogía consciente con los nuevos conocimientos de la física y, con ello, en cierto modo, ontologizada (GA 22.1, p. 395; Brecht, 2004, p. 59). Si al escrito *La compra de bronce*, que surgió mayormente en el exilio, y más aún al Pequeño órgano, que fue escrito más tarde, les falta la agudeza provocadora de los escritos de la República de Weimar, ello se debe probablemente a que Brecht se apoya más intensamente en las ciencias naturales y, a partir de eso, desarrolla un reforzado optimismo en el progreso. No es casual que reemplace

el concepto de t.é. en el Órganon, por el de teatro de la era científica (GA 23, p. 65; Brecht, 1972, p. 64; cf. también GA 23, p. 289; Brecht, 1972, p. 110; cf. también el concepto de teatro dialéctico, GA 23, pp. 299-302). La certeza de estar en el umbral de una sociedad que ya no es más antagónica, cuyos adelantos serían solo una cuestión más del 'dominio de la naturaleza', inducen al teórico del teatro, en algunos aspectos, a nivelar las obstinadas contradicciones en lo estético, en las cuales no es raro que se hagan transparentes los lados destructivos del así llamado dominio de la naturaleza. Al mismo tiempo, Brecht, con su concepción del teatro, se ve ahora duramente criticado (por ejemplo, por Fritz Erpenbeck) en la zona de ocupación soviética y en la RDA. Respondiendo a esto, su argumentación gana en concreción otra vez:

En la algo más fría forma de representar se observa un debilitamiento del efecto, la cual es relacionada con la decadencia de la clase burguesa. Pero el proletariado tiene necesidad de un alimento fuerte, el drama 'sangriento', de incidencia inmediata, en el que las contradicciones chocan las unas con las otras, y así sucesivamente. Recuerdo que en mi juventud, entre las gentes pobres del arrabal donde crecí, el arenque en salmuera era considerado un alimento poderoso (GA 23, p. 295; Brecht, 1972, pp. 116).

Mientras que, en trabajo continuado en el Berliner Ensemble, presentaba escenificaciones ejemplares de piezas traídas del exilio, Brecht quería evidentemente empezar otra vez desde el principio con las nuevas piezas, escritas para la 'construcción del socialismo'. Bajo el presupuesto de que en la zona de ocupación soviética o en la RDA el capital y el fetichismo de la mercancía fueran expulsadas de la sociedad, él pensaba que la vuelta al teatro de la pieza de aprendizaje, según el modelo de *La medida*, era la perspectiva progresista. Por último, durante las siguientes décadas, las piezas de teatro de Heiner Müller ejercieron algo así como una crítica de la pieza de aprendizaje con los medios de la pieza de aprendizaje; bajo este aspecto, *Mauser* (1970) de Müller aparece como una autocrítica de *La medida* de Brecht, cuarenta años atrasada.

3. La importancia del t.é. de Brecht consiste sobre todo en que indica una salida del limitante horizonte del teatro naturalista, que, al mismo tiempo, excluyó el retorno a formas de 'culto': la resacralización del teatro, como la que se practicaba por todas partes en Europa como reacción al historicismo y al naturalismo. "En general, se trata de una secularización de la vieja institución de culto" (GA 22.2, p. 702; GW 16, p. 657). Aunque esto solo en la medida en que el colectivo, el Partido mismo, no llegue a ser objeto de culto y se celebre la violencia como sacrificio ritual.

Precisamente el acercamiento del t.é. a la construcción de lo dionisiaco de Nietzsche o al teatro de la crueldad de Antonin Artaud, caracteriza, sin embargo, el desarrollo de los autores de la década de 1960 que siguen a Brecht, si es que no se tienen en cuenta los intentos que tratan de restaurar el t.é. principalmente como 'institución moral' (Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch). Tanto Peter Weiss (en su *Marat-Sade* de 1964) como Heiner Müller aspiran, por distintos caminos, a una síntesis del t.é. con un concepto de teatro orientado hacia ideas de culto (acompañados de estudios científicos, por ejemplo, de Jan Kott o

de Joachim Fiebach), a lo cual, Weiss hace tematizar la antítesis estética en la confrontación de Marat y de Sade. El entrelazamiento o el 'complemento' del t.é. con elementos casi de culto, se lleva a cabo presumiblemente en el mismo grado en el que el concepto de progreso tomado de las ciencias naturales –como una guía para el comunismo– deviene problemático. Volker Braun, en cambio, trata de desarrollar el t.é. en el sentido secular de Brecht. Mientras Müller presenta un tipo de ritual de sacrificio negativo, que elimina la oposición entre individuo y colectivo, sin glorificar al Estado, y que desencadena los conflictos solo entre alegorías de cosmovisiones, como perfectos “portavoces del espíritu de la época” (Marx, 2013, p. 201), Braun aspira a una dramaturgia filosóficamente equilibrada, un tipo de equilibrio dialéctico entre el ‘ser humano entero’ y el colectivo incompleto, que en realidad, al final, es asumida todavía en la idea del progreso (técnico). Así, Braun remite a su ‘héroe’ Paul Bauch (en *Die Kipper* [Los volcadores], escrita en 1962 y revisada varias veces desde entonces) al final a una utopía, que se destacaría en la cibernética, pero con un matiz irónico, que relativiza por otra parte al sujeto: “Hay máquinas cibernéticas que se regulan por sí mismas [...]. Se tiene que introducir la iniciativa en la técnica, de lo contrario, el ser humano debería tomarla cada día; eso sería atrevido” (Braun, 1978, p. 224).

## Bibliografía

- » Adorno, Th. W. (2003 [1967]). Carta abierta a Rolf Hochhuth (trad. de A. Brotons Muñoz). En Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. 11 (pp. 571-578). Madrid: Akal.
- » Althusser, L. (1967 [1962]). El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista) (trad. e introd. de M. Harnecker). En L. Althusser, *La revolución teórica de Marx* (pp. 107-125). México D.F.: Siglo XXI.
- » Artaud, A. (1978 [1938]). *El teatro y su doble* (trad. de E. Alonso y F. Abelenda). Barcelona: Alba.
- » Benjamin, W. (1975 [1966]). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones 3* (pról. y trad. de J. Aguirre). Madrid: Taurus.
- » Braun, V. (1978). *Gedichte, Prosa, Stücke, Aufsätze*. Halle y Leipzig: Mitteldeutscher.
- » Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke*, 20 vols. (ed. de Suhrkamp Verlag en colab. con E. Hauptmann). Frankfurt/M: Suhrkamp. (cit. GW)
- » Brecht, B. (1972). *La política en el teatro* (trad. de N. Silveti Paz). Buenos Aires: Alfa Argentina.
- » Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro*, vol. 1 (sel. y trad. de J. Hacker). Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Brecht, B. (1988-2000). *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 vols. y 1 vol. de índ. (ed. de W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K.-D. Müller). Berlín, Weimar y Frankfurt/M: Aufbau y Suhrkamp. (cit. GA)
- » Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (trad., sel. y pról. de G. Dieterich). Barcelona: Alba.
- » Brecht, B. (2015 [1930]). Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny. En B. Brecht, *Teatro completo* (ed., trad., introd. y notas de M. Sáenz; pp. 399-442). Madrid: Cátedra.
- » Cases, C. (1969 [1963]). Peter Szondi, "Theorie des modernen Dramas". En C. Cases, *Stichworte zur deutschen Literatur* (367-397). Viena y Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt.
- » Fiebach, J. (1975). *Von Craig bis Brecht: Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlín Or.: Henschel.
- » Grimm, R. (ed.). (1966). *Episches Theater*. Colonia y Berlín Occ.: Kiepenheuer & Witsch.
- » Grimm, R. (1978 [1963]). Pyramide und Karusell. Zum Strukturwandel im Drama. En: R. Grimm, *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik* (3-27). Kronberg: Athenäum.
- » Haug, W. F. (1973). *Bestimmte Negation: "Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk" und andere Aufsätze*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Haug, W. F. (1996). *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*. Berlín y Hamburgo: Argument.
- » Hegel, G. W. F. (1987 [1824-1831]). *Lecciones sobre filosofía de la religión 2. La religión determinada* (trad. de R. Ferrara). Madrid: Alianza.

- » Hegel, G. W. F. (1989 [1817-1829, pub. 1835-1838]). *Lecciones sobre la estética* (trad. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- » Heller, A. et al. (1977). *Die Seele und das Leben: Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Kesting, M. (1959). *Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas*. Stuttgart: Kohlhammer.
- » Klotz, V. (1972 [1960]). *Geschlossene und offene Form im Drama*. Múnich: Hanser.
- » Klotz, V. (1976). *Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. Múnich: Hanser.
- » Kott, J. (2007 [1965]). *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (trad. de K. Olszewska y S. Trigán). Barcelona: Alba.
- » Lennox, S. (1978). Women in Brecht's Works. *New German Critique*, 14, 83-96.
- » Lukács, G. (1966 [1909]). Sociología del drama moderno (trad. de M. Faber-Kaiser). En G. Lukács, *Sociología de la literatura* (ed. orig. prep. por P. Ludz; pp. 251-281). Madrid: Península.
- » Marx, K. (2013). Marx a Ferdinand Lassalle, en Berlín; Londres, 19 de abril de 1859 (trad. de M. Vedda). En K. Marx y F. Engels, *Escritos sobre literatura* (sel. e introd. de M. Vedda; pp. 199-201). Buenos Aires: Colihue.
- » Metscher, T. (1968). Dialektik und Formalismus. Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus am Beispiel Peter Szondis. *Das Argument*, 49 (año 10), 466-492.
- » Meyerhold, V. E. (2008). *Textos teóricos* (sel., est., notas y bibl. de J. A. Hormigón; trad. de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazarra, J. L. Bello y J. Fernández). Madrid: Asociación de directores de escena (ADE).
- » Mittenzwei, W. (1965 [1962]). *Bertolt Brecht: Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei"*. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Mittenzwei, W. (1969 [1965]). *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama: Zur Technik des Figurenaufbaus in der sozialistischen und spätbürgerlichen Dramatik*. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Mittenzwei, W. (1986). *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, 2 vols. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Müller, H. (1974 y ss.). *Texte 1-11*. Berlín Occ.: Rotbuch.
- » Pavis, P. (1981). Szondis Erbe für die Semiologie des Theaters. En J. Siess (ed.), *Vermittler* (pp. 143-160). Frankfurt/M: Syndikat.
- » Piscator, E. (2001 [1929 y ss.]). *El teatro político y otros materiales* (pról. de A. Sastre y ed. de C. de Vicente Hernando; trad. de S. Vilá). Hondarribia: Hiru.
- » Scheit, G. (1988). Am Beispiel von Brecht und Bronnen: Krise und Kritik des modernen Dramas. Viena, Colonia y Graz: Böhlau.
- » Scheit, G. (1995). *Dramaturgie der Geschlechter: Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*. Frankfurt/M: Fischer.
- » Stefanek, P. (1992). *Vom Ritual zum Theater: Gesammelte Aufsätze und Rezensionen*. Viena: Praesens.
- » Szondi, P. (2011 [1956]). Teoría del drama moderno (1880-1950) (trad. de J. Orduña). En P. Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950), Tentativa sobre lo trágico* (ed. y est. introd. de G. Garrido). Madrid: Dykinson.

- » Tairow, A. (1980 [1923]). *Das entfesselte Theater*. Leipzig y Weimar: Kiepenheuer.
- » Weiss, P. (1976 y ss.). *Stücke I y II*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
  
- » Antiideología, Antisemitismo, Catarsis, Compromiso, Crítica de la filosofía, Crítica de la ideología, Debate sobre el expresionismo, Debate sobre el Sickingen, Dialéctica, Empatía / Identificación, Epistemología, Escuela de Lukács, Estética, Estética del material, Estructuralismo, Estupidez, Estupidez en la música, Extrañamiento, Fascismo, Fetichismo de la mercancía, Filosofía de la praxis, Forma, Frente popular, Gestus, Herencia, Hermenéutica, Imagen dialéctica, Investigación sobre la vida cotidiana, Línea Brecht, Lucha de clases, Máscara teatral, Modernidad, Montaje, Nacionalsocialismo, Pensamiento interviniente, Personificación, Pieza de aprendizaje, Progreso, Realismo, Realismo socialista, Reflexión, Refuncionalizar, Relaciones de los sexos, Sociedad civil / Sociedad burguesa, Teatro, Teatro dialéctico, Teatro popular filosófico, Teleología, Teoría estética, Transformar, Tuismo, Utopía.