

I. ¿LECTURA DE BRECHT?

¿Cuál es el sentido de la noción **lectura de Brecht**? ¿Tiene alguna consistencia plantearse la cuestión acerca de una teoría del arte en Brecht, si sus ideas parecen como si escasamente se dijeran de modo autónomo, replegadas en su propia problemática, ajenas al eclecticismo y al bullicio que les impone una permanente confrontación? ¿Es realmente posible una lectura **teórica** de Brecht?

Otras exposiciones nuestras han servido para indicar el **lugar** de Brecht dentro de la estética marxista, e, indirectamente, dentro de la estética actual. La labor de situar su pensamiento es, pues, una labor de decisiva importancia y utilidad, pero en modo alguno puede reemplazar o suplantar la de una lectura que libere un discurso teórico específico.

Es bien probable que el estado actual de la investigación autorice el siguiente balance en cuanto a sus concepciones artísticas y estéticas se refiere.

Un primer camino conduce a Brecht a la órbita del realismo tradicional. Las categorías consagradas de un realismo decimonónico o de un realismo socialista podrían perfectamente aplicarse, en especial, a las piezas del ciclo del exilio. Sus **Escritos sobre teatro** y sus **Escritos sobre arte y literatura** de la década de los años 40 y de la década de los años 50 que alcanzó a vivir, reflejarían una evolución hacia la estética de los grandes clásicos del realismo, y, desde el punto de vista dramático, hacia la **Poética** de Aristóteles. La habilidad de algunos intérpretes, como Lukács o su escurridizo seguidor Ernst Schumacher, ha tornado un poco burdas manifestaciones como las que vamos a transcribir: "Se enfrenta torpemente Aristóteles a Brecht. ¡Qué bobería! Naturalmente que ellos no vivieron en la misma época, pero es probable que Brecht sea más aristotélico que Aristóteles"¹. Esta operación, que concluye sin dificultades en una "promoción humanitaria" o en una "promoción burguesa" de Brecht, debe llevarse a cabo valiéndose de serias mutilaciones. Así pues, no sólo no basta con realizar hipótesis forzadas sobre las aludidas piezas del ciclo del exilio, como cuando se habla del Galileo como un "héroe dramático" y se olvida que para Brecht fue apenas un "anti-héroe", siendo en esta pieza el pueblo el hé-

roce genuino, o como cuando se calla sobre el personaje central de **El alma buena de Schúan**, al cual sería insensato aplicarle la categoría habitual de lo típico. Es igualmente indispensable borrar la continuidad teórica existente entre sus textos sobre **Un hombre es un hombre**, sobre la ópera, sobre **La madre** o sobre el teatro de distracción y el teatro didáctico, de un lado, y sus textos sobre el realismo socialista o su **Pequeño Organon para el teatro y sus Complementos**, de otro.

Esta carnicería es el síntoma de una lectura: se acepta apenas lo que viene después del periodo didáctico y para ayudar a la estética se fuerza al paralelismo; la obra artística de Brecht, así interpretada, conviértese en la coartada de un obra teórica sospechosa y quizás confusa. Pero lo que acontece en verdad es que secretamente reptó una operación ideológica consistente en confeccionar un Brecht de acuerdo con determinados esquemas y proyectar la rozagante y un tanto aterciopelada imagen del artista en la mole de papel de sus escritos sobre filosofía, arte, literatura o política. Desembocamos entonces en la siguiente conclusión: el camino que nos lleva a un Brecht tradicional hace superflua una nueva lectura ya que un sistema ideológico nos informa de antemano cuáles son las características de su estética.

La segunda interpretación ubica a Brecht dentro del llamado "vanguardismo" o "formalismo". La obra del autor alemán ha estado siempre acompañada de un cierto halo, producto tanto de sus amigos como de sus más encarnizados enemigos; la rigidez zdanovista vió en Brecht una especie de infección decadentista, el peor de los ejemplos, una **avant-garde** disfrazada de revolucionaria y de realista en cuyos lineamientos no cabía ni el romanticismo socialista y rosa, ni el héroe positivo, ni el maniqueísmo marxista, ni la tipicidad apologética. Sus obras y sus ideas fueron calificadas de "formalistas" y "esteticistas" y al campo del realismo se le puso una puerta con siete cerrojos para evitar el acceso de Brecht. La tesis expuesta en **Amplitud y riqueza del estilo realista** según la cual el realismo no debía identificarse con un estilo, el burgués decimalónico, fue considerada como irreparablemente modernista; en la tesis del teatro épico como un género se advirtió una flagrante violación de los cánones.

Algunos admiradores de Brecht han tratado de ganarlo para la vanguardia. Dentro de este tipo de tentativas la de Umberto Eco nos parece una de las más audaces, sugestivas y descaminadas². Según Eco, Brecht está colocado no al lado de los expresionistas, como pretende v.gr. Bloch, sino al lado de la pintura abstracta, la música concreta o el *Ulises* de Joyce como una modalidad más de la obra artística de tipo "abierto", es decir, de aquella cuyo sentido debe ser rehecho en el acto de captación del sujeto que la escucha, la lee o la observa.

Esta interpretación nos invita a una lectura arbitraria que escoje elementos sueltos de aquí y de allá. Además, comporta aquel obstinado prejuicio. ¿Reconocer en Brecht un estilo realista, preciso pero radicalmente nuevo, implica su automática exclusión del campo de la vanguardia? ¿Existe incompatibilidad entre la vanguardia y el arte realista?

Finalmente, entre las interpretaciones del pensador y artista germano aquella que ha contribuido más al conocimiento de su nombre es la que se reclama de una cierta "ortodoxia" brechtiana. Los principios de esta ortodoxia son vagos cuando no completamente eclécticos. El realismo se basa en una actitud ética (E. Fischer) y Brecht es puesto al lado de aquellos artistas que por razones "humanas" se yerguen con toda la protesta de que son capaces contra la alineación burguesa; así pues, entre Brecht y Beckett habría apenas un paso. Otros exégetas dejan el terreno de una interpretación moralizante e introducen a Brecht dentro de un "realismo abierto". Esta posición conlleva todos los peligros de la carencia de principios claros y de otro prejuicio —extendido hoy entre autores marxistas, aun cuando no exclusivamente entre ellos— según el cual todo arte, todo estilo artístico, es, en una u otra forma, un arte o un estilo artístico realista. Brecht vuelve a consagrarse junto con otras epónimas manifestaciones del espíritu humano. Su tenacidad en favor de un nuevo estilo realista, la cual se desarrolló paralela y explicablemente al lado de una lucha contra el realismo tradicional, no coincide en él con la ecuación arte igual realismo artístico.

Si la identificación de Brecht con el realismo tradicional va unida a su promoción como intérprete de los valores del humanismo

clásico de la época moderna, su identificación con un realismo “sin riberas” o “abierto” corre pareja con un neohumanismo que, desde el punto de vista marxista, bebe en las fuentes de la antropología hegeliana-feuerbachiana de los **Manuscritos de 1844**. Es a nombre de esta ideología que cierta crítica “progresista”, tanto en las sociedades industriales capitalistas como socialistas de Europa, ha defendido a Brecht como la solución frente a las alternativas de un gusto tradicionalista —que desemboca en las aberraciones conservadoras del realismo socialista oficial— y el gusto por las novedades y la sed de cambio inherente a cierta vanguardia. Brecht se erige entonces como el personero del ser humano prevalido de una estética cuyos fundamentos son heteróclitos o confusos. Nos encontramos con una adaptación del humanismo tradicional, revestido naturalmente de aquellas lamentaciones de moda contra las sociedades de consumo, contra las alienaciones y en favor de un arte que sea el espejo de aquel espectáculo de permanente autorreproducción de la esencia humana por ella misma.

Hace algún tiempo Paolo Chiarini lo reconoció: la sociedad industrial ha asimilado este buen Brecht a nombre de un nuevo y vago clasicismo, al cual ha derivado en manos de esta interpretación³. Con razón ha podido preguntarse Max Frisch si Brecht ya no ha adquirido la ineeficacia de cualquiera de los más grandes autores de otros tiempos. Así encontramos, como lo dice Copfermann, que se persiste “en una suerte de adoración religiosa con recetas de hace diez años”, lo cual es deplorable, pese a sus bien intencionados manoteos en pro de un nuevo arte realista. Se le embadurna de academia y sus **Modelle** se exhiben como “**modelos**” de ineludible seguimiento, fuera de los cuales no puede elegirse sino el exilio. Por eso, entonces, es tanto más cierta la afirmación de que “hoy el mejor servicio que puede hacerse a la obra de Brecht es precisamente el de liquidar ese culto”⁴. La sociedad de consumo, que no deja lugar alguno para el espíritu crítico del individuo y su inserción productiva dentro de las estructuras, y que por ello mismo rechaza, o abandona a la degustación de las élites, la complejidad y la ambigüedad del arte de vanguardia; esa sociedad de consumo puede gratificar sus insatisfacciones y suplir sus deficiencias crecientes, flagrantes y cada vez más ge-

neralizadas por medio de sustitutos que den la impresión de la rebeldía, al modo de la academia brechtiana.

La lectura que exuda esta interpretación no aspira a liberar un discurso sino, apenas, a encontrar en los escritos de Brecht un pretexto para sus efusiones en pro del nuevo hombre. Mantiene la misma confusión entre niveles que habíamos señalado como propia de las dos anteriores exégesis, es decir, en vez de considerar la obra artística y la obra teórica como dos sectores articulados pero con su relativa autonomía, se trata de fomentar una mutua compensación, síntoma claro de la ausencia de rigor.

Hay igualmente otro aspecto que es común en las citadas interpretaciones y el cual implica uno de sus mayores vacíos: no nos dan la distinción entre la zona estética y la de una teoría de la producción artística. La estética es en Brecht el conjunto de principios que definen el campo de un nuevo realismo, a más de aquellas ideas que permiten comprender al arte realista como una larga cadena, "amplia y rica", a la cual cada época va agregándole su eslabón. La teoría de la producción pretende fundamentar el proceso de elaboración del producto artístico, ubicar esta actividad dentro del resto de las actividades de un sistema social, clarificar las relaciones entre el arte, el compromiso artístico, la ética, la política, etc. Sus repercusiones en la zona de la estética son inocutables (al indicar lo que es una "técnica" se gana mucho camino en la discusión acerca del concepto de forma, por ejemplo), aun cuando estas articulaciones de niveles deben invitarnos a reconocer su irreductibilidad y no a desdibujarla como se hace comúnmente.

Frente a estas lecturas nosotros proponemos una **relectura**, vale decir, una **ruptura** con todos aquellos supuestos supuestos que han servido para fosilizar, borrar o hacer la imagen de Brecht un artículo de consumo. Frente a estas lecturas nosotros proponemos la la utilización del rigor teórico del pensamiento marxista.

Varios principios metodológicos deben ser observados en esta nueva lectura de Brecht.

En primer lugar, es completamente necesario abolir el eclectismo que impide distinguir en él aquella fase de su producción que puede considerarse no marxista y aquella de índole marxista. No deja lugar a dudas que una lectura efectuada correctamente

localiza una “**ruptura teórica**” con las tradiciones estéticas y filosóficas de diversa observancia durante 1924/26. La composición de su grande obra **Mann ist Mann** marca un hito en su trabajo artístico y, en concordancia con la aparición del teatro épico a la cual asistimos en dicha pieza, surgen los esquemas teóricos propios del nuevo realismo. El arte y la estética comienzan a desarrollarse paralelamente.

Pero —en segundo lugar— sería erróneo conducirse por un principio analógico, según el cual la teoría del arte sigue un curso coetáneo y en la misma dirección al de la actividad artística. Algunos consideran a la estética una ilustración del arte, otros lo aprecian en los términos de una letra sin suficiente elocuencia y hay quienes, finalmente, establecen una especie de circulación entre los dos órdenes —lo que de hecho los elimina como tales—, la cual los alimenta y refuerza entre sí. Estos enfoques no se ajustan al desenvolvimiento mismo de las reflexiones de Brecht acerca del arte, ya que si ciertamente en ocasiones hallamos el mencionado paralelismo, éste no puede legítimamente erigirse en principio hermenéutico. Muchos de los más importantes escritos filosóficos de Brecht surgen independientemente de sus piezas, sus poemas o sus narraciones. (Cfr., por ejemplo, sus textos sobre la novela policiaca, su discusión sobre el realismo y el carácter popular del arte, el **Pequeño Organon para el teatro**). Esto no quiere decir que entre los dos órdenes ya aludidos no hubieran existido articulaciones, en donde sea legítimo ver un mutuo comercio. Sin embargo, un planteamiento así excluye de antemano toda concepción por analogía de esta problemática.

Consideramos también que sería inadecuada una metodología de transposiciones, como la que consagra el desenvolvimiento intelectual de Marx al modo de especie de modelo y desea encontrarlo en cualquier otro autor **mutatis mutandis**. No obstante lo que hemos indicado acerca de la noción de una “ruptura teórica” en Brecht, asimilable a la que le aconteció al pensamiento filosófico cuando a partir de 1845 Marx cava una inmensa fosa en la historia de las ideas, conviene indicar que debe manejarse cuidadosamente el asunto que tratamos. Por ejemplo, Marx efectúa su ruptura en una época en la cual la vitalidad del pensamiento burgués era extra-

ordinaria (Hegel, Feuerbach, etc.); Brecht, en cambio, vivió su formación en un ambiente de crisis de los valores de la ideología reinante, sofocado por su decadencia, pero en donde la presencia del marxismo era ya un fenómeno incuestionable del mundo cultural.

Finalmente, es indispensable **aprender a leer a Brecht**. Su discurso teórico **no** es explícito, se oculta en el curso zigzagueante de reflexiones articuladas con muchos niveles (artístico, político, filosófico, ético, tecnológico, etc.). El discurso teórico sobre el arte preside o, mejor, regula diversas manifestaciones. De ahí que sea indispensable saberlas leer: la relectura que proponemos toma en cuenta tanto la plenitud como el vacío, al fragmento se le aprecia como tal, o sea, como parte de un todo, el juego sutil de las referencias, directas o indirectas, asume toda importancia. Hay que hablar de una relectura como lectura **oblicua** y no como sobreimposición de otras lecturas o como lectura arbitraria.

El esfuerzo es, pues, doble. Por una parte, el discurso de la teoría debe emerger en medio del sarpullido de ideas; por otra, este discurso se desdobra en dos grandes ramas: la de la teoría de la producción artística y la de la estética del nuevo realismo.

II. ARTE Y PRODUCCION

Antes de exponer en sus elementos básicos la teoría brechtiana del arte como una rama de producción permitasenos algunas anotaciones preliminares.

La regresión del pensamiento marxista en este dominio, parcial en la mayoría de sus expositores contemporáneos, completa en unos pocos pero eminentes y más que influyentes casos, ha acontecido en parte por la expulsión de su seno de dos conceptos decisivos: el de **producción** artística y el de **"articulación"**.

El de producción implica una ruptura a este nivel con la idea de una creación, la cual depende de la de un **sujeto "omnipresente"**. Este sujeto, autor del plan de la historia, no necesariamente

tiene que ser pensado como **cogito**, al modo de Sartre, Bloch, Fischer o Garaudy; la filosofía moderna occidental brinda otras variantes y bien puede afirmarse que, por ejemplo, el sujeto-proletariado del primer Lukacs o la visión del mundo de Lucien Goldmann, como principio expresivo de las diversas manifestaciones de una clase, obedecen al modelo hegeliano del Espíritu Absoluto, o que el monismo materialista de Plejanov o Joseph Dietzgen se acerca a las tesis materialistas metafísicas tradicionales. (Recordemos que estos dos autores hablaron, literalmente, de una "materia viva"; recordemos también que Marx habló de una materia plástica y festiva en ciertas tendencias a que alude en **La sagrada familia**). Los distintos tipos de producción no pueden ser justificados sobre estos supuestos, ya que el sujeto "omnipresente" aparece dirigiendo el proceso histórico y modelando las formaciones sociales de acuerdo a un programa que no sólo no rehuye sino afirma una insoslayable ideología. Por doquier nos topamos con el mismo sujeto, trátese de la clase, la visión, la **praxis** revolucionaria o menos revolucionaria, los automatismos de la materia dotada de autodinamismo, ya sea en la economía, la política, la cultura o, naturalmente, el arte. El sujeto crea la obra artística. El tema de la producción se encuentra por fuera de los planteamientos indicados.

El concepto de articulación expresa la irreductibilidad de cada uno de los niveles. (Hablamos de **nivel** al querer referirnos a una rama de la producción no como tal sino ya situada dentro del sistema global; hablaremos más adelante de "**práctica**" para referirnos a la índole activa del nivel).

La autonomía relativa de los niveles (economía, política, ideología, arte, ciencia) es la noción adecuada para comprender la existencia de una **relación** de instancia a instancia, sin la cual no habría sistema social, y de un proceso de producción inherente a cada uno de los grandes planos a que hemos aludido. Cada nivel, pues, está articulado a otro u otros niveles, y la influencia ejercida sobre él posee un carácter "externo", no el carácter inmanente e "interior" que tiene la presencia del sujeto en cada una de sus manifestaciones o reflejos. La articulación es siempre concreta, propia de cada sociedad global.

Pasemos ahora al tema que nos ocupa con la siguiente comprobación de carácter histórico: después de un largo periodo de olvido de la tesis del arte como rama de la producción por parte de los pensadores marxistas de este siglo, es Brecht quien va a tomarla en consideración⁵.

Ahora bien; añadamos esta otra comprobación histórica a la anterior. Este largo periodo estuvo dominado por las corrientes hegeliana, para la cual el arte es la expresión de una situación socio-espiritual o de clase; la sociologista que lo considera como reflejo de la situación material o como una "traducción" de ella; y la antropologista en donde el arte se torna afirmación de la esencia humana.

Sólo Lenin alude indirectamente a la tesis del arte como un modo de producción cuando habla de que la literatura **política** debe "engranarse" con las actividades de la lucha revolucionaria. Pero por desgracia Lenin dejó sus ideas en forma incompleta lo que ha dado lugar a las deformaciones sectarias ya conocidas. A Brecht, pues, le cabe el mérito histórico de haber "re-comenzado" el marxismo en este punto.

El poeta alemán señala que si el arte se concibe como un sector de la producción social, debe desecharse el esquema sujeto/objeto como base para interpretar la actividad artística y el cual ha dominado tradicionalmente en la estética. Una obra de arte no es el resultado de una creación individual o colectiva, de un proyecto personal, de un comportamiento para inscribirse en el mundo, de la sublimación de tremendas pulsiones reprimidas o de la búsqueda solitaria de un asidero metafísico. Pero el marxismo "oficial", hegeliano o sociologista, no rebasa el radio de esta problemática. ¿Basta para abandonar dicho esquema con declarar que el artista es instrumento de la visión del mundo, de la clase o de la situación histórica?

Cuando Marx sostiene que el arte es una actividad "**social**" debe comprenderse tal afirmación en un sentido preciso y que implica en lo referente al punto que tratamos no apenas la simple "socialización" del sujeto. Implica más bien la desaparición misma del sujeto como sujeto, es decir, como centro de iniciativas, el cual se torna uno de los términos de una estructura de producción.

Brecht calificó de denominación “traidora” a la de “creación”, y hablar de que “el creador es un dios” le pareció algo erróneo⁶. Para el marxista la producción artística, y social en general, no implica la mera socialización de uno cualquiera de los sujetos de la filosofía occidental, ni siquiera la del sujeto humano. “El arte no es algo de tipo subjetivo. El arte es, tanto en lo referente a su producción como en lo tocante a sus efectos, algo de índole social”⁷.

Si bien es cierto que es perfectamente posible acorralar en Brecht, a partir de sus **Escritos sobre teatro** y sus **Escritos sobre arte y literatura**, la tesis del arte como una modalidad de la producción social, en sus **Escritos sobre política y sociedad**, gran parte compuesta por inéditos publicados recientemente (1968), hallamos formulaciones que no dejan lugar a dudas respecto al genuino discurso brechtiano y que le alejan por igual de todo materialismo metafísico y de todo idealismo “objetivo” o subjetivo.

La “superestructura”, afirma, no ha de ser evaluada como una “cosa” o como “el resultado de un proceso” sino “ante todo como una producción”⁸. En estas condiciones las superestructuras asumen el carácter de un “comportamiento social”⁹ dentro del cual los agentes de la producción poseen su lugar bien definido.

En su discusión sobre la práctica teórica (“la actividad de los intelectuales”) y artística, indica que su papel en las luchas sociales y, por consiguiente, dentro de un sacudimiento de índole revolucionaria, es y permanece como su papel propio: el de su “rol intelectual”. Y este consiste, en el caso de los teóricos, precisamente en “hacer progresar la pura teoría”¹⁰. Al tropezarnos con una tan contundente defensa de la irreductibilidad de la práctica en cuestión (“la pura teoría”), nos tropezamos al unísono con la idea del objeto mismo de esta teoría. Ante todo, una ciencia únicamente puede constituir su objeto propio en la medida en que efectúe una ruptura epistemológica con la ideología. La palabra ideología, que Brecht suplanta indistintamente por la de cultura de una época¹¹, cobija no sólo lo pensado y representado en una sociedad de acuerdo con los intereses de la clase dominante sino además lo “vivido” y sentido por tal conglomerado; es la actitud total hacia la vida y el mundo, actitud espontánea y “auténtica” en muchos casos, pero que se encuentra constituida hasta cierto punto y

en todo caso determinada por el sistema global en cuestión. Toda actividad (económica, política, familiar, etc.) es refractada por la ideología y bien cabe decir que siempre es representada o vivida ideológicamente, de acuerdo con los valores reinantes. Por eso la ideología mienta lo que habitualmente se llama "la" realidad, o expresado en otra forma, lo dado, lo inmediato, lo empírico, nuestra existencia "concreta". Si la ciencia desea constituirse como tal debe romper con la ideología; o para usar las palabras de Brecht con respecto al marxismo: "acribillar la ideología burguesa". El campo de la ciencia se teje como un discurso diferente al de la ideología, articulado a ella en virtud de su índole de instancia constitutiva de la sociedad, pero por fuerza de su lógica y dotada de una calidad necesariamente abstracta. Al objeto producido por esta práctica Brecht lo define así: "el estudio de las fuerzas que mueven al mundo". El autor alemán rompe con el milenario hechizo de la Pandora filosófica occidental: la identificación de la realidad con lo externo o lo dado (caso del materialismo metafísico o del empirismo) o con lo "exterior" constituido por un sujeto (psicológico o trascendental) o con un "fuera de sí" del **eidos** o del Espíritu Absoluto. Lo visible no sería lo real; lo genuinamente **real** sería lo invisible de las estructuras que entre otras cosas producen lo real-ideológico de la vida cotidiana o la justificación filosófica del orden existente. La irreductibilidad de la práctica teórica la expresa Brecht al consignar que los "resultados" científicos son "independientes" de la ideología (**Weltanschauung** es ahora el vocablo que usa)¹². Si existe un modo de producción de la ideología, es explicable que Brecht afirme que la ciencia, a su vez, "debe ser producida" y que por consiguiente "existen modos de producción de la verdad"¹³. Como existe igualmente la producción de la obra de arte.

Señalábamos ya algunas de las tesis acerca del arte como "aparato de producción"¹⁴. En sus **Escrítos sobre teatro** utiliza frecuentemente terminologías como "producto artístico" en vez de creación; "construcción teatral" para designar la labor de composición de un resultado estético de tipo escénico (texto, música, actuación, dirección, objetos técnicos, técnicas aplicadas, etc.); "trabajador artístico" en el lugar del vocablo creador¹⁵. La tesis de la produc-

ción artística y de su irreductibilidad no descarta la de su condicionamiento, ni la de su función social. Brecht lo dice reiteradamente: la relación especular de la ideología ha hecho creer que el artista produce para él mismo o guiado por un mensaje ético; en verdad produce primordialmente "para su público" y este último se encuentra presente aún en la más sofisticada torre de marfil. Así como la burguesía tuvo su propia producción artística, dice en otro lugar, la nueva clase debe poseer la suya¹⁶. Una vez realizada la obra, suscítase la absorción de ella, la cual se efectúa a partir de la articulación entre estructuras y de su jerarquización dentro del todo. Esto da ocasión a que se produzca una operación caracteradamente ideológica y que lleva por finalidad la de apuntalar los prejuicios comunes y corrientes o la tradición de la filosofía occidental: cuando "el producto se emancipa de la producción, bórranse las huellas de su origen"¹⁷. Las huellas de su origen se borran para suprimir tanto el hecho mismo de la producción como el de la destinación social de un producto que adopta el rostro de lo incondicionado y absoluto.

Ahora observemos cuál es la conformación de la práctica.

Althusser ha formulado un planteamiento del concepto de práctica¹⁸, el cual viene a arrojar nueva luz sobre el asunto que tratamos. La meta de las diversas ramas de la producción (económica, política, ideológica, artística, etc.) consiste en la obtención de un artículo determinado que resulta de un proceso de trabajo en el cual se ponen en funcionamiento determinados medios de producción. Este proceso de trabajo es adelantado por la estructura en su conjunto (agente, medios de trabajo, métodos técnicos, materia prima). La materia prima, lo mismo que los medios de trabajo y los métodos técnicos, no son empero un material bruto o meros instrumentos del creador. La estructura de la producción del arte desarrolla una práctica artística a través de la actividad de unos instrumentos de producción y unos métodos —que en este caso no debemos entender naturalmente en el sentido de métodos científicos, o sea, como caminos para llegar al "conocimiento", ya que el arte no produce conocimientos sobre una materia prima (las "representaciones" y vivencias ideológicas de la sociedad; el lenguaje, además, en el caso de la literatura).

Esta tesis nos permite superar la debilidad intrínseca que hasta ahora había aquejado a la historia de la concepción marxista del arte. Cuando alguien dentro del marxismo eludía el enfoque hegeliano, el cual, como lo sabemos, torna al arte "expresión" correlativa de otras manifestaciones espirituales (filosofía, religión, estado, etc.), no le quedaba otro recurso que el del sociologismo. El hegelianismo es inapto para explicar la especificidad de lo artístico puesto que defiende la idea de una historia homogénea que ignora las historias "parciales" de las diversas prácticas y por ello mismo carece de condiciones para alimentar una concepción materialista de la historia.

Pero el sociologismo, por su parte, y naturalmente su más vulgar modalidad, la del economismo, arrastra consigo un monismo de signo materialista. Apelando a frases sacadas de aquí y allá de la obra de Marx, distingue la parte "**material**" de la parte "**ideal**"; empero no le confiere ni a ellas por separado, ni a su relación, un estatuto filosófico preciso. La "parte" ideal, traduce, reproduce o copia la base socio-económica de la sociedad. Pero, ¿cómo se opera el desplazamiento de un sector a otro? Es algo que permanecerá en el más completo misterio. Algunos, para morigerar la atroz segmentación que usualmente se le reprocha a esta tendencia, le reconocen a la parte ideal una cierta actividad de tipo vagamente espiritual: se apela a la tesis engelsiana según la cual la superestructura ejerce un "efecto de respuesta secundario" sobre la infraestructura o a la fórmula del joven Marx de que las ideas, una vez en el corazón de las masas, se convierten en una fuerza material, lo cual desemboca en el dualismo. Sin embargo así tampoco se afronta en serio al problema. El sociologismo no explica cómo una idea puede **convertirse** —si permanece con su estatuto de idea— en fuerza material; apenas afirma la existencia de una conversión, no la justifica filosóficamente. La pregunta que surge es enteramente licita: ¿debido a qué razón lo ideal tiene capacidad de, en su "efecto de respuesta secundario", **obrar** sobre lo material? ¿Puede una sustancia radicalmente diferente obrar sobre otra sustancia, es decir, afectar su esencia en una forma cualquiera, a menos de encontrarse en condiciones de hacerlo debido a una comunidad de elementos o a una afinidad de compo-

sición? Empero, ¿qué comunidad de elementos o afinidad de composición puede existir entre lo “material” y lo “ideal”, por definición una pareja antitética? Se recurre entonces a dos falsas salidas: por medio de las proezas de la dialéctica idealista brota la hegeliana oposición y unidad de los contrarios; o se hace de lo “ideal” un simple epifenómeno, una neblina, una apariencia.

La noción de práctica supera estos fantasmas puesto que según su concepto mismo no es adecuada ni la homogeneidad material a todos los niveles, ni la dicotomía entre lo material y lo ideal juega papel alguno ya que cada práctica posee su propio sector material y su propio sector ideal. Ahora bien, no debe entenderse esta última afirmación en forma sustancialista o materialista metafísica: lo material y lo ideal son apenas **momentos** de un proceso de producción, no valen nada en cuanto tales, valen por hallarse involucrados en la actividad de la práctica en cuestión. Lo que usualmente se llama lo “ideal”, la teoría, la ideología, el arte, etc., son formas específicas de prácticas¹⁰. Y lo que usualmente se llama lo “material” (la base, etc.) posee su lado ideal. El primado teórico le es otorgado a la noción de estructura como entidad productora de artículos; así se disuelve la pareja polar material/ideal, o mejor, se la deja sin fundamento conceptual. Por otra parte, las diferentes prácticas se entrelazan en cada sistema social de modo diferente, su peso es específico y su papel es concreto, y ello debido a que dentro del todo existe una que posee la característica de determinarlo en “última instancia” (la economía). Esta determinación en última instancia destruye otro fantasma, el del pluralismo empirista, y permite comprender eficazmente el concepto de articulación jerarquizada de prácticas.

Del importante escrito de Brecht intitulado **Sobre teatro experimental** puede sacarse la siguiente conclusión: “El arte está en condiciones de construir su propio mundo (**ihre eigene Welt**)”. ¿Qué quiere decir además con la expresión el arte posee “su propia legalidad” (**eigene Gesetzlichkeit**), que encontramos en el mismo escrito? Naturalmente la reiteración de la irreductibilidad del nivel artístico; pero si estas ideas las ponemos en conexión con otras, como aquellas sobre la forma —que es para él más que el ropaje o la manifestación del contenido mismo en la obra artística ya elabora-

rada; es, como se decía en otro lugar, un “envase” que hace al continente y está hecho de la misma sustancia de éste—, debemos reconocer una cierta anticipación de la guerra prolongada que actualmente se libra contra la filosofía occidental de la Presencia, la cual en sus varias modulaciones ha sido el gran vehículo de justificación y “explicación” de las sucesivas ideologías greco-romana, medieval y burguesa-humanista.

Esta fórmula brechtiana, inscrita como se encuentra en un nuevo campo doctrinario, bien leída, es decir, leída en su genuina diferencia —no asimilada a otras fórmulas semejantes que cobran su significación en virtud del sistema del cual hacen parte—, facilita, pues, un cataclismo: el del sujeto omnipresente, inclusive en su forma más moderna, la de la ideología estructuralista. Permitámonos, por consiguiente, una necesaria digresión.

La crítica estructuralista está arrastrada por dos pulsiones incoercibles.

Primero, concibe al lenguaje, el cual es materia prima de una producción, como producto mismo. El sentido literal de un texto es la “marca”, como dice Barthes²⁰, del lenguaje en la forma como lo entiende la lingüística. La crítica estructuralista efectúa la inversión más sutil y, por ello mismo, más obcecada: “la obra es en alguna forma leída antes de ser escrita o, si se quiere, leída al mismo tiempo que es escrita”²¹. La **Nueva Crítica** desea de toda evidencia vaciar a la estética del fardo de las descripciones periféricas, ya sean ellas de índole psicológica o sociológica o espiritual o ético-política. La **Nueva Crítica** pretendió situar la obra de arte dentro del conjunto de una semiología, pero, al efectuar tal operación, olvidó que si la crítica tradicional ignoraba lo específicamente estético en sus análisis, la reducción de lo estético a una rama de la comunicación reproducía los errores antiguos en una forma apenas un poco más sofisticada. Lo estético es para ella la proyección de un lenguaje principal sobre un lenguaje derivado, el del texto —ya se entienda como grafía, imagen plástica, sonido, etc.—; así desaparece el discurso artístico unitario. “La crítica —dice Barthes— desdobra el sentido y hace flotar por encima del primer lenguaje de la obra un segundo lenguaje”²². La irreducibilidad de la obra, el que ella sea un universo propio, es decir,

estético, debe soportar no el juicio normativo o analógico que usualmente se efectuaba sobre ella, a partir de su evaluación como reflejo o traducción de un ser material o de una conciencia, sino padecer la potencia diseccionante de un bisturí crítico con la finalidad, como nos lo enseña de nuevo Barthes, de "**distinguir**", "**separar**", "**desdoblar**"²³ Si: desdoblarse. El arte tendría entonces un "adentro" y un "afuera", una "esencia" y una "apariencia", un discurso propio y un discurso que debemos ver como engañoso. La crítica va ligada a una verdad que es la verdad de la lingüística. Pero, ¿no sería posible oponer a esta ideología que distingue un "adentro" de un "afuera" la teoría de un discurso único el cual posee su "anverso" y su "reverso" (Lacan)?

Así, privilegiando la esfera de la significación, la "Nueva Crítica" descuida por completo la peculiaridad del proceso estético"²⁴. Dicha comprobación desemboca en esta otra, un poco el desarrollo de la primera: nos vemos forzados a admitir la estructura lingüística como el modelo de todo "contenido" de una obra, cayendo por el atajo menos esperado en otra variedad del normativismo. Aún más: ¿qué nos impide hablar de que el sentido primero es una **copia** del "sentido segundo" (Barthes), o al menos su **proyección**? Y si eso es así, ¿sobre cuáles bases vamos a levantar una teoría genuinamente estética del arte?

La segunda de las pulsiones desata una fuerza represiva casi colosal: el concepto de "obra", como fruto de una práctica, es completamente anulado. La historia de la teoría del arte no conoció hasta Marx la idea de una producción artística. Los sucesores hegelianos, materialistas metafísicos o antropológistas han reprimido igualmente esa idea. Pero, ¿están en condiciones de salir de esta situación aquellos autores marxistas que en este sector se inspiran en el modelo y en las realizaciones de la **Nouvelle Critique**? Es perfectamente lógico que la respuesta posee un carácter negativo: la obra de arte no aparece en verdad como una creación o una manifestación espiritual o un epifenómeno social: como discurso derivado, la obra es tributaria de un logos "constituyente" y por ello su texto no se organiza como un sistema de diferencias sino como una copia o una proyección de aquél. Decapitada la autonomía del proceso artístico, la obra es la imagen de una presencia.

La dictadura del logos lingüístico estalla en una especie de furor: “la semiología es fundamentalmente tributaria del lenguaje, hay lenguaje en todos los lenguajes”²⁵. Recordemos que para Ferdinand de Saussure la lengua era no solamente el “más complejo y más extendido sistema de expresión” sino “el ideal del proceso semiológico”. Y aun cuando “la lingüística puede tornarse el patrón general de toda semiología, la lengua ciertamente no es más que un sistema particular”²⁶. Barthes afirma, exasperando el curso de esta reflexión hasta el punto de invertirla, que “la semiología no es sino una parte de la lingüística”. ¿No habría entonces, como lo muestra Derrida²⁷, la pretensión de desdoblar todo signo (literario, institucional, etc.) y colocar en sus espaldas al lenguaje (dice Barthes: “Se encuentra aquí, traspuesta a la escala de una ciencia del discurso, la tarea de la lingüística reciente, que consiste en describir la **gramaticalidad** de las frases y no su significación”), de tal modo que toda cadena de trazos sería habitada por su avasallante presencia, acabándose así la **diferencia** que de signo a signo debe establecerse para poder hablar de sistema o de conjunto estructurado? El “ideal” lingüístico, como principio normativo, es incapaz de pensar las diferencias y en consecuencia tampoco alcanza a pensar la organización específica de los signos. El resultado: la obra, como obra, ha sido abatida en la asfixia creada por el logos.

La consecuencia de la crítica estructuralista no puede ser más evidente en lo que se refiere al concepto de estructura: su irreducibilidad —como organización diferenciada de signos— es absorbida una vez más por la presencia de un sujeto (en este caso el logos) al serle aportado un centro, un punto fijo, un lenguaje principal que da su sentido a los datos del lenguaje derivado. Como la idea misma de una estructura desorganizada es absurda, el pasaje a una estructura fija —una estructura de estructuras (el lenguaje)— es, como la mejor tentación y la más fácil, perfectamente justificable. ¿Por qué no organizar lo que requiere ser organizado para poder ser lo que es, para poder ser estructura; organizarlo, decimos, alrededor o a partir de un lenguaje entendido como el lenguaje por excelencia? Pero, sin embargo, ¿no debemos reconocer a un mismo tiempo que en su función de discurso principal, en su función

de centro, al nivel del discurso derivado tiene necesariamente que escapar a toda estructuralidad? Comò dice Derrida, el centro entonces, “paradójicamente, está **en** la estructura y **fuera** de ella”²⁸. La noción misma de estructuralidad de la estructura cae por fuera de una reflexión auténtica y, en fin de cuentas, cae también por fuera la de estructura. El arte como obra, estructurada o no, pero comprendido a través de un análisis verdaderamente estructural (sin las anteojeras de una de sus modalidades posibles, la del “ideal” lingüístico); y, a otro nivel, la estructura de la práctica artística, en su irreductibilidad (no anulada por el **cogito**, el espíritu, el medio ambiente, inclusive, “dialectizado”, o el logos lingüístico) como proceso de un tipo determinado de producción, deben ser salvaguardados por un discurso científico moderno, es decir, que suponga la ruptura que Marx efectuó frente a la ideología occidental y burguesa por allá hacia mediados del siglo XIX.

* * *

Lo anteriormente expuesto reinstala la investigación marxista en campos nuevos sobre los cuales es dable obtener mejores cosechas que las que hemos hasta ahora, desafortunadamente, conocido.

Por ejemplo sobre estas bases es posible la idea de una historia relativamente autónoma del arte. El historiador del arte se encuentra en posibilidad de esclarecer el campo genuino de su ciencia, la filosofía aparece como una “guía para la acción” científica y no como una concepción ideológica que busca servirse para sus propósitos del asunto en cuestión.

Existe, además, otro concepto el cual fue colocado por Brecht en sitio de relieve y que es decisivo para la elaboración de una historia de la producción artística. Se trata del cambio de función del arte.

En una sociedad dividida en clases el arte también está dividido. Como Brecht lo indicó, el artista afronta el asunto del “cambio de función del arte” en cada etapa histórica específica; en otros términos: afronta el asunto de la **significación ideológica** del arte, de su papel en la cohesión, dispersión o disolución de los grupos sociales. La comunidad de problemática que viven los artistas en un período dado no implica forzosamente una identidad de soluciones: el producto acabado posee un destinatario, el cual debe

asimilar (“usar”) dicho producto. Existe un esfuerzo por parte del artista para alcanzar a través de su obra la “expresión” adecuada de los intereses ideológicos del grupo social para el cual confecciona el producto. Ese esfuerzo es, por otro aspecto, una genuina labor de experimentación encaminada a lograr el efecto deseado. Brecht afirma que “los historiadores del arte avanzados reconocen el valor de uso de la obra artística siempre como decisivo” en las sociedades divididas en clases²⁹, es decir, su rol ideológico. Ella parte **“desde fuera”**, desde la estructura de la producción, hacia su eventual destinatario. (Del mismo modo como Lenin afirmaba que “desde fuera”, desde la estructura de la producción científica, le había llegado el marxismo a la clase obrera; no fue el marxismo “fruto” de su actividad espontánea, no “manifestación” de sus intereses, sino conocimiento de las condiciones históricas en las cuales cumple un papel histórico definido). La producción artística confecciona sus artículos de un modo diferenciado, elabora o puede elaborar una problemática homogénea, pero no es homogénea necesariamente la expresión que sepa darle a esa problemática.

El tema de la “experimentación” artística ha ocasionado serias dificultades a la estética marxista. El subjetivismo la reduce a una labor de tipo eminentemente individual, a una búsqueda de formas que deja siempre la sospecha de lo gratuito. ¿Por qué así y no de otra manera? ¿Por qué este camino y no otro camino? Las soluciones no llegan a justificarse teóricamente ya que el subjetivismo apela al arbitrio del creador y ellas son elegidas sin que nos sea posible ver en sus furores, sus debates interiores o sus misterios animicos un signo diferente a su propia e incondicionada libertad. En verdad, el subjetivismo procura explicar la arbitrariedad a partir de la arbitrariedad, sin percatarse de que ella existe como un resultado y que el sujeto aparece arbitrario en virtud de un orden invisible que regula sus comportamientos.

Para el hegelianismo y el sociologismo la experimentación artística no merece ser tomada en cuenta. Algunas corrientes de vanguardia reconocen la existencia de una “producción”, generalmente de tipo instrumental, que tiende a apuntalar el formalismo. En cambio, para las dos corrientes citadas las cuestiones tanto de la forma como de la búsqueda de formas es algo irrelevante. Socio-

logismo y hegelianismo toman en cuenta solo el producto acabado, ya en su carácter de reflejo de los intereses de la clase o ya en su índole de manifestación, vale decir, una vez que está fuera del proceso de producción cumpliendo su función ideológica.

Todo "gran arte sirve a grandes intereses", afirma Brecht. Estos intereses corresponden a los intereses ideológicos del sector social en cuestión (los cuales pueden según Brecht retrotraerse a "intereses materiales"). Cabe afirmar, pues, que "el arte se hace de antemano para **una** de las clases sociales" y es vana pretensión la de aquellos artistas que creen que el arte puede carecer de una "actitud"³⁰.

La ideología no es un conjunto de ideas o una concepción en correspondencia con los intereses de un sector social; la ideología es uno de los tres grandes niveles de la sociedad global y consiste en el conjunto de representaciones, actitudes y conductas (lo "figurado" y lo "vivido") propias de los miembros de una sociedad, creidas y sentidas profunda y sinceramente por ellos, y cuyo fin es mantener la cohesión de las relaciones de producción y la adhesión implícita a las instituciones, sin lo cual por lo demás no funcionaría colectividad humana alguna. La ideología es más que la concepción de una clase, aun cuando pueda ser usufructuada por la clase (o las clases) dominantes. La ideología ampara y explica la organización justa o injusta de la sociedad y nos sirve para "vivir a" y "vivir en" el ser. Es la "realidad". Ya lo dijimos: la ciencia, como conocimiento, debe desprenderse de la ideología y pese a que ésta contenga uno o varios elementos de verdad, tiene que constituirse como un discurso diferenciado resultante de una producción precisa. La ciencia nos da a conocer la realidad con su lenguaje propio: el de los conceptos. En cambio, el arte nos "revela" la ideología o la realidad a través de un **dar a percibir**; no es un discurso "abstracto", es "concreto", sensible.

El arte ciertamente ofrece la ideología; pero ésta no se presenta allí con la pretensión de justificarse a sí misma. El arte, a partir de la ideología, se aparta de ella **precisamente en virtud del acto de darla a percibir**. De no ser así, no podría cumplir la operación artística por excelencia que es la del revelamiento³¹.

Debemos valernos de la noción de revelamiento o desvelamiento

más bien que de la noción de reflejo. Esta última se encuentra atrabilada por el fardo de la filosofía del sujeto omnipresente —pese a los esfuerzos por despojarla de él que hallamos en varias exposiciones de Marx, Engels, Lenin y Brecht, por ejemplo— y dificulta la comprensión de la obra de arte como un mundo propio e irreducible. En algunos casos el texto y en otros la obra con su anverso y su reverso, nos son explicadas por la presencia de contenidos o de códigos extraestéticos. Se nos habla de todo menos de arte. El arte debe ser aprehendido a través de otra lectura que no es arte, aun cuando pueda tocarse más o menos directamente con él. No vamos muy lejos si, como ciertos autores³², interpretamos el reflejo como re-flexión, ya que recalcar sobre el prefijo nos sirve para insistir en la tesis correcta de una elaboración de la materia prima pero no basta para dejar de creer en la idea de la obra como un locutor que recita algo que no le pertenece. La noción de revelamiento nos sirve para comprender la índole de la obra, del producto **acabado**, concluso, y así ofrece ventajas indudables. Si el arte es un nivel irreducible, su materia prima (en la terminología de Brecht aplicada a la obra individual: su temática) ha servido ciertamente para confeccionar producto, pero luego de un tratamiento y consignada en un sistema de referencias del cual lo menos que puede decirse es que es su copia o su traducción. El texto artístico se torna un espesor irrecuperable, cargado sin embargo de luz: es un proyector, una especie de exasperado fanal. Nos revela el mundo por medio de un mundo, valiéndose de convenciones dispuestas de un modo tal que su desciframiento y taxonomía es el oficio de la historia del arte. La realidad le **ofrece** al arte la materia prima, pero la materia prima **no le impone** el sistema de convenciones que lo define. La relación del arte con la ideología no es de **continuidad sino de diferencia**. El arte no es el resultado de la ideología, pues en tales condiciones no habría sino producción ideológica —como erróneamente se ha considerado en ocasiones; el arte nos da a percibir lo que vivimos, es una vivencia de vivencias.

Por otra parte, conviene distinguir claramente entre el “efecto estético” de la obra de arte y su función social. Como se indicó, el supuesto de su valor artístico radica en esa diferencia que logra

establecer frente a la ideología. Pero una vez producida la obra viene a ser objeto de una inscripción dentro de las contradicciones sociales, a adquirir una significación ideológica, es decir, a asumir la aludida función social. Sería ceguera ignorar, como a menudo se hace, los efectos ideológicos que pueda adoptar el arte y, por ende, las modalidades de sus implicaciones extra-artisticas. Marx tomó en consideración muy seriamente lo referente al valor artístico cuando se preguntaba por el inextinguible brillo de la poesía griega; no son, además, pocas sus reflexiones, lo mismo que las de Engels, acerca de las características estéticas del estilo realista. Con todo, Marx no ignoró la existencia de los impactos emocionales, políticos, sociales y morales que suscita el arte y recalcó muchas veces en ello. Igual planteamiento hallamos en Brecht. La tesis del cambio de función del arte alude a su significación social.

Brecht se refirió en multitud de ocasiones a la función tradicional del drama, que define como "hipnótica" y la cual puja por adaptar al individuo al medio ambiente, y llega a la conclusión de que la problemática de la sociedad contemporánea exige un replanteamiento del asunto. Para él, la nueva función del teatro debe ser la de crear en el espectador una actitud racional y crítica frente al modo de vida burgués, sin separar en el arte el entretenimiento de la enseñanza. La genuina nueva función del realismo actual (función que no poseía el realismo tradicional) es la de coadyuvar a gestar la situación social, política e intelectual que haga viable un tránsito de la sociedad capitalista a la sociedad socialista. Pero es bueno recordar que Brecht insistió siempre en que esta nueva función del arte debía cumplirse valiéndose del arte mismo, y tal es la piedra de toque de sus diferencias con Piscator y otros.

La tesis brechtiana de que en cada sociedad el arte posee una función específica desde el punto de vista de su significación social ofrece una decisiva contribución teórica a la historia social de la literatura y el arte. Los discípulos de Marx y Engels no desarrollaron conceptos capaces de entender la gran variedad de "oficios" que ha cumplido el arte a lo largo de la vida de la humanidad, desde su función mágica en el Paleolítico pasando por

aquellas labores de tipo burocrático-religioso propias del despotismo oriental hasta las modernas consistentes en dar conciencia o suscitar la inconformidad o hacer más productivo al sujeto individual. Una definición que quiera abarcar las muy diversas funciones sociales que ha cumplido en la sucesión de las colectividades humanas arriba no solo a incomprensiones sobre su papel ideológico en una u otra fase de la historia sino incluso a afirmaciones extravagantes. Dentro del propio marxismo esta situación ha sido relativamente frecuente, lo cual ha conducido³³ al hecho paradójico de que siendo esta filosofía la más equipada en principio para afrontar los rasgos específicos de las relaciones entre el arte y el resto de las estructuras sociales, sin embargo sus aportes a la sociología del arte no han tenido la envergadura que era de esperar. Nosotros consideramos que uno de los mayores obstáculos se debe a la ausencia de este concepto de cambio de función del arte que Brecht formula clara y explicitamente.

III. FORMAS Y TECNICAS

Vamos a ver ahora algunas de las ideas de Brecht acerca de los medios artísticos de producción.

Intimamente ligado con los temas a que acabamos de aludir aparece en Brecht el de la "técnica". Esta denominación abarca el conjunto de recursos de que se vale un artista para elaborar su materia prima. Una forma concreta (*vgr.* el recurso de identificación en el teatro o la descripción en la novela) está "históricamente condicionada"³⁴ y puede revelarse inapta o inútil ante las nuevas peripécias de la evolución humana. De ahí que sea "difícil" aconsejar su asimilación solo por el hecho de que sirvió en el pasado.

La forma no es algo "externo" al tema al cual va ligada; tampoco lo "exterior" de la obra. La forma no recubre un contenido; cumple más bien la tarea de "**hacerlo producto artístico**". Es decir, un **tema** es la materia prima de la práctica pero ese tema solo será **contenido** de una obra de arte cuando sea dicho por la forma.

Como lo afirma Brecht, el contenido —que fuera de la obra, como materia prima, **es algo — no es nada** sin la forma. No debe hablarse de contenido separado de la forma. Pero esto no conlleva la afirmación de que la forma no pueda ser desglosada (y Engels lo indicó al aconsejar a los nuevos poetas proletarios el estudio de la gran lírica burguesa menos para imitarla que para valerse de sus medios de expresión) del contenido. Naturalmente cuando esta operación acontece deja la forma de ser forma. Por eso Brecht al hablar de técnica no se refiere a la forma artística propiamente dicha. Técnica es, pues, una “forma” aislada de su contenido. “Las viejas técnicas (...) fueron una vez capaces de llenar ciertas funciones sociales; ellas no son capaces de llenar las nuevas; sin embargo, las nuevas funciones sociales están mezcladas con las antiguas y por eso necesitamos nosotros apremiantemente estudiar las técnicas envejecidas”. La cuestión del uso adecuado de lo viejo “nos acerca al problema de la herencia cultural”³⁵. En su ensayo **Riqueza y variedad del estilo realista** sostiene la tesis de que aun cuando los modelos de narración ligados a los nombres de Balzac y Tolstoi han perdido ya esa pátina que atraía a su veneración irrestricta, todavía “pueden ser métodos útiles” aplicados con tino y discriminación³⁶.

Entre los literatos acontece algo curioso que los ha llevado a una deformación de perspectiva. Mientras quienes trabajan en “música y artes plásticas” se enfrentan libre y naturalmente a su técnica, y “discuten gustosos sus métodos, elaboran expresiones especializadas, exigen estudios precisos y así sucesivamente”, a los escritores en cambio no les place hablar de este asunto, son tímidos e inclusive misteriosos acerca del aspecto instrumental de su ramo. Se ha creado alrededor de la literatura una especie de halo y se la dibuja como algo sacro y supraterrenal. “Sería mucho más útil no concebir el concepto de arte de modo estrecho. Se debe recurrir tranquilamente para la definición de las artes a otras como el arte del operar, del enseñar, del volar o al de la construcción de maquinaria”³⁷. El artista debe usar toda técnica que le parezca adecuada para lograr el objetivo que persigue. Y si “existe algo de misterioso sobre la relación entre los artistas y la técnica”³⁸ es indispensable acometer su estudio para elucidarlo. Es

pues imperioso examinar la cuestión de la técnica artística en provecho de la literatura misma y de su porvenir para evitar entre otras cosas "la superstición de los artistas la cual es un rudimento interesante en nuestra época científica".

Brecht censura la actitud de ciertos sectores artísticos ante los problemas concretos de la producción, al igual que la incapacidad de las estéticas —incluyendo las de tipo marxista— de formular y analizar debidamente el fenómeno del arte como una práctica específica; ahora bien, esto no es el resultado de confusiones personales sino una actitud ideológica: "La tesis (que se lee comúnmente en todos los periódicos) según la cual los artistas crean mejor recurriendo al inconsciente" y no a métodos "mecánicos"³⁹ implica un enfoque muy atrasado. Así como las técnicas confeccionadas para dominar la naturaleza y hacerla asimilable por el hombre varían en permanente adaptación a sus nuevos objetos, las técnicas del arte deben tornarse instrumentos igualmente eficientes en su radio de acción. Dejar que corra desbordada la llamada espontaneidad es un grave obstáculo para la confección de "modelos" (estilos, géneros, etc.) capaces de articularse con otros niveles de un universo complejo y dinámico como el actual. La técnica debe ser algo operable, "comunicable". Debe hablarse de la construcción de una novela o un drama como se habla de la construcción de un puente.

En lo que hace relación al arte de tipo realista, uno de los mayores valladares para la comprensión de este concepto de técnicas de producción proviene de la estética normativa. Según ella la forma adscrita a las obras no debe traspasar un cierto catálogo de prescripciones. La forma es translúcida tanto por su adherencia a la ideología-realidad de la época moderna como por su servilismo frente al Orden; la forma artística es social dado que no proviene ni de la artesanía, ni de los delirios de un creador rebelde, pero su "sociabilidad" no nos remite más allá de los valores establecidos. La forma se asemeja entonces a una retórica: nos las habemos con una concordancia preestablecida entre manifestación y esencia.

La forma, hecha retórica, aparece como una entidad autónoma defendida por una batería de reglas justificadas por la ideología.

Por ello la tarea del artista dentro del normativismo se reduce a “ordenar un antiguo protocolo” ⁴⁰.

La posibilidad de separación de forma y contenido para adoptar una nueva forma asume el rostro de una ruptura mortal. El esteta denunciará esa ruptura como un asalto a los límites del código (y por ello del Orden) hacia uno nuevo. La forma está “al servicio del fondo” y el fondo es a su vez el Orden. Por eso, la concordancia entre fondo y forma no busca introducirnos en el ensueño o la protesta sino persuadirnos de la incombustible validez de una jurisprudencia que ha otorgado todos los títulos indispensables. (Para estéticas como las de Boileau, Hegel o Lukács —para hablar de los modernos—, no existe propiamente hablando un “problema formal”, es decir, la forma como técnica, la labor de experimentación, sin lo cual sería, por otra parte, inconcebible una teoría de la producción artística).

Pero una vez puesta en duda la validez del Orden el artista rehuye la retórica. La jurisprudencia se convierte ante sus ojos en una alacena de papeles viejos. La quiebra del formalismo academista da lugar entonces a dos posibilidades: o a una concepción estructural de la técnica y así la tendríamos inscrita en un sistema de producción artística; o a una relación sujeto/técnica, con el formalismo que esto supone. Por este último rumbo marcha Broch. “Un arte así —afirma— (**se encuentra-F.P.**) totalmente consagrado a sus problemas técnicos y gobernados por estos”. ¿Actualmente, cuando el artista no cree en la ley, por qué no violarla? En la concepción sujeto/técnica la forma suscita al contenido, el fondo se torna asunto de una retórica personal: una y otra se recrean en cada obra ⁴¹.

La producción artística comporta para Brecht no la mera relación sujeto/objeto (en donde el sujeto ordene el antiguo protocolo como en el arte tradicional o cree siempre uno nuevo para un contenido inventado por él mismo) sino, como se indicó, todo un sistema de producción con un papel dentro de la sociedad global. Ese sistema, como cualquier otro, requiere instrumentos o, como él dice, “técnicas”. En lo que a la forma refiérese, ésta no es solamente una retórica como calco del Orden o la reducción del Orden a una retórica personal.

La distinción entre forma y técnica es, pues, decisiva. Técnica

es una forma desglosada de su contenido, convertida en instrumento, destinada a vivir sucesivas confrontaciones con una temática hasta que, una vez alcanzada la correspondencia deseada por el artista, recobre su carácter de forma. El interés de Brecht por la técnica no se deriva de una voluntad de disolver la forma en el contenido; es más bien el deseo siempre renovado de encontrar nuevas formas para nuevos contenidos. Pero la crítica normativa ha asumido frente a esta cuestión de la técnica una posición que poco ayuda a los escritores. Se le subestima en favor de generalizaciones preconcebidas; se habla de perpetuar el realismo crítico sin examinar los aspectos formales y técnicos propios de los diversos realistas quienes vivieron dentro de distintas clases sociales y en tiempos diferentes. **“Lo que deberíamos recibir de una crítica interesante** sería, por ejemplo, la diferencia entre la técnica de representación de Balzac y Dickens”. ¿Cómo caracterizaron ellos a las personas? ¿Cómo seleccionaron el material? ¿Cómo expusieron los conocimientos que tenían de la realidad? ¿Cómo estructuraron la fábula? “Porque hay en Balzac, también en Dickens, elementos técnicos que nosotros podemos utilizar” ¿Qué nos prohíbe expropiar a Balzac? E igualmente: ¿qué nos prohíbe expropiar a autores contemporáneos? Los formalistas de tipo académico preconizan el seguimiento de los modelos del siglo XIX; con esta tesis no hacen más que separar la forma del contenido, sostener que en la obra de arte forma y contenido son el adentro y el afuera que se pretende y no más bien el anverso y el reverso de un complejo irreducible; así además anulan la posibilidad de reflexionar acerca de la noción de medios de producción artísticos.

El sociologismo y el conservatismo estético consideran que a la época de decadencia del capitalismo corresponde una decadencia artística. Para Brecht en cambio la dialéctica del proceso social en su totalidad es más compleja y los diversos tiempos históricos (los de la economía, las instituciones, el derecho, el arte, etc.) no están en un determinado momento ubicados en un lugar cronológico idéntico. Ellos rehuyen la concepción según la cual la sociedad es como un conjunto de interrelaciones de diversos tiempos históricos cuya estructuración depende de la función jerarquizante de la última instancia económica. Desde este punto de vista lo decisivo es, en

el caso del arte, estudiar su problemática interna (estilos, géneros, técnicas, etc.), estudiarla articulada al desenvolvimiento de la producción artística. Para las dos tendencias aludidas "los nuevos elementos técnicos" son apenas simples emanaciones de la decadencia, resultados "improductivos" del caos del capitalismo.

IV. LA NUEVA ACTITUD DEL PÚBLICO

Regresemos al tema del cambio de función del arte, ya que se vincula del modo más estrecho con el que vamos a tratar, a saber, el de la actitud del público frente a la obra de arte.

Es indispensable avanzar otra advertencia preliminar. Aunque Brecht dedica la casi totalidad de sus escritos a la actitud del público respecto al teatro, sus tesis pueden ser aplicadas, guardadas las proporciones del caso, a otras ramas de las artes.

La actitud del público frente a la obra de arte se encuentra determinada en cualquier sistema por su función dentro de la sociedad, función que, como sabemos, depende del tipo concreto de articulación que se dé entre los niveles y de su jerarquía ⁴². La función social —si nos valemos de la brillante síntesis de A. Hauser sobre la historia social del arte y la literatura— del arte, **v.gr.**, en una comunidad paleolítica sería de tipo mágico; en una comunidad neolítica, de carácter animista; en las sociedades burocrático-religiosas del despotismo oriental la capa dominante lo utilizaba como mecanismo para la centralización social; en la Edad Media, al tornarse la religión la estructura dominante, pasó a ser su proyección y su ilustración; el complejo desenvolvimiento de la antigüedad clásica nos brinda, por ejemplo, un arte "democrático" que exaltaba los valores del equilibrio y la armonía entre los hombres libres, basados en la esclavitud: nos topamos con el primer ejemplo elocuente de la belleza como vehículo para la conciencia social de una clase (y no meramente para su propaganda o justificación), lo cual es muy importante como "antecedente" de la función del arte en la Edad Moderna, tal cual lo vio el pensamiento estético de la clase burguesa ascendente (desde Boileau hasta Hegel, pasando por

Diderot, Voltaire, Winckelmann, Lessing, Goethe y Schiller).

Los análisis de Brecht acerca de la actitud del público, como aspecto muy importante de la función social del arte, abarcan algunas alusiones a la Grecia del siglo V a. de N.E., pero se consagran en especial a la época clásica de la burguesía, a la época del capitalismo desarrollado y a la sociedad socialista en construcción. En otro lugar estudiamos sus puntos de acerca del comportamiento que debe adoptar el espectador en una sociedad socialista en construcción.⁴³ Por ahora, limitémonos a alusiones a las otras dos fases históricas. De nuevo encontramos la pulcra distinción entre problemas: "si la producción artística no es directamente política, puesto que ella mantiene relaciones contradictorias con la ideología, su uso es directamente político y, debido a este título, hace parte de la superestructura. Si la producción artística, dentro de ciertos límites, es indiferente a las clases sociales, las clases sociales no son indiferentes a la producción artística"⁴⁴: planteo que hubiera de seguro suscrito Brecht, al menos en parte.

Digámoslo de una vez: la función del arte burgués fue la de agrupar al público alrededor de la ideología moderna o, como se dice, de la conciencia social de clase de la burguesía. Inscrito, como se hallaba y se halla el arte, dentro de una economía mercantil, su valor de consumo, de "uso", dependía de una relación previa, la cual estaba ya plena de los patrones culturales del caso: individualismo, ética de la libertad personal, secularización de Dios y deificación del hombre, etc. Cuando existía una gran cohesión social y las estructuras capitalistas no se hallaban en la flagrante contradicción en la que se hallan desde fines del siglo XIX con la ideología burguesa, los artistas poseían en su faena de producción un radio de movimiento mucho mayor. Ahora, sólo les quedan dos opciones: la rebeldía o la adhesión sin reservas. La sugerión, el sentimentalismo, el humanitarismo, el desgarramiento hipócrita, etc., se apoderan del arte casi con frenesí, por el hecho del desapego de cada vez mayor número de gentes de la ideología reinante, lo que lesioná naturalmente la calidad artística del producto y lo hace degenerar. Este fue el fenómeno que más impresionó a Brecht desde el comienzo de su carrera y contra él opuso la violencia de su estilo lúcidamente poético, a-sentimental, brillante pero seco.

Opuso igualmente una nueva vibración teórica que luego habría de convertirse en su marxismo **"estructural"**. Así pues, la función del arte realista moderno fue la de dotar a la sociedad de una conciencia burguesa.

¿Cuál debe ser la función de un nuevo realismo en la lucha por abrirle nuevas perspectivas a una humanidad acosada por las insuficiencias y las contradicciones de una sociedad de consumo que fenece inexorablemente? ¿Qué tareas le asigna Brecht a una vanguardia realista en ese proceso de cambio generalizado de los hechos económicos, sociales, políticos y culturales que estamos viviendo?

En 1931 sostiene que la actitud que el nuevo arte debe suscitar en el público es "una variedad de la actitud científica" ⁴⁵. Reitera la tesis de que su comportamiento ante la obra de arte debe poseer un carácter reflexivo. En sus comentarios teatrales a la ópera. **Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny** consigna varios principios de diferenciación de la actitud moderna del espectador frente a la tradicional. Mientras esta última al involucrar al público dentro de las peripecias escénicas le agota durante el espectáculo, el teatro épico suscita una capacidad crítica y reflexiva; y, al estorbarle la identificación, le permite ser a lo largo de la representación un simple, pero genuino, "espectador" (**Betrachter**). Así puede actuar posteriormente de manera lúcida en la realidad social. En vez de manipular al público con trucos, ilusiones o valiéndose de saturaciones sentimentales, Brecht propone un nuevo modelo: el público no debe participar del espectáculo para estar en condiciones de participar en el cambio social después del espectáculo.

El nuevo realismo no es una descripción de la sociedad, una denuncia de sus lacras y sus vicios, un conmovedor cuadro de los sabores de los oprimidos y del feo rostro moral de los opresores; Brecht no nos da la pintura de la realidad con su solución: nos entrega un problema con aquellos factores decisivos que lo determinan para que estemos en condiciones de llegar nosotros mismos a su solución. El sentido **implícito** de la obra se **prolonga** en el espectador; la pieza desborda el marco de la representación o la lectura pero no, como algunos sostienen, para ser **completada** por el público sino para que el público encuentre algo que está ahí, aun-

cuando requiere para tornarse patente de su productividad crítica. Al plantear y defender Brecht la necesidad del alejamiento entre la obra y el público, es apenas lógico que entrara a poner en duda todas las diversas variantes de adhesión, cercanía o entusiasmo acrítico inherentes al realismo tradicional y que él cobija bajo el nombre de “**identificación**”.

Eliminar la identificación es, ante todo, eliminar el sentimentalismo. Pero esta tesis no conlleva la supresión de los elementos emocionales dentro del placer estético, injustificado reproche del cual se valió más en su contra la tendencia conservadora dentro de la estética. Brecht consideró que el nuevo realismo debía estorbar la identificación (**Erfühlung**), tanto en el sentido de equiparar al espectador afectivamente con el héroe de la acción, como de introducirlo en esta última, sin permitirle tomar distancia alguna sobre la índole de sus peripecias. El espectador debe apertrecharse de una actitud crítica y el arte debe facilitársela. Por eso Brecht prohijó el rechazo del repertorio tradicional de sentimientos (**Gefühle**) que es un vehículo apto para perpetuar un goce estético vacío de la nueva actitud ahora necesaria. Dicho repertorio es un aspecto del sistema ideológico burgués, surgido por su parte de los intereses socioeconómicos de tipo capitalista. Pero “el rechazo de la identificación no conduce al rechazo de las emociones (**Emotionen**), y ellas no llevan a la identificación”⁴⁵. El sentimentalismo humanista se presenta como el personero del hombre en general, la cual es una de sus más hipócritas formulaciones. Las “emociones poseen un muy preciso fundamento de clase” ya que la forma como se presentan es una forma histórica. “Las emociones no son en modo alguno humanas en términos generales o temporales”. Por eso las emociones pueden ser sometidas a la crítica.

En un texto en el cual refuta los más groseros y comunes errores de interpretación de su teoría del teatro épico, Brecht alude así el tema que tratamos. Según sus adversarios, “el teatro épico combate toda emoción. Pero —añaden ellos— no se puede separar la razón del sentimiento”. Indica que el primero de los reproches es enteramente falso y que, al contrario, el teatro épico no solo no elimina, antes bien promueve las emociones; empero, no se limita a ellas sino que busca ligarlas con el plano de lo racional. Por

eso, la oposición entre el nivel de la emoción y el del entendimiento que se le reprocha injustificadamente al teatro épico, es, más bien, un error en el cual cae el teatro tradicional que “en la práctica cercena a la razón”; de ahí que “sus apologistas ponen el grito en el cielo cuando se realiza el más pequeño esfuerzo por introducir en la actividad teatral algo de racionalidad”⁴⁷. La exagerada insistencia en lo emotivo, dice en otro lugar, puede conducir a una deformación que aniquile la obra. Así lo previene: “cuanto más el público sea equipado a través de sus conductos nerviosos, tanto menos es capaz de aprender”. Y añade: “cuanto más queremos que el público nos acompañe en una travesía en común, en un co-existir, en un sentir paralelo, tanto menos está en condiciones de aprehender las relaciones sociales, tanto menos puede captar racionalmente”⁴⁸.

La identificación y la sugestión son superfluas en un arte que revela al mundo como variable y a las acciones humanas como la consecuencia de los factores que rigen la vida de una sociedad. Los héroes están desterrados de la escena, sus avatares psíquicos no ocupan el lugar preponderante dado que los personajes no llevan la estrella del destino en su propio pecho, sino están inmersos en una determinada estructura y condicionados por ella. La ira del Rey Lear no puede discutirse, puede únicamente compartirse, dice. No hay posibilidad de examinarla ya que se presenta como un fenómeno no social, eterno, natural, incambiable, ahistórico y fenómenos así no invitan a la discusión.

Pero, ¿es posible el goce estético en general sin identificación? ¿Cómo lograr que el público sea desplazado de la realidad al plano ilusorio del arte y que guarde o logre una actividad crítica? La vigilia de los sentidos puede armonizarse con el arte y Brecht estuvo convencido de que era posible crear un nuevo nexo entre arte y espectador (o lector) y así responder a los anteriores interrogantes. El recurso artístico del cual se valió para suscitar el citado nexo fue el del efecto de alejamiento (*Verfremdungseffekt*), el cual elabora teóricamente en referencia a la escena, aun cuando a lo largo de sus **Escritos sobre teatro** o de sus **Escritos sobre arte y literatura** aparecen alusiones a otras artes. Brecht no consideró a este efecto como ligado exclusivamente al teatro épico;

“distanciar” puede y debe hacerse en narrativa, lírica, pintura, es-cultura o música. Igualmente aparece en Brecht otra idea muy importante: el **V.Effekt** no es recurso exclusivo de un moderno arte realista y otras tendencias de vanguardia se valen de él.

El efecto de alejamiento ha sido motivo de variadas y diferen-tes interpretaciones.

Algunos lo consideran un genuino medio de des-alineación, cuya finalidad consiste en activar el re-encuentro del hombre que ha perdido su esencia con esta esencia perdida. Tal aproximación de Brecht a una filosofía de corte antropológista es completamente in-compatible con las bases de su pensamiento y, en último término, despoja al **V.Effekt** de su profunda y decisiva intención crítica. Y lo despoja porque al asignarle una misión como la de coadyu-var al re-encuentro del hombre consigo mismo no sólo le atribuye algo que no puede cumplir sino realiza una mixtificación. Si el arte cumple en cada formación histórico-social **una** tarea especí-rica, esta tarea “humanista” que hogaño se pretende para él no pasa de ser una exageración o un embuste, incomprobable en base a una investigación seria. No nos encontramos muy lejos de una sustitución de la religión por el arte; conservando este último las características definitorias de la primera. (Tesis completamente distinta a la de que, una vez desaparecida la necesidad socio-cul-tural de la religión, algunas de sus anteriores funciones puedan ser asumidas por la moral y el arte. En este caso la noción de **desplazamiento** de funciones suplanta la del cambio de lo mismo por lo mismo). Hemos retrocedido a un territorio pre-científico, con-fundiéndolo todo.

Para otros, el efecto de alejamiento consiste en resaltar dentro del nivelador apocamiento de lo cotidiano algo extraño, tornar lo banal en relevante; su meta sería, en cuanto recurso poético, ha-cernos salir de la realidad y ubicarnos al nivel ilusorio y hermoso del arte. El efecto de alejamiento, añaden los defensores de esta concepción, es un medio permanente de todo arte. Sin embargo, Brecht buscó precisamente lo contrario: fundar un nuevo tipo de arte. Si bien es cierto que la desmixtificación de lo cotidiano fue defendida por Brecht, esto no agota en modo alguno el concepto de la **Verfremdung**; la crítica de lo pedestre es apenas uno de sus

aspectos o de sus elementos integrantes. Lo decisivo en ella, empero, reside en su capacidad para tornar los hechos en momentos de un proceso social, para convertir los actos de los hombres en comportamientos no válidos de por sí, sino dependientes de estructuras históricamente dispuestas. Gracias al efecto de alejamiento caemos en cuenta de "que si un hombre dado aparece de este o aquel modo, ello se debe a que las relaciones sociales son a su turno de éste o aquel modo"⁴⁹.

Lo dicho anteriormente nos permite dar otro paso adelante. El personaje en el nuevo realismo de Brecht no se construye a partir de sí mismo ya que va siendo articulado por una red semántica. El espectador carecía de opciones dentro del arte tradicional: recursarse a aceptar la lógica del héroe implicaba rechazar la obra en su conjunto toda vez que este conjunto no era independiente de él. La aceptación se equipara a la identificación. El nuevo realismo invita a una multiplicidad de perspectivas por cuanto al sentido de la obra puede llegarse perfectamente por varios caminos. Los hechos no son univocos, ellos están cargados de significaciones, las cuales dependen no de su equivocidad sino de su **plurifuncionalidad**. Esto brinda al espectador la posibilidad no solo del placer de la **búsqueda** sino del placer del **encuentro**. Este realismo le permite al espectador explorar en un mundo de significaciones, descubrir críticamente la estructura latente⁵⁰: así podrá entonces cooperar a la transformación de la sociedad.

Ahora bien, la vanguardia no realista formuló de modo perfectamente lógico la tesis de que el espectador ha de encargarse de dotar a la obra de todo su sentido. No es, sin embargo, una concepción coherente que este mismo enfoque sea convalidado por teorías del arte cuya meta consista en la justificación del **realismo** artístico. La solución de la escuela del "realismo abierto" carece de piso firme. La captación artística es allí definida, al modo de Fischer, como una mezcla de "contemplación" y actividad: así todo el mundo queda satisfecho⁵¹. Pero el problema de la actitud específica que el público asume o debe asumir frente a una específica obra de arte no queda resuelto.

El nuevo realismo le propone al espectador una **tarea** y una **decisión**. No le propone como la vanguardia la construcción del

sentido, porque, como ya dijimos, Brecht nos lo da implícito; Brecht nos aporta elementos de juicio para llegar a él y captar sus características. De ahí que cuando Klotz ve en el final de **El alma buena de Schúan** una "carencia de solución"⁵² quiera forzarnos a una interpretación errónea de Brecht. Allí las palabras últimas dejan al sentido como algo explorable y sirven para empujar aún más al espectador a una reflexión crítica frente a una estructura propuesta.

Si Brecht hubiera preconizado la tesis de que la actividad del espectador debía ser esa mezcla de contemplación y productividad, y no una actividad crítica, tendríamos otra consecuencia incompatible con sus supuestos teóricos: la del destrozo del realismo artístico. Pero a diferencia de la vanguardia el nuevo realismo no le invita al espectador a realizar una creación conjunta; más bien le exhibe una problemática a través de un "**modelo verosímil**" de convivencia humana, entre cuyas características encontramos su multidimensionalidad, una riqueza que no se funda en la pintura variada, la pluralidad de peripecias o el buceo en nuestras profundidades psíquicas. El público no se ve transportado fuera de su mundo cotidiano a otro más exultante o gratificador: es **interpelado**, debe **buscar** algo o descubrir algo que ya existe pero que no ha logrado captar aún a simple vista.

Tanto el realismo burgués como el realismo socialista convencional pretenden imponernos una **visión** del mundo y no un modelo de comprensión; propugnan además que esta visión se convierta en nuestro propio espacio (gracias a la identificación). El enfoque de Brecht es diferente puesto que, según él, los problemas deben formularse al público desde su realidad, sin expulsarlo de allí, a fin de que adopte una actitud crítica frente a la cuestión planteada.

¿Cómo se emparenta su teoría de las piezas didácticas (**Lehrstücke**) al asunto del cual estamos tratando, si consideramos que una de las aspiraciones de Brecht fue la de fomentar con ellas una posición diferente a la habitual frente a los grandes problemas sociales y culturales?

Ciertamente el gran poeta germano sobreestimó el aspecto pedagógico del teatro (y del radio-teatro) durante una determinada

fase de su evolución intelectual. Su incesante búsqueda de un "completamente específico y nuevo modo de enseñar" le condujo a una minimización del esparcimiento y a una exageración de los elementos pedagógicos. Brecht llamó a esta etapa de su actividad, en una alusión autocritica, "fase experimental"⁵³, pero sostuvo la tesis de que el teatro didáctico no es teatro sino escuela superior de enseñanza popular.

La primera consideración que a este respecto vamos a hacer es la siguiente: en el teatro didáctico el público desaparece como tal, por lo cual el efecto de alejamiento adquiere una función diferente. Según la teoría teatral de Piscator la actividad política del espectador debía comenzar en el local mismo de la representación, desapareciendo durante esta última la clásica división entre escena y platea engullida en un nuevo ámbito que llevaba a los obreros asistentes al espectáculo a fundirse con él. De la identificación de tipo burgués arribamos a la **fusión** psicotoriana de pretensiones populares, la cual fue defendida como un nuevo camino para quebrar el ilusionismo tradicional y, junto con el, la actitud igualmente tradicional (pasiva y receptiva) del público. Empero, los mecanismos de que se sirve Piscator son los mismos de Aristóteles, llevados hasta la exageración. Como ya lo dijimos, la identificación con el héroe se torna fusión con lo colectivo; en segundo lugar, el miedo y la compasión se vuelven el odio común de la clase explotada; finalmente, la primacía del sentimiento en detrimento de la razón crece en la tormenta de las emociones políticas.

Las piezas didácticas de Brecht están despojadas de todo elemento ajeno a la transmisión de un mensaje dado. Sobre el actor-alumno obra exclusivamente la argumentación. Su divisa es la siguiente: "La pieza didáctica enseña por medio de la actuación y no por medio de la contemplación". Por eso mismo, "lo decisivo en ella es la absoluta falta de necesidad del espectador". Este es llevado de la platea a las tablas y por medio de la escuela del teatro se le hace conocer el funcionamiento de la sociedad, capacitándose así para luchar en ella. Se le expone un modelo de funcionamiento social "a través del desenvolvimiento de determinadas acciones, la asimilación de determinadas actitudes, la recitación de determinados parlamentos y otros recursos". Brecht no re-

chaza una cierta identificación, la cual, sin embargo, aparece como distinta de la aristotélica. La identificación que Brecht juzga adecuada para este género de teatro es más bien una imitación (**Nachahmung**) y no de cualquier especie sino de "modelos (**Must**er) altamente calificados", los cuales "acá juegan un papel muy importante". No es raro entonces que el **V.Effert** lo recomiende Brecht para la actuación misma, con el fin de que la aludida imitación sea "alejada" y la comprensión intelectual no pueda dejar vestigio de sugestión⁵⁴. "El dominio espiritual de la pieza en su conjunto es absolutamente indispensable" y el trabajo previo para alcanzarlo ocupa en el efecto final didáctico sobre el actor-alumno un lugar decisivo.

Brecht concibió su teatro didáctico ya como una ráma de la ética, ya como de la propaganda; las lecciones morales o políticas se derivan de una formulación veraz. La formulación del caso debe basarse en hechos científicos y en interpretaciones teóricas válidas. Pero Brecht considera, además, que el actor-alumno debe aprender lo bueno y la malo, lo justo y lo injusto, lo correcto y lo erróneo. "También de la escenificación didáctica de acciones o actitudes asociales pueden esperarse resultados educativos".

Así, pues, de sus declaraciones acerca de las piezas didácticas podemos concluir lo siguiente: su poder consiste, ante todo, en enseñar, entendido este vocablo en su sentido más profundo, muy lejos de la mera transmisión de conocimientos y muy cerca de una genuina **formación** de actitudes; ello es lo que poseen de mejor y sin ello acaso no se justificarían como tales.

* * *

Antes de pasar al aparte en donde trataremos de ofrecer un esbozo del nuevo realismo, veamos un aspecto acerca de la tradición artística que puede comprenderse mejor luego de lo que hemos anotado en las anteriores líneas. Nos referimos a la "refuncionalización" de acuerdo con las urgencias de la época presente.

Brecht rechaza toda concepción evolucionista vulgar o dialéctica hegeliana acerca de la tradición.

La segunda de las citadas, que reposa sobre el supuesto del esquema tesis-antítesis-síntesis, considera que la historia es el despliegue del **Hombre** (el ser creador de los **Manuscritos del 44**, el

homo faber cuyo florecimiento pleno advendrá cuando su objetivación no sea deformada por la alineación). Lo nuevo es obviamente el pasado **plus** su negación, o sea, la síntesis de lo viejo y de la innovación, la cual está determinada por un reto dialéctico de autoproducción. Es evidente que esta tesis, inclusive si ella va adornada de todo tipo de análisis económicos y de determinismos sociales, deja el residuo, que aflora en la noción de negatividad, de una explicación idealista en donde es imposible fundar el concepto de una ruptura real. La fórmula de que lo nuevo es “negación de la negación”, enmarca una dialéctica con elementos conservadores⁵⁵, que pretende establecer a lo largo del devenir una homogeneidad de “materia” (herencia de la homogeneidad del espíritu hegeliano) y que, bien examinada, es incapaz de explicar lo nuevo **como nuevo**.

La otra concepción, de tipo materialista dialéctico, muestra cómo en un todo estructurado un factor o una serie de factores desarticulan su funcionamiento y que el resultado depende del **modo concreto** de la nueva articulación. En estas condiciones, lo nuevo no es una síntesis, sino una estructura que, con su lógica, aceptará o expulsará, según el caso, los elementos del pasado. Ellos no tienen, al modo hegeliano, que aparecer **en otro** dentro de la síntesis; pueden ser perfectamente eliminados o prestar apenas su rostro a nuevos contenidos. Por eso para señalar lo nuevo no basta únicamente con una fenomenología, como pensó Hegel, con una clasificación de visiones del mundo. Lo nuevo no salta siempre a primera vista y una de las funciones del análisis estructural es la de examinar aquellos enmascaramientos que le han endosado tradicionalmente su apoyo a la idea de la negación de la negación.

¿Cómo se aplica este enfoque al arte? Ya lo dijo Brecht: el arte no es una creación del espíritu humano sino una resultante de la producción. Por lo tanto, si cambia la estructura tenemos un genuino **cambio de función del arte**, correspondiente a la variación general. Una nueva articulación a nivel general no implica la afirmación teórica de un arte que corresponda, como se dice, a las nuevas condiciones sociales. Para que un arte sea **radicalmente** nuevo lo decisivo es su cambio de función. La reflexión de Brecht no se limita a indagar sobre el realismo o el formalismo; va más lejos

y se pregunta por el público, sus reacciones, por las relaciones entre la técnica y el arte, no por los clásicos en cuanto tales sino por la función actual de los clásicos, etc. O sea: el arte no como flor del espíritu, el arte, repitámoslo, como rama de la producción, con todo lo que esto implica en el renglón del consumo, la reproducción concreta del producto, las necesidades que satisface, las que puede satisfacer, sus relaciones con otros sectores de la producción de bienes espirituales y materiales.

Para organizar el nuevo arte es indispensable estudiar la realidad en su conjunto y asignarle a aquel objetivos precisos. Si, como lo afirma Brecht a lo largo de su obra, el realismo debe ser transformado, la tradición juega en él un gran papel, pero en la medida en que los requerimientos de este realismo se lo den y no al contrario, es decir, obrando en el presente como un peso vivo o muerto. El nuevo realismo es una estructura que puede continuar la tradición, pero continuarla de modo "real" y "revolucionario" no del modo pasivo conservador o por simples "reacciones" ⁵⁶.

Brecht pone a discusión el caso del teatro. Si se acepta la necesidad de un teatro épico es conveniente seleccionar los elementos épicos que aparecen en la tradición. (Brecht se refiere al teatro del último siglo, pero esta frase es válida para toda la historia del teatro). Como ya lo dijimos en otro lugar: cuando se habla de los grandes modelos clásicos es bueno no olvidar que existen otros diferentes, como el "asiático", y que hacen parte igualmente de la tradición. La aceptación de la herencia debe asimilarse a un acto de "expropiación" ⁵⁷.

Estos supuestos le conducen a otra conclusión: el nuevo realismo absorbe lo que necesite de la tradición culta y no debe tener temor a absorber de otras tradiciones, aun de las incultas, de aquellas que poseen un carácter "irregular".

La tradición clásica, por consiguiente, no debe **prolongarse** simplemente en nuestro tiempo; debe ser sometida, desde el punto de vista estético, a una expropiación, y desde el punto de vista de la lucha social, a una refuncionalización. Los grandes clásicos revolucionarios pueden servir a los objetivos que un nuevo realismo se proponga luego de sufrir una estructuración, de comprobarnos

que son cosas capaces de volver a vivir en otras circunstancias y no un museo de cera. Todo culto al pasado debe ser abolido.

V. UN NUEVO REALISMO

En el seno de la corriente expresionista tres elementos jugaron un papel de primera magnitud: la concepción individualista e idealista del hombre; la ausencia de contenidos socio-económicos o localistas en la obra; y la acentuación, como consecuencia de lo anterior, de los elementos de índole formal. Los personajes y las situaciones dejan de ser típicos para tornarse sucesos o figuras extraordinarias o universalmente paradigmáticas. Como es también el caso del teatro de Strindberg, el diálogo se interrumpe y la pieza se puebla de monólogos los cuales exponen no conflictos psicológicos sino exhiben problemas metafísicos. Las escenas dejan de presentar un paisaje real identificable para ofrecer una perspectiva difusa pero intensa, un corte a veces inexpresable aun cuando rico en sugerencias emotivas. El realismo tradicional y el naturalismo son suplantados por un **Stimungsbild**.

El expresionismo se plantea el asunto de las relaciones entre la lírica y el drama (la cuestión de un teatro "poético"). Las obras expresionistas desarticulan la estructura dramática tradicional al rechazar aquella noción básica de la **Poética** de Aristóteles, la de la "fábula". ¿Qué acontece con el "alma del drama" en un tipo de arte teatral en donde la acción es menos una ligazón de peripecias que un conjunto de actos declamatorios y pantomímicos? La representación escénica ilustra vivencias y sentimientos; el lenguaje mismo discurre de acuerdo con la "lógica" de una cadencia puramente sentimental.

Desde el comienzo mismo de su producción literaria Brecht se define por una oposición radical. "El gusto literario dominante es fatalmente distinto del mío", afirmó. Pero esto se refería tanto al expresionismo como al realismo tradicional y al naturalismo.

Sus primeras creaciones fueron poemas, los cuales, según Wilhelm Brüstle —quien los recibió en su oficina del periódico local

de Ausburgo—, parecían “no solamente ajenos de modo completo de todo lo convencional y epigonal” sino que permitían escuchar un “nuevo tono en la lírica alemana, así como a su manera Baudelaire había llevado tonos completamente nuevos a la lírica francesa”. Pese a que en Brecht habitaba, según Brüstle, un pleno entusiasmo, la “sentimentalidad estaba muy lejos de él”.

En sus obras iniciales aparecen las características propias de un “drama abierto”. En **Baal** la acción dramática evolutiva, lineal y condicionada por una lógica inmanente es reemplazada por una adición de situaciones más o menos libremente engarzadas. Las escenas tienen algo de filmico y su conexión se asemeja a la de un montaje, ya que el paso de una a otra no está regido por una compulsión interna; cada escena por aparte posee una gran “intensidad”. Las metáforas carecen de retórica y la fuerza lírica delata menos una vivencia que un opaco pero denso sentido de la vida tal cual se presenta. **Baal** es una réplica a la pieza expresionista de Johst **El solitario**, la cual encontraba, según confesión hecha a su amigo de juventud George Pfanzelt, “completamente idealista”. En **Baal** Brecht arroja este planteo: el nuevo “héroe” es el asocial y en varias ocasiones incluso insinuó que debía verse como personaje antiburgués. No enfocarlo, además, como un mero símbolo sino como “un hombre que realmente ha vivido” y percatarse de una cierta similitud con el destino de Joseph K. el personaje de **El proceso** de Kafka. Joseph K. es el héroe pasivo que todo lo soporta con resignación: su valor se halla en la inactividad precisamente; Baal es el rebelde que rechaza anárquicamente todo el orden establecido. Frente al bien (burgués) Baal encarna el Mal dentro de un mundo perverso. En un texto ya citado, Brecht afirma: “Baal (...) es un asocial pero dentro de una sociedad asocial”. Por eso, su héroe **negativo** no es simplemente una exaltación luciferiana, puesto que presupone el telón de fondo de la sociedad moderna.

El individualismo del personaje central de **Tambores en la noche**, Andrea Kragler, se explica no solo en referencia a una sociedad individualista, sino esencialmente, es su resultado. El nihilismo y el absoluto desprecio de todos los valores burgueses y revolucionarios son la consecuencia de una gran crisis. Los caracteres han sido dibujados en una línea que no desecha ciertas tradi-

ciones y que adopta muchos recursos de tipo Büchner.

Una nueva concepción del realismo artístico es esbozada en los **Prefacios** a la pieza **Un hombre es un hombre**.

* * *

El concepto de realismo aparece con todas sus fuerzas en la crítica del siglo XVIII, pero de ninguna manera es inaplicable a grandes manifestaciones del pasado más remoto. Desde Aristóteles se crea en Occidente toda una tradición que define al arte como "imitación" de la realidad. Y a esta idea de la imitación (como luego a las de copia o reflejo) han estado ligadas diversas variedades del realismo.

Hubo autores que le asignaron un carácter marcadamente convencional y otros que se esforzaron por interpretar los mismos hechos desde un ángulo de tipo naturalista. Dentro de esta última línea es de resaltar la **Practique du Théâtre** (1657), en donde D'Aubignac quiso demostrar, por ejemplo, que la ley de las tres unidades era un traslado exacto del mundo objetivo, hasta el punto de preconizar la reducción de la acción dramática a tres horas, o sea, al lapso de la representación misma. Diderot explica que lo que él llama natural —síntesis de los ideales de su tiempo— es una unión de simplicidad, armonía y carencia de todo desafuero. Califica, por eso, a "la alegoría" como "una especie de embuste que su oscuridad salva del desprecio", para combatir tanto al muy próximo rococó cortesano, como, sobre todo, al gran paisaje del manierismo, corriente de rebeldía, protesta escapista y desprecio de la realidad, a favor de esa "naturaleza cotidiana" que consideró siempre "el primer modelo del arte". Naturalmente sus ataques también se enfocaban hacia el barroco y el arte de la "barbarie gótica", pero destacaba al arte griego clásico y al renacentista. De acuerdo con lo anterior, afirmó que la "belleza no posee más que una forma", lo cual implicaba erigir un nuevo normativismo, y aunque inspirado en Aristóteles, en el caso de la literatura, introducía varios principios nuevos que buscaban justificar el arte burgués realista emergente⁵⁸.

La palabra realismo se encuentra en Schiller y en Federico Schlegel. Este último afirmó que "toda filosofía es idealismo y que no existe verdadero realismo distinto al de la poesía": el concepto designa acá algo muy vago. Sólo en los siglos XIX y XX el esfuerzo

por categorizar el realismo **tradicional** toma un carácter sistemático, y para esto los autores se valen (por ej. en la figura de su más eminente personero actual, Lukacs) tanto de Aristóteles y Horacio como de Boileau, la Ilustración y el Idealismo alemán.

En Francia el realismo adquiere carta de ciudadanía en la tercera década de la última centuria. El crítico Gustave Planche lo dispone como un artefacto bélico contra el romanticismo y con él mienta, sobre todo, una especie de variedad naturalista. Durante muchos años, tanto en este país como en Inglaterra, España y Rusia, realismo cubre la variante decimonónica característica (Balzac, Tolstoi, etc.) como el "realismo fantástico", defendido por ciertos románticos; pero las concepciones naturalistas (verismo, localismo, exactitud monográficas, etc.) también se presentan, generalmente en relación con la primera de las citadas concepciones. Esto nos está mostrando que solo hacia fines de siglo, cuando el naturalismo emerge como una escuela acompañada de su estética, se efectúa la diferenciación entre realismo tradicional y naturalismo. Pero como bien ha sido señalado, pese a las comprensibles y ya estudiadas diferencias entre el realismo clásico y el realismo del siglo XIX, es difícil establecer un corte tajante: "existe sin duda un vínculo directo tanto en la ideología como en los métodos artísticos"⁹⁵ **Mutatis mutandis**, este punto de vista concuerda con el Lukacs, para quien el realismo clásico sería el de la época de la burguesía ascendente y el decimonónico —al menos en Europa occidental— la proyección de la Revolución Francesa. Lo que no ve Lukács, llevado por su conservatismo, es que el naturalismo posee todas las calidades que lo acreditan como la continuación de estas dos modalidades realistas (que hemos englobado dentro del concepto de realismo tradicional), lo cual le impidió evaluar la importancia de los experimentos realistas en la Europa de la primera postguerra y malinterpretar el nuevo realismo. En cambio Brecht señaló repetidamente la comunidad entre el realismo clásico y el realismo decimonónico y su parentesco por consanguinidad con el naturalismo (presencia del héroe, identificación, calco del modelo espacio-temporal de la experiencia, autonomía del psiquismo en el realismo tradicional vs. autonomía del medio ambiente en el naturalismo, etc.).

Ahora queríamos indicar algunas de las características más sobresalientes del nuevo realismo de Brecht, haciendo, eso sí, la advertencia de que esta es, apenas, una ojeada sobre el tema.

(A) Principio de la simplificación. En sus *escritos sobre arte y literatura* consigna el artista una tesis que no debe pasar inadvertida; se trata del “método de la renuncia” consistente en desechar aquellos elementos (personajes, descripciones, sucesos, etc.) que no cumplan una **función** dentro del conjunto de la obra. Ella no está obligada a darnos un cuadro fiel o saturado o sensual del mundo; la riqueza narrativa o pictórica en vez de desvelarnos una realidad puede revestirla con suntuosos pero engañosos ropajes. Esta voluntad de simplificación le valió a Brecht el reproche de “formalista”.

La simplificación es algo distinto por completo de la superficialidad. Los subproductos modernos y el epigonismo del estilo realista tradicional son, bien miradas las cosas, lo realmente superficial.

La amplitud de las descripciones o los retratos de caracteres no necesariamente acreditan a un instrumento como apto para penetrar en los mecanismos que rigen nuestra vida común. El realista actual “no debe —afirma— sacar al lector de su verdadera realidad, no debe tomarse a sí mismo como medida de todas las cosas o preocuparse únicamente de algunos fondos efectivistas, de algo de colorido, de un par de motivos relucientes y reducir su conocimiento de la realidad a las meras impresiones sensuales; su tarea ha de ser más bien la de extraerle con astucia a la realidad su contenido efectivo con ayuda de todos los medios prácticos y cognoscitivos. Es decir, representar su legalidad de tal manera que puedan aprehenderse la vida misma, la existencia de la lucha de clases, la producción socio-económica, las peculiares necesidades espirituales y corporales propias de nuestro tiempo”⁶¹. El estilo sensualista no está en condiciones de ir a todas las estratificaciones del mundo o de captar las estructuras que definen la realidad. Brecht muestra que en los más grandes realistas (Tolstoi, Balzac o Dickens), quienes nos dejaron obras de gran colorido, plagadas de recursos efectistas, “ricas en conflictos”, el peligro de caer en el “naturallismo mecanicista, o sea, en la superficialidad, se presentó en sus obras menos felices. “El sensualismo en sí y por sí no es ningún rasgo

inherente al realismo”⁶¹. El estilo de Grimmelshausen, Voltaire o Hasek no era “voluptuoso”, y era realismo. Lo decisivo es la “penetración” en la realidad, y el arte de imbuir al lector en un universo de sabores, olores, colores emociones y conflictos anímicos no coincide ya con el arte realista. Un arte que a veces realiza la extraña operación de embutir en superficies.

El uso adecuado de los medios de la abstracción y de las formalizaciones ayudan a revelar los planos profundos de la “realidad” y el “esquematismo” de sus estructuras, el condicionamiento de los actos humanos. “Y es por esto perfectamente posible que el escritor, sin estar impelido a suscitar la sensoriedad del lector, logre mover los poderes de abstracción de este, lo cual resulta muy importante para la penetración comprensiva de los procesos sociales”⁶².

El detalle Brecht no lo sitúa al lado de otro detalle en un esfuerzo por reproducir la coexistencia de puntos y la sucesión de ahoras inherentes a la percepción cotidiana. Brecht no pretende devolversemos en la obra la variada realidad del mundo (una “**pseudo-Physis**”, dice con razón Barthes): sus detalles son significativos, lo cual quiere decir que sus alusiones los desbordan, que ellas aparecen por lo común como indirectas o como distributivas. Los detalles están animados por una estructura que habla en ellos.

La teoría del **gestus** social va igualmente contra una interpretación de los detalles como imitación. El **gestus** no se equipara al gesto, a la actitud, al comportamiento, a la alocución o a la descripción: ellos reposan en figura semántica, la cual los pone en conexión con el conjunto estructural. Así pues, lo que se diga o haga puede o no coincidir con el **gestus**, pero de todos modos debe ser visto en relación a él ya que él le aporta su significación como parte del todo⁶³. Barthes interpreta la teoría del **gestus** como si se tratara de la estructura (“el esquema histórico particular que existe en el fondo de todo espectáculo”)⁶⁴; pero nosotros creemos que ella más bien se conecta con la tesis del detalle significativo y, a partir de esto, es un brillante desenvolvimiento de aquel consejo dado por Brecht: “el arte de la abstracción debe ser aplicado por los autores **realistas**”⁶⁵.

(B) Nueva imagen del hombre. El artista moderno —afirma— debe elaborar “un nuevo tipo de hombre”⁶⁶. En diversas discusiones

Brecht indicó la importancia que jugaba el héroe individualista (concebido como una naturaleza humana, inalterable a pesar de y en sus variaciones) durante la existencia toda del drama moderno, inclusive en aquel que como en el de Shakespeare posee elementos épicos. "Si, ¡las grandes individualidades! Las grandes individualidades fueron la sustancia y de allí brotaba la forma de estos dramas. Esta forma era la así llamada forma dramática y dramática significaba en este caso salvajemente móvil, apasionada, contradictoria, dinámica. ¿Y cómo era esta forma dramática? ¿Cuál su finalidad? Ustedes pueden verlo en Shakespeare muy bien. Shakespeare desarraiga las grandes individualidades, Lear, Otelo, Macbeth (...) de los nexos humanos con la familia y el estado y los ubica en el medio, en el completo aislamiento para mostrar su grandeza en plena decadencia"⁶⁷. Así se anima la tesis de una naturaleza humana e indestructible, parte integral de la ideología del humanismo clásico.

Por eso afirmó: "El yo permanente es un mito"⁶⁸. El individuo no puede ser aprehendido más que en función de la estructura, **como fruto y agente de ella al mismo tiempo**, sólo en cuanto un "producto" que coadyuva a su edificación o a su demolición. Aquel núcleo subjetivo, integral e indestructible, del humanismo burgués desaparece de su horizonte. Todavía en **Baal** y **Tambores en la noche** la negatividad del anti-héroe era el rechazo del viejo individualismo, rechazo que, no obstante, ofrecía una solución situada aún dentro de esta problemática. Brecht planteó luego su héroe social, al hombre como una entidad —si cabe la palabra— "en permanente destrucción y en renovada reestructuración"⁶⁹.

Pero la discusión no la desenvolvió para brindar una nueva alternativa al humanismo burgués; Brecht atacó igualmente al neo-humanismo "progresista" o marxista.

Según este último, basta designar al hombre como "animal social" para ponerse a tono con el pensamiento de Marx. Pero nada más alejado de la verdad. Brecht no tomó su pluma y montó a caballo sobre su tiempo para desfacer entuertos a nombre de Aristóteles, ni siquiera valiéndose de esta definición suya ("animal social"), que obedece a la concepción de la democracia de la **polis**

esclavista. Brecht afirmó que el hombre estaba determinado estructuralmente, o sea, que los “códigos” que componen un complejo social (economía, política, ideología, lenguaje, etc.) lo tienen en calidad de agente, **que el no habla sirviéndose de ellos sino valiéndose de él**. Por eso repetía la famosa definición de Marx en sus **Tesis sobre Feuerbach**: el hombre como conjunto de relaciones sociales. El hombre no atravesando las relaciones sociales y confiriéndoles un sentido sino el hombre atravesado por ellas y al cual ellas le confieren un sentido. “El hombre no es representable sin la sociedad humana”⁷⁰. ¿Que quiere decir esta frase? Los diversos niveles que integran a la sociedad hacen que cada hombre cumpla un papel dado: como sujeto de la producción económica, en la vida política, dentro del seno de la familia, en la disputa de ideas, etc. Por eso, según Brecht, no hay yo permanente y el individuo es algo en continua estructuración y reestructuración. El pensamiento humano, valga el ejemplo, no hace al lenguaje, que es un cuerpo independiente de la conciencia y exterior a ella, con sus leyes propias; es el lenguaje el que hace al pensamiento humano. Brecht lo expresó en estos términos: “El pensamiento del individuo (...) es imposible sin el lenguaje que es un fenómeno social”⁷¹.

Pero volvamos al arte: en sus obras nos muestra la dependencia del hombre de los factores que condicionan su existencia, la vivencia de su libertad en el seno de la jerarquía de los valores burgueses y el anhelo intenso de una nueva libertad.

Repitámoslo: lo dicho no implica un juicio de valor crítico, en el sentido de afirmar que una obra que no quepa dentro de estos lineamientos deba ser descalificada; no. Queremos apenas exponer el esqueleto estético del nuevo realismo. Lo contrario llevaría a la absurda conclusión de que obras con héroes dotados de libertad no podrían ser artísticas.

(C) Modelo, medio ambiente y totalidad. Tómese al individuo como entidad indivisible e indestructible o anúleselo, cual acontece en naturalismo, el resultado es siempre el mismo: lo que se da por fuera de él o le aplasta cabe perfectamente dentro de la noción de medio ambiente. Poder incondicionado de un sujeto sobre el medio ambiente o poder incondicionado del medio ambiente sobre

las personas, hemos instalados ante una dialéctica en la cual se enfrentan dos sustancias o, como en el caso del naturalismo, desaparece una de ellas para que la otra reine sin reservas (al menos en ciertas fórmulas suyas).

El nuevo estilo realista no tiene como finalidad (como "objeto") de la obra revelar al individuo, al individuo y al medio ambiente o al medio ambiente, sino al complejo estructural que condiciona nuestra existencia en común. No basta con que el artista de "modelos de la convivencia", requerimos imágenes de otro orden: **que nos descubran las estructuras de diversa índole, las cuales hacen que la convivencia entre los hombres sea lo que es en la actualidad**⁷². Si la producción artística se asimila al arte de hacer puentes o edificios o máquinas, ello quiere decir que la convivencia entre los hombres es la materia prima a la cual se le aplican una serie de instrumentos (técnicas, etc., lo mismo que la ciencia) para que sea revelado aquello que la "rige", o sea, una estructura invisible a nuestros ojos cotidianos. ¿Puede evaluarse la magnitud de la modificación en nuestros enfoques habituales que un arte así está en capacidad de introducir? ¿No nos lleva él a los umbrales de un revolucionario cambio de mentalidad?

El realismo tradicional se caracterizó por sus pinturas "totales del mundo", saturadas y amplias en el caso de la épica, compactadas y esenciales en el del drama, como lo ha explicado abundantemente Lukács. (La totalidad se torna en el naturalismo en puro medio ambiente). Los detalles y sus nexos se organizan de modo sucesivo. En estas circunstancias la noción de "modelo", como conjunto dotado de un sistema regulador, no necesariamente dado en todos los detalles (y he ahí porqué el carácter de lo significativo de los detalles), es algo impensable.

La causalidad clásica (directa y lineal) no es aceptada por Brecht. Pero tampoco un efecto es el **resultado** de una muchedumbre de fuerzas de mayor o menor intensidad. La causalidad es la de una estructura reguladora sobre los "efectos", o mejor, la presencia de una ausencia —la estructura en los "efectos"—.

Al nivel de la realidad dada "la historia depende de factores desconocidos". A este nivel vemos los factores dispersos, un cierto caos del que no apreciamos sus nexos efectivos⁷³. ¿Cuál es la **verdadera** realidad, es decir, la **decisiva**? ¿La no visible, pero que debe-

mos **conocer**, o la que conocemos, pero no **entendemos**? Si al nivel de la realidad dada obrara la causalidad clásica no habría problema, todo sería traslúcido: por eso “nosotros le damos a nuestras experiencias en la vida una forma de catástrofe” ⁷⁴. Empero, esto no significa defensa del irracionalismo. “Detrás de los acontecimientos —agrega— que se indican, sospechamos nosotros la existencia de otros que no se indican. Estos son los **genuinos** acontecimientos”. Y concluye lacónica pero sintomáticamente: “Solamente si los conocemos los comprendemos”.

(D) ¿Reflejo contra verosimilitud?

Hemos anotado ya dos puntos que contribuyen a justificar la tesis de Brecht del arte como un mundo propio. En primer lugar, la de la forma como inseparable del contenido, o sea, el que este último sólo puede hablar a través de la primera, que dentro del producto el contenido está expresado por la forma y únicamente por ella. La segunda, se refiere a la noción de detalle significativo, según la cual un hecho en la obra de arte, por más semejante que se presuma por relación a un hecho exterior o “real”, no posee su validez en virtud de esa semejanza sino en razón del conjunto dentro del cual está involucrado. La analogía no nos explica nada sobre la especificidad de niveles, y así los detalles son momentos de otro discurso con sus leyes propias. La noción de verosimilitud (**Wahrscheinlichkeit**) contribuye al esclarecimiento de la obra realista como una forma particular de revelamiento.

La teoría del reflejo ha pretendido monopolizar la interpretación del realismo artístico. Ella presupone que la realidad está organizada de modo tal que le corresponde un catálogo preciso de cánones estéticos. En sentido estricto esa concordancia entre realidad y preceptos ha sido defendida por los realismos clásico y decimonónico y por el naturalismo. El concepto de realismo comienza a desdibujarse cuando se trata ya de otro tipo de realidades (poética, suprarreal, fantástica, etc.) porque estas no exhiben un rostro de perfiles definidos, ni aquel es un genuino calco. Pero lo que la teoría del reflejo no explica es el carácter convencional de sus categorías: ella es también un “**revelador**” valiéndose de principios establecidos y que nos presentan, una vez organizados en la obra, una cierta imagen. ¿En qué lugar se halla lo típico “real”

o qué de "realista" tiene un relato en pasado o la perspectiva central en la pintura conlleva algo distinto a una disposición **escogida** del ojo o las tres unidades del teatro pueden ser más que un entrecruzamiento que busca ajustar una fábula a un reducido lapso temporal? ¿No es una convención elegir uno u otro género literario? Se alega que, por ejemplo, estos últimos están acoplados a un objeto. Ciento. Pero nunca se saldrá de un mero bizantinismo hasta cuando se distinga que el objeto al cual ellos se acoplan es un **objeto artístico**, o sea, una temática o materia prima ya **elaborada**, y que la teoría del reflejo alimenta una confusión entre el objeto sin elaborar (que designa como el contenido a traducir en la obra) y el objeto ya elaborado en el complejo irreductible de esta. Ahora bien, que cualquier variedad del realismo sea una convención supone apreciar en él un peculiar "mecanismo de desvelamiento", cuya luz tñe la realidad vivida o esa otra realidad que condiciona la realidad vivida, y no experiencias desglosadas, sentimientos difusos, una confusión voluntaria, etc., como acontece en otros estilos artísticos. No debemos dar un juicio de valor del siguiente corte: el nuevo realismo es superior al realismo tradicional. En cada una de estas variedades debe establecerse, según sus principios estéticos, una valoración circunscrita. Lo que sí se puede afirmar es que el estilo antiguo de realismo no se articula con la sociedad actual, o se articula mal, lo que afecta tanto su función social como sus posibilidades de revelación (que Brecht procura actualizar a través de una modificación en su función).

Añadamos que la noción de reflejo puede ser aplicada al tipo de revelación propio del realismo tradicional. La noción de verosimilitud sería aplicable entonces al nuevo realismo. Lo que sí aparece como una pretensión inadmisible es erigir al **reflejo** como **único** código, tanto por las razones aludidas como porque en muchos intérpretes, como lo hemos visto, ello deriva en la identificación de la rica variedad de manifestaciones del realismo con una sola modalidad de éste. Un reflejo es total, un modelo de convivencia es verosímil.

El realismo de Brecht prepara modelos verosímiles de la época actual y que son capaces de producir los efectos deseados. La lógica de la verosimilitud no es la lógica de la experiencia sensible,

como tampoco aquella noción naturalista de las disecciones minuciosas. La realidad llega al público en el nuevo realismo a través del "modelo", el cual posee su lógica. "Tiene su propia legalidad". El arte realista se presenta entonces como un campo en donde la integración de los elementos condiciona el resultado. La **coherencia** del modelo es una sobresaliente característica de la verosimilitud.

El rápido desenvolvimiento de las fuerzas productivas inherente al capitalismo comporta un progreso en las concentraciones urbanas, en las comunicaciones y los medios de información, lo mismo que una permanente y reiterada fluidez social. Ello ha conducido a dos resultados; por un lado, tenemos una imagen confusa y un tanto amorfa del contexto social, y, por otro, una imagen superficial en donde no aparece la parte decisiva de los procesos, aquella que los impulsa y los condiciona. Lo que directamente recibimos son "representaciones de la vida en común equívocas, imprecisas y contradictorias y una imagen del mundo que cabría denominar inutilizable (**unpraktikabel**), o sea, que con esa imagen del mundo (...) no puede el hombre controlar dicho mundo". El modelo verosímil, por su coherencia y sencillez, es **claro**, va al objetivo que se propone, suscitando así la reflexión y la crítica. Activa la imaginación, la emoción y la razón.

Como lo indica Wellek en el libro ya citado, un elemento consustancial al realismo tradicional es el de lo "**típico**". Podemos distinguir las siguientes etapas. Una, en donde lo típico representa figuras de valor universal llenas de resonancias miticas (Don Juan, Fausto, etc.); el tipo es acá un arquetipo. **Cervantes** nos dió un tipo también universal, pero no mitico sino social. Luego, y a partir de esta tradición, a fines del 18 y comienzos del 19 se desarrolla lo típico como un "**carácter**". Así Diderot habla de los personajes como pertenecientes a una "**condición**" (clase o estamento), pero ellos ya están ahuecados por una cierta complejidad psicológica. Balzac, Stendhal, Tolstoi y otros grandes realistas se consagran a esteroscópicas pinturas del alma: lo típico se equipara a los caracteres. Empero, la idea de que lo típico es una unión dialéctica entre lo individual y lo general, o sea, algo "particular", aparece como una adecuada visión teórica y una muy buena síntesis de estas versiones. (Es bueno recordar que si el arquetipo se torna

paradigma o esquema ideal y tiende hacia una gran abstracción, no cae bajo la noción de lo particular, tal cual sucede en el caso de “héroe positivo” del realismo socialista).

El tipo es en Brecht un detalle, o mejor un **momento** o **aspecto** significativo. Lo típico no es abolido en la estética del nuevo realismo de Brecht aun cuando adopta la índole de lo típico “**funcional**”.

Así por ejemplo, en 1926 habla de lo “típico colectivo”⁷⁵: el héroe es una especie de encarnación paródica de la masa, es el representante de conjuntos y lleva en su ser condensados las virtudes y los defectos de esos conjuntos humanos. En 1928 habla del “tipo-millón”,⁷⁶ aunque ahora con la connotación del “término medio”. Por estos mismos años usa además el vocablo tipo en el sentido de paradigma. Lo típico como el “tipo social” aparece luego, e inclusive, ligado al concepto de lo particular⁷⁷. Por consiguiente, lo define siempre en virtud del conjunto en el cual se encuentre involucrado, se le confecciona de acuerdo a la finalidad en cuestión, es una categoría “móvil”. De ahí que se refiera a los “distintos tipos”: “histórico, biográfico, parabólico”⁷⁸.

En manos de Brecht el realismo ha cobrado nueva vida. Sus ideas estéticas están fructificando en obras de tan alto, exquisito y deslumbrante carácter como el **Marat-Sade** de Peter Weiss, en donde asistimos al juego múltiple de una múltiple confrontación de estructuras al nivel ideológico-político, social e histórico, valiéndose de la parodia tal cual se valió a su turno Brecht por ejemplo, desde **Un hombre es un hombre** hasta **Arturo Ui** pasando por la **Operá de dos centavos**. El nuevo realismo de Brecht es un reto: reto a las fórmulas yertas del pasado y reto al esfuerzo de algunos por insuflar nuevo espíritu a la tradición usando medios modernos (Arthur Miller Sartre, García Lorca, Asturias o Thomas Mann) o a la casi desesperada tentativa por abrirse a un universo diferente (Jean Genet, Arthur Adamov).

Nada más, pero tampoco nada menos.

NOTAS

1. Crónica de Henry Magnan en *Le Monde* (22/6/55) acerca de las presentaciones que en ese momento hacía el Berliner Ensemble en París en el teatro Sarah-Bernhardt.
2. U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, 1965.
3. B. Dort, *Un nouveau Brecht?*, revista *Les lettres françaises*, N° 1224, París, 1968, p. 18.
4. E. Copfermann, *Brecht chez les réducteurs de têtes*, revista cit., N° 1145, París, 1966, p. 1.

5. Marx. *Theorien Ueber den Mehrwert*, t. I, Stuttgart, 1905, p. 382. La tendencia antropologista de Adolfo Sánchez Vásquez lo lleva a suprimir el concepto de "geistigen Produktionszuwegen" ("ramas de la producción espiritual") y habla en su traducción de "producciones de tipo artístico", con lo cual abona el terreno para su tesis del arte como manifestación de lo humano del hombre (*Las ideas estéticas de Marx*, México, 1965, p. 154).

6. III, 210.

Se elimina así, en el sector de la teoría arte, una filosofía del sujeto extraña del todo al marxismo. Pierre Macherey lo dice muy bien: "El productor (*de la obra de arte* —F. P.) no es un sujeto centrado sobre su creación: es en sí mismo elemento de una situación o de un sistema" (*Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1966, p. 84). La concepción de Brecht es "estructural" y no "estructuralista", al menos en cuanto esta corriente hace parte de una moda. En su polémica con el estructuralismo Sartre afirmó lo siguiente, en plena adecuación con su larga carrera filosófica: "aquello que hace al hombre son las estructuras, los conjuntos significantes estudiados por las ciencias humanas. Aquello que él hace es la historia misma, la superación real de estas estructuras en una praxis totalizadora" (*Sartre répond. La Quinzaine littéraire*, N° 14, París, 1966, p. 5). ¿Pero Barthes no ha afirmado por su parte que "los hombres fabrican sentidos"? (*Structuralisme et sémiologie*, *Les lettres françaises* N° 1243, París, 1968, p. 12). Ahora bien, el pontífice actual de la lingüística, Roman Jakobson, en una discusión reciente se expresó así: "Philippe L'Heretier: considero que lo que ha creado al hombre es el lenguaje y la herencia verbal con sus reglas. Roman Jakobson: ¡Lo contrario! Es el hombre quien ha creado la herencia verbal (...) El ser humano ha inventado la lengua". (*Vivre et parler. Une discussion révolutionnaire*, *Les lettres françaises*, N° 1221, París, 1968, p. 5). La conclusión es clara: la observancia estructuralista no inmuniza contra la ideología del sujeto creador de la historia, el lenguaje o el sentido. Ahora bien, aquí nos tropezamos ante un problema filosófico. Brecht utiliza la teoría (en este caso la teoría del *descentramento* del sujeto) como un medio para elaborar su arte; esto no quiere decir que un artista que defienda la filosofía del sujeto creador deba ser *artísticamente* inferior. Esto sería erigir un modelo teórico en modelo estético. Cuando vemos acá las resonancias filosóficas del nuevo realismo brechtiano no emitimos naturalmente ningún juicio de valor, pues realizamos una labor estructural descriptiva de sus rasgos propios.

En lo que se refiere a la libertad, desde un ángulo más amplio de consideración, en una u otra variante pertenece a un campo ideológico bien definido. Si el hombre es, como ya se señaló, un fruto y un agente al mismo tiempo, no parece algo distinto a una conclusión previsible su afirmación según la cual depende de las estructuras. La libertad es no únicamente una idea sino una vivencia y un valor arraigado en nuestra cultura. No cae Brecht en el error de declararla una afirmación vacía o el humo detrás de unas letras: la libertad está anclada fuertemente en la conciencia de las personas y aun cuando la teoría pueda esclarecer el origen de esta libertad ideológica no implica esto que no sea algo muy "real" y "vivido" por las gentes. Es evidente que otras modulaciones de esta libertad "real" y otra manera de sentirla y practicarla surgirán en una sociedad de tipo socialista y Brecht fue muy sensible a la elaboración de ideas claras acerca de esta ideología de la libertad: recuérdense sus pronunciamientos sobre las dos Alemanias hacia el final de sus días.

7. II, 37.

8. Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, t. I, Berlin, 1968, p. 120.
9. Brecht, *op. cit.*, p. 273. El subrayado es de Brecht.

10. Brecht *op. cit.*, p. 91.
11. Conforme al uso marxista más moderno (Cfr. R. Establet, "Culture" et ideo-*logie*, revista *Cahiers marxistes léninistes*, Nos. 12/13, París, 1966).
12. Brecht, *op. cit.*, p. 260.
13. Brecht, *op. cit.*, t. II, p. 21.
14. Cfr. nuestro ensayo *Brecht y la vanguardia maldita*, revista *Ideas y Valores*, Nos. 31/32, Bogotá, 1968, pp. 30s.
15. III, 221 a 263.
16. II, 83s., 17 III, 248. En diversos textos del ejemplar citado de los *Cahiers marxistes léninistes* se denuncia dicha operación.
18. L. Althusser, *Pour Marx*, París, 1966; en especial pp. 167 s. y 175 s.
19. L. Althusser, *op. cit.*, p. 168. Adolfo Sánchez Vásquez impugna este enfoque de la práctica. Según él, la "práctica teórica" no implica una transformación efectiva de un objeto *real* (Cf. *Filosofía de la praxis*, México, 1967, p. 168). Sánchez Vásquez no considera como objeto real ni a la ideología, ni a la tradición científica y filosófica sobre la cual ejerce la actividad práctica (la materia prima del conocimiento). Sánchez Vásquez se contradice porque le asigna al arte la condición de "praxis", llevado por una filosofía antropológista que ve en este la más alta afirmación de lo humano del hombre. Pero ¿qué de más "real" tiene la materia prima de la literatura (lenguaje, ideología), que la de la ciencia (ideología, tradiciones teóricas)? Sánchez Vásquez borra con el codo lo que escribió con la mano. La concepción de "praxis" defendida por este autor llega hasta el punto de fragmentar la ciencia (la sola experimentación para él posee la índole de "praxis") o deja flotar vacilaciones (a veces parece como si sólo los "artistas plásticos" tuvieran una genuina materia prima para sus obras). Brecht afirma: "El arte, como práctica humana, con sus características específicas, su propia historia (es —F.P.) (...), pues, una práctica entre otras y conectada con otras prácticas" (2, 129. Subrayamos nosotros). El dualismo — debemos recalcarlo, por otro lado — es un hijo bastardo de la filosofía materialista de la Presencia.
20. Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité*, París, 1966.
21. P. Macherey, *op. cit.*, p. 161.
22. R. Barthes, *op. cit.*, p. 64.
23. R. Barthes, *op. cit.*, p. 14.
24. *Introduction* al número cit. de los *Cahiers marxistes léninistes* (p. 4).
25. *Entretien avec Roland Barthes*, revista *Les Lettres françaises*, N° 1172, París, 1967, p. 175. Esta idea es antigua en Barthes. (Cfr. sus *Elementos de sémiología*, Utrecht, 1961).
26. F. de Saussure, *Cours de lingüística general*, París, 1962, p. 101.
27. J. Derrida, *De la gramatología*, París, 1967, p. 75. El logocentrismo de la lingüística abarca un más vasto imperio; Cl. Lévi Strauss también lo ve como el ideal de las ciencias humanas (*op. cit.*, p. 151).
28. J. Derrida, *La estructure, le signe et le jeu en L'écriture et la différence*, París, 1967, p. 410.
29. I, 103.
30. I, 74.
31. Cfr. El corto ensayo de L. Althusser, *Sur La connaissance de l'art*, revista *La nouvelle critique*, N° 175, París, 1966.
32. Cfr. H. Lefebvre, *Pour connaitre la pensée de Lenine*, París, 1957.
33. Deben exceptuarse casos como el de Arnold Hauser e, independientes de su base filosófica, algunos textos de Gramsci y Walter Benjamin, entre los autores más famosos.
34. 2, 134 s.
35. 2, 109.
36. 2, 95.

37. 2, 96.

38. 2, 98.

39. 2, 99 ss.

40. Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Utrecht, 1961.41. Cf. el ensayo de Hermann Broch sobre Joyce en el libro *Dichten und Erkennen* (Zurich, 1955).

42. M. Godelier, *Rationalité et irrationalité dans l'économie*, París, 1966. En los capítulos I, II y III de esta espléndida obra, que rebasa su campo específico hacia una reflexión sobre el materialismo histórico, Godelier explica la importancia de los conceptos de "jerarquía de niveles" y "jerarquía de valores" en el seno de una sociedad. Los niveles, agrega, no han cumplido siempre la misma función y el desconocimiento de esto ha ocasionado grandes errores a la investigación, por ejemplo, de las llamadas sociedades primitivas (Cfr. el capítulo *Objeto y métodos de la antropología económica*).

43. Cfr. nuestro ensayo *La situación actual del concepto de realismo socialista*.44. Introduction a los *Cahiers marxistes léninistes* citados, p. 7.

45. I, 256.

46. III, 25.

47. III, 70.

48. III, 88 ss.

49. III, 102 s.

50. La estructura latente no es un lenguaje primordial: está a la vista en la superficie del texto; sólo que dicho texto nos la muestra no solo por lo dicho sino, además, por lo no dicho. La estructura latente no es la verdad del texto, puesto que ésta también es verdad. Tan lejos va en su verdad que por medio de él, por sus plenitudes y sus huecos (huecos que, a su modo, dicen tanto como las plenitudes), sabemos de una estructura latente. Algunas de las piezas de Brecht se consagran a esta estructura; acaso las mejores.

51. Cf. E. Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Hamburgo, 1966, pp. 217 s. André S. Labarthe, por ejemplo (*Marienbad année zéro*, revista *Cahiers du Cinema*, Nº 123, París, 1961, p. 28), resume muy bien lo que le plantea al público la película de Alain Renais, *El año pasado en Marienbad*, caso típico a este respecto de grandes zonas del arte de vanguardia. "Esta concepción nueva del cine implica una manera nueva de mirar los filmes. Al espectador pasivo sucede un espectador activo que convierte la trama discontinua del relato en una continuidad coherente. (...). El filme no *funciona sin él*". Ernst Fischer propone un espectador híbrido pasivo activo, como respuesta al espectador pasivo del arte tradicional frente al que, además, llamamos una trama continua del relato. Brecht quiere más bien un nuevo espectador para quien las posibilidades activo-pasivo sean algo subordinado puesto que su "actitud crítica", si tiene algún valor, es también actitud "productiva" y placentera, según el *Pequeño Organon* (VII, 20). La filosofía subjetivista sartreana de la libertad (*engagement*, etc.) debía encontrar su conclusión lógica en el público dotador de sentido. Y la ha encontrado: "Si yo no soy el medio de la obra de arte, si yo, lector, soy al contrario coelaborador, el creador mismo de la obra de arte en segundo grado se dirige a mí, o sea, el autor, el libro se dirige a mí en mi libertad". (*Qué peut la littérature?*, Manteuil/ Meaux, 1965, p. 120, intervención de Jean-Paul Sartre). Esta tesis es perfectamente justificable en el caso de una "obra abierta" como la citada de Resnais. (Cf. el análisis que de la vanguardia efectúa Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, 1965). Pero no es aplicable, no es congruente con una estética que se reclama del *realismo*, cual es el caso de Sartre o Fischer. Todo arte realista, si lo es en verdad, posee su propio sentido.

52. V. Klotz, *Bertolt Brecht*, Buenos Aires, 1959, p. 28.

53. III, 90.

54. III, 78, s.

55. Cf. los trabajos de Louis Althusser y sus colaboradores, editados por Maspero (París). Para Rudolf Otto Gropp (*Gegensatz der marxistischen und der Hegelschen idealistischen Dialektik* en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nº 2, Berlín, 1964), existe una "oposición" entre las dialécticas hegeliana y marxista e indica que cada una de ellas brota de estructuras o de sistemas de correlaciones históricas *completa-*

mente diferentes. "La dialéctica marxista surgió independientemente de la hegeliana" (p. 380). Unos ven la relación de la dialéctica hegeliana con la marxista como una puesta sobre los pies de Hegel; no hablemos de concepciones netamente evolucionistas que establecen una continuidad entre las dos. De todas formas, ambos enfoques borran la diferencia específica entre Hegel y Marx.

56. I, 230.
57. IV, 153.
58. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, París, 1959, pp. 828, 830, 931.
59. R. Wellek, *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart/Berlín/Colonia/Mainz, 1965, p. 181.
60. III, 99.
61. 2, 129.
62. II, 127.
63. III, 281 s.
64. R. Barthes, *Essais critiques*, París, 1964, p. 53.
65. III, 242.
66. II, 86 ss.
67. 1, 12.
68. II, 270.
69. II, 85.
70. Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, t. I, p. 100.
71. Brecht, *loc. cit.*
72. VII, 12 ss.
73. 2, 127 s.
74. 2, 242.
75. Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, t. I, p. 43.
76. II, 278.
77. III, 270 y VI, 292.
78. III, 221.

Nota: Cuando la cita lleve un número romano en primer lugar, se trata de uno de los tomos (I a VII) de los *Schriften zum Theater* editados por la Editorial Suhrkamp, Fráncfort sobre el Meno; cuando el primer número sea de caracteres arábigos se trata de los *Schriften zur Literatur und Kunst* (1 y 2), editados por la Editorial Aufbau, Berlin/Weimar.