

## EL CONFLICTO Y LA ESCENA: ARTE Y POLÍTICA EN PISCATOR

Juan Pedro García del Campo

Artículo publicado en la revista *Riff-Raff* en las pp. 107-115 del número 26 (otoño de 2004)

“Mi cronología empieza el 4 de agosto de 1914.  
“Desde entonces sube el barómetro: 13 millones de muertos. 11 millones de inválidos. 50 millones de soldados movilizados. 6.000 millones de tiros. 50 millones de metros cúbicos de gas.”

Erwin Piscator.- *El teatro político*

No por casualidad: la escena y la política están ligadas de un modo íntimo en la obra y la figura de Erwin Piscator, uno de los referentes más importantes de la escena y la dramaturgia del siglo XX y, al mismo tiempo, no por casualidad, uno de los más relegados al olvido.

No por casualidad: la cuestión de la política es una de las articulaciones capitales en su obra y en su actividad “artística”. Es, además, y no por casualidad, una de las cuestiones centrales que deben ser abordadas, no sólo respecto de este autor sino en relación con cualquier producción simbólica y artística.

La producción simbólica y artística y su esencial consistencia política: ese es el tema de las páginas que siguen. Tomo en ellas a Piscator como referencia privilegiada porque, obviamente, la cuestión está en él planteada de manera explícita. Tampoco es por casualidad: Piscator es un comunista y es el autor de un libro que lleva por título *El teatro político*. Y es éste, en sí mismo, un lugar de referencia que apunta al nudo de la cuestión: porque la unión de esos dos términos (“teatro” y “política”) no es habitualmente entendida sino como una distorsión de la verdadera esencia de la actividad teatral y/o, sin más determinación, “artística”.

Incluso en el ámbito del “compromiso” artístico es un lugar común la referencia al “arte” (y su práctica) como si se tratase de un espacio autónomo –libre o “aurático”- en el que la política “debe” quedar al margen. En lo que sigue, intentaré justificar la falsedad de una concepción de ese tipo y, por esa vía, al tiempo, acercarme a la noción que Piscator maneja tanto de “política” como de “teatro”.

Sin embargo, y solicitando un poco de comprensión ante el procedimiento, antes de entrar en materia voy a permitirme un cierto rodeo cuya pertinencia espero que quede clara.

Diré inicialmente, antes de adentrarme en el rodeo mismo, que pretendo mostrar que Piscator no es un comunista que hace teatro (como pudiera decirse de un comunista que se dedica a la construcción o a elaborar rosquillas) sino, *en tanto que tal*, un director de escena que entiende y practica el teatro como una actividad de la que se siguen unos determinados efectos (simbólicos y prácticos y, por ello, necesariamente, políticos) que hay que tener siempre presentes y que hay que planificar como una forma de intervención. Piscator no es sólo un comunista que se dedica al arte sino, en la misma medida, un artista comunista: porque el teatro (el arte) no es un espacio neutro en el que reinan los absolutos estéticos, sino una práctica en el ámbito artístico que, como cualquier otra, produce determinados efectos políticos. Piscator es un director de escena que acomete su actividad desde una *posición comunista*.

Hace unos años, en un programa de televisión, se emitió una entrevista que le hacían a un profesor de universidad: un afamado profesor de estética, es decir, de esa disciplina filosófica que, en principio, se encarga de disertar sobre el arte y sobre la belleza. A preguntas de la entrevistadora, y tal como lo recuerdo, el profesor hizo una afirmación totalmente lúcida y, al tiempo, vertebralmente reveladora. Por esa lucidez y por esa claridad me voy a permitir tomarla como punto de partida. La cuestión, si no me falla la memoria, fue más o menos así:

Pregunta.- ¿Es muy difícil explicar una asignatura como la “estética”? ¿Cómo se enfrenta un profesor a la enseñanza de esta asignatura?

Respuesta.- No, no es más difícil que explicar cualquier otra disciplina filosófica. Yo, siempre, al empezar un nuevo curso, lo primero que hago es demostrar a los alumnos la existencia de Dios.

En la cara de la entrevistadora se dibujó una expresión de extrañeza (una especie de ¡qué raros son los filósofos!) e inmediatamente cambió de asunto. Sin embargo, Félix de Azúa (porque él era el profesor en cuestión) había hecho la mejor presentación que yo conozco del arte desde el punto de vista de la estética: el Arte tiene que ver con Dios o, dicho de otro modo, su tematización es un modo de tematizar el Absoluto. Todas las teorizaciones estéticas o filosóficas del arte, desde principios del siglo XVIII hasta hoy, comparten de algún modo este punto de vista, y se distinguen unas de otras, fundamentalmente, porque ponen el acento en una u otra de las versiones posibles de un precepto que tiene su origen en lo más profundo del pensamiento idealista que Platón inaugura hace unos 25 siglos: para unos, el arte desvela un Absoluto preexistente o eterno (capta la belleza y la deja hablar, desvelarse, manifestarse), para otros (y esta es la especificidad propia del pensamiento burgués elaborado en el período en que acomete la tarea de construir una organización social para el mercado) el arte es la expresión de un Absoluto que no se sitúa fuera del sujeto sino en su interior mismo: en unas versiones, el sentido del “gusto” que todos los seres humanos compartirían, en otras una “subjetividad” (también presente en todos los humanos como un “a priori” universalizable) que, pese a las diferencias inherentes a la individualidad, compartiría con las demás subjetividades una misma “humana” forma de ver y mirar el mundo, en otras presentaciones, incluso –pero ésta es una forma paradójica de retrotraer la cuestión hacia un anhelo de Absoluto “objetivo”- sosteniendo que el arte puede romper los marcos del sentido socialmente construido y liberar así un “sentido-otro” que sólo cabe entender entonces como sentido “puro”: como mostración no-discursiva, “fánsis” o “aletheia”... nuevas vías místicas de acceso al Absoluto en cuya apertura Adorno y Heidegger se dan la mano.

Ciertamente, la estética, y no me extenderé en ello, al hablar de la Belleza (o de la autonomía –ya real, ya “soñada”- del lenguaje artístico), habla de Dios: habla de Absolutos. Y Félix de Azúa, como profesor de estética, tendría toda la razón al plantear así las cosas.

Debemos decir, sin embargo -¡qué paradoja tener que insistir en lo que es tan obvio!- que Dios no existe y que, por eso mismo, esa concepción del arte como trasunto del Absoluto (como espacio de autonomía) es radicalmente falsa.

Por decirlo de una manera más correcta: que esa concepción del arte que habitualmente se acepta como una evidencia es cualquier cosa menos una evidencia. Me permitiré decirlo de un modo “poco filosófico”: semejante concepción es falsa, en primer lugar, porque es una concepción “fechada” que, sin embargo, se presenta como verdad intemporal (es una concepción que, básicamente, tanto en la reflexión teórica como en la práctica artística, es construida entre el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX: es una concepción elaborada por la burguesía); en segundo lugar, porque, fiel a la manera de ver el mundo de la burguesía, está construida básicamente desde una absolutización de las nociones de armonía y orden (incluso cuando en ella se da cabida a lo “monstruoso”, a la “naturaleza desbocada”, a lo “inconmensurable” o a la “genialidad”, como harán, por ejemplo, los románticos... o, hoy, los más diversos “rupturistas” modernos y post-modernos; por eso la

disarmonía es presentada como el reverso del orden, como la fuerza que, más que anularlo, lo hace brillar); en tercer lugar, porque, fiel igualmente a la manera de ver el mundo de la burguesía, se erige como la diferencia absoluta frente a la “vulgaridad” y la “fealdad” propias de la manera de vivir del incipiente proletariado que se agolpa en los suburbios de las grandes ciudades europeas.

Si la “estética” puede presentarse como discurso con sentido propio (y eso es algo que sólo hace haciendo valer el supuesto del Absoluto) es sólo porque olvida siempre su marca de nacimiento: la estética es el discurso que naturaliza el orden burgués, que afirma como universal su modo de vida. La “terrenalidad”, el conflicto, la marca del trabajo y el trabajo que marca el sentido, la *posición*, quedan siempre en sus márgenes y como algo “al margen”.

Precisamente por eso, la irrupción del proletariado como una fuerza social a mediados del siglo XIX (y como una fuerza política a finales de ese mismo siglo), hace estallar, en el ámbito artístico, la parsimoniosa afirmación de naturalidad de la belleza, la pretendidamente universal concepción burguesa del arte: donde el conflicto es la norma (y eso sucede en la vida social y política de una manera cada vez más notoria), la armonía y el orden se evidencian inmediatamente como opciones conservadoras, como maneras anquilosadas de la mirada. Se revelan como lo que son: como una apuesta política. Y en este sentido hay que entender las distintas rupturas de las “vanguardias” que proliferan a principios del siglo XX: intentos de “modernizar” el arte, de “realizar” el arte, de “acabar” con el arte, que son llevados a cabo de una manera más o menos consciente pero, en todo caso, indudable. La cuestión es entonces clara: el arte *tiene que* tomar partido.

En Piscator, la cuestión se plantea de una manera mucho más radical: no es que el arte *tenga que* tomar partido; siempre *lo toma*. El arte consiste en la articulación simbólica de una manera de mirar y ver el mundo, de una *toma de partido*: fija una *posición* y trabaja en su naturalización (en su conversión, diríamos, en posición “hegemónica”).

Si desde el punto de vista político *para el proletariado* (y qué sea eso no es aquí la cuestión) no hay Dios fundante del poder ni Orden inmutable al que atenerse, tampoco puede haberlos en/para la producción artística: el trabajo con los símbolos, el trabajo con la palabra, es una actividad que produce sentido(s). Ningún Sentido hay que no haya sido producido.

El 4 de agosto de 1914, se lee al inicio de *El teatro político*, se inicia la cronología de Piscator. Y no es ésta una “confesión” aislada: de uno u otro modo la mayor parte de los “artistas” europeos consideraron la Primera Gran Guerra como un punto de inflexión en su propia concepción de la actividad artística, en su práctica y en la orientación de su trabajo.

Desde entonces, 13 millones de muertos, 11 millones de inválidos, 50 millones de soldados movilizados, 6.000 millones de tiros, 50 millones de metros cúbicos de gas. Pero aquella guerra inaugura más cosas que la perspectiva del horror: a su término en Rusia ha triunfado una revolución del proletariado que se articula sobre la figura de los soviets y que pronto se convierte en el espejo en el que se miran todas las perspectivas revolucionarias. En Alemania, además, al finalizar la Guerra es truncada la revolución de los Consejos obreros: pero esa derrota de la revolución no acaba con una conflictividad social que, por otra parte, es el origen de una de las mayores revoluciones teóricas y prácticas producidas en el terreno de la producción artística. Una revolución que, partiendo de la evidencia del conflicto –de la evidencia de la centralidad de la lucha de clases, vale decir- como relación constitutiva de la realidad social, libera a la producción artística de su supuesta pertenencia al universo autónomo del arte y la coloca donde siempre en realidad

estuvo: en el centro de la polémica política. Y en esa revolución Piscator ocupa un lugar singularmente importante.

En esta revolución, con todo, no se inventa nada nuevo. Se reconoce, simplemente (¡simplemente!), el papel que desempeñan las prácticas y los discursos. Mucho más allá de lo que sugeriría una simple y simplista “ambientación sociológica”, está fuera de toda duda la función explícitamente política (constructora de sentido, articuladora de un modo de mirar y ver) de las obras “artísticas” históricamente elaboradas. Por hablar sólo del mundo “moderno” de la codificación para el mercado: la figuración (y codificación) de “lo real” en la pintura y en la escultura durante el período renacentista, la progresiva construcción de una subjetividad “libre-igual” en las diversas formas del paradigma de la novela, la dimensión performativa del teatro “inventado” en por la Contarreforma y “traducido” definitivamente para el mundo burgués en el XVIII alemán o la pretensión “metafísica” de desvelamiento-no-discursivo de lo “velado” u oculto con la que desde ese mismo XVIII se ha adornado la práctica de la poesía son, efectivamente, un ejercicio continuado (y muchas veces consciente) de construcción de sentido: una práctica (política) que interviene en el universo simbólico construyendo y fijando formas de mirar y ver el mundo, codificando la mirada y la palabra que la dice, articulando las formas en que se materializa el imaginario individual y colectivo. Una forma simbólico-política de intervención.

Esa revolución (teórica y práctica) del universo “artístico” no inventa, pues, nada nuevo: *reconoce* el papel que desempeñan las prácticas y los discursos y, asentándose en ese reconocimiento (situándose por ello, también, en un “frente” polémico: haciendo de la práctica artística una práctica *en conflicto*), toma en serio (*afirma*) su esencial carácter político.

El Berlín de la postguerra es un laboratorio privilegiado en el que rastrear las huellas de una revolución que, por lo demás, es un fantasma que recorre el mundo. Para la argumentación, de ese microcosmos que es el Berlín de la postguerra me permitiré la referencia a un acontecimiento al que daré la consideración de “caso”.

En 1921 se organiza una exposición que, titulada *El arte en Berlín*, recoge el trabajo de los pintores que desde 1918 se habían agrupado en el Grupo Noviembre. Este grupo (en el que sólo después se integrarán músicos y escritores) reúne a diversos pintores que habían elaborado su trabajo a partir sobre todo de la tremenda impresión producida por los horrores de la guerra. Expresionistas, pintores figurativos, abstractos, algunos futuristas e incluso algún representante del realismo se unen en él con el propósito “comprometido” de poner el arte al servicio de la humanidad. Con todo, si al finalizar la guerra era aún posible pensar la vanguardia en el arte como un asunto que atañe exclusivamente al arte mismo, inmediatamente los acontecimientos vienen a demostrar que esa perspectiva “pura” es de todo punto imposible: algunos pintores empiezan a “cargar” sus obras de un contenido explícitamente crítico en el más estricto sentido político.

Los organizadores de la exposición insisten en la necesidad de retirar de la misma dos telas: una de Otto Dix y otra de Rudolf Schlichter. Y el conflicto estalla (me permito remitir a la recopilación de textos dirigida por Lionel Richard publicada en castellano en Madrid, Alianza, 1993, con el título *Berlín, 1913-1933* y especialmente al artículo de Jürgen Schebera “Explosión artística y contestación”).

Por un lado, el grupo directivo de Noviembre acepta la retirada de las obras, argumentando que “la búsqueda de objetivos radicalmente políticos es asunto de cada cual y el grupo, en cuanto asociación, sólo debe perseguir objetivos radicalmente artísticos”; por otro, algunos de los miembros del grupo (Dix, Schlichter, Grosz, Hausmann...) presentan su dimisión declarando que... “para nosotros, la profesión de fe en la revolución, en la nueva sociedad, no es una declaración que se queda en las meras palabras; queremos tomar en serio nuestra misión manifiesta de colaborar en la construcción de la nueva comunidad humana, ¡la comunidad de los trabajadores!”.

Y estos son, efectivamente, los términos del debate que abre la división en dos campos del universo de las vanguardias: por un lado, aquellos que pretenden contribuir a un mundo más humano...

haciendo Arte (que será expresión, frente a la barbarie de las guerras, del verdadero sentido de lo humano, de la subjetividad, del genio individual creativo o del verdadero ser de las cosas... ajeno a las vicisitudes políticas); por otro, aquellos que con su práctica artística quieren participar en la construcción de una comunidad humana (que quieren hacer de su obra una práctica explícita de actividad transformadora y revolucionaria: el trabajo artístico al servicio de la Revolución). Permitaseme la provocación: los que empiezan por Dios... y los que entienden que el suyo es un trabajo humano, demasiado humano.

Toda la grandeza de las vanguardias comunistas en el arte de los años 20 y 30 se encierra en su explícita intención de mancharse las manos de tierra, barro, sudor y esperanzas: en su explícita ruptura con los Absolutos. Y eso –me adelanto a simplificaciones interesadas- no es un signo-de-aquellos-tiempos: es una apuesta teórica y práctica que, en-cualquier-tiempo (también ahora, por tanto) marca una *posición*.

Pero... ¿cómo podría el arte participar en semejante construcción? ¿Qué función puede asumir en semejante empresa? A responder a estas preguntas se encamina, en mi opinión, la narración de las experiencias de trabajo escénico que Piscator recoge en *El teatro político*.

Después de la guerra se habían producido en Berlín experiencias “escénicas” que apuntaban también en la dirección “política”: Jessner, por ejemplo, había realizado una versión del Guillermo Tell “actualizada” a la vista de los acontecimientos de 1919 en Berlín, en la que el disparo desata una acción de masas que derriba los estandartes imperiales y hace que confraternicen los soldados con el levantamiento popular. Es también conocida la posterior intervención de Brecht. Sin embargo, el trabajo de Piscator –quizá porque se dedicó a la dirección de escena sin ser “autor” de textos “propios”- es bastante menos conocido.

*El teatro político* es un intento de relatar (y teorizar en cierto sentido) la práctica efectiva de su trabajo entre 1919 y 1929 (fecha en que el texto se cierra con su publicación), dando cuenta de los objetivos que buscaba, de los problemas que le plantearon las distintas puestas en escena que acometió y las diversas maneras en que intentó solventarlos mediante la incorporación de los recursos técnicos y formales que tenía a mano o que “inventó” al efecto. Hay en el libro, por tanto, también, discusiones formales que –y esto es algo cuya importancia “teórica” no debe desdeñarse y que debe hacer sonrojar a los profetas de las rupturas formales- tienen sentido en tanto que se plantean en función de los objetivos que su implementación permite alcanzar: Piscator, como la mayor parte de los “artistas de la revolución” de los que hablo, se planteó el problema de la “forma” (le pese a Stalin, le pese a Lukács o le pese a cualquier adorador de las polémicas “formales”) sólo porque de otro modo no le habría sido posible *lograr el objetivo que se había propuesto*.

No voy a entrar en detalles sobre el contenido de la obra (en lugar de ello animo encarecidamente a su lectura). Me limitaré a extraer de ella un par de breves fragmentos que me permitirán continuar la argumentación: “el arte (se lee en la página 49 de la edición realizada por Hiru), verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella”. Un poco más adelante (página 58), concreta: “y llegamos a la conclusión de que este arte, si quería tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases”.

Preguntábamos: ¿cómo podría el arte participar en la construcción de una comunidad humana? Y Piscator responde: el arte sólo tiene valor si es un medio. Un medio. Un medio: como lo ha sido siempre –contra todos los Absolutos- para algo. Para Piscator, comunista en el Berlín de la revolución truncada, para la lucha de clases. Pero podemos y debemos generalizar: lo fundamental en el arte, lo que le confiere el valor que pueda tener, contra todos los Absolutos, no es un qué sino un *para qué*.

Desde la consideración del para qué el trabajo escénico Piscator da forma a una práctica teatral revolucionaria en la que no se buscan ya los efectos de identificación y de naturalización que induce el teatro clásico sino que se insiste en la necesidad de generar conocimiento de la realidad. Desde la consideración del para qué se destierra de la escena el teatro de individuos y sentimientos, de

identificaciones y papeles morales, para permitir que el espacio se cubra de funciones sociales y que los conflictos se perciban en su verdadero sentido social y político.

No hay en la práctica de Piscator simpleza de ningún tipo. Contra todos los Absolutos, la propia consideración que el “arte” adquiere en la perspectiva del para qué unas connotaciones prácticas que tensan las exigencias del trabajo escénico de un modo novedoso: la problemática que será abordada en la sala, la obra que será representada, el autor al que se encargará la composición o cuya composición se tomará como base, la puesta en escena..., para Piscator, deben ser elegidos con vistas al objetivo fundamental (la “construcción de una comunidad humana”). Pero eso no puede entenderse como reducción de la pieza a mero ejercicio de propaganda: todo lo contrario. Si sólo se hace propaganda... el efecto “artístico” desaparece. Y eso significa: se desvanece el sentido pedagógico de la representación y, puesto que ello conlleva la anulación de las claves de comprensión y del “estremecimiento racional” que puede mover a la acción, se distorsiona el objetivo mismo. Una pieza será “buena” y podrá decirse que con ella se ha realizado una actividad “artística” sólo si está bien hecha: en la calidad del trabajo actoral, en su factura formal y en su resolución técnica. Sólo un “trabajo bien hecho” puede generar un efecto político y, *por consiguiente*, artístico.

La perspectiva del *para qué* exige del “artista” plantearse como cuestión crucial la del objetivo de su trabajo. La perspectiva del *para qué* le exige reconocer la *posición* desde la que emprende su actividad y adoptar una *posición* ante el mundo. La perspectiva del *para qué*... lo cambia todo.

No hay discurso neutro. Todo discurso interviene en el universo simbólico construyendo y fijando formas de mirar y ver el mundo, codificando la mirada y la palabra que la dice, articulando las formas en que se materializa el imaginario individual y colectivo. Todo discurso es una forma simbólico-política de intervención. En uno u otro sentido.

En el ámbito “artístico” como en el “filosófico”.

Es por eso que me permitiré acabar con unas palabras que otro “revolucionario”, Paul Nizan, dedicara a los filósofos de su tiempo: “Hace tiempo ya que se ve la necesidad de poner las cosas en su sitio. Hay que preguntar a los filósofos qué piensan sobre la guerra, sobre el colonialismo, sobre la racionalización de las máquinas, sobre el amor, sobre las diferentes formas de muerte, sobre el paro, sobre la política, sobre el suicidio, los policías, el aborto, todos los elementos que ocupan verdaderamente la tierra. Ya es hora de preguntarles su partido”.

Es quizá también hora de preguntar a los artistas por su partido. A los artistas: no a personas individuales que, como si se dedicaran a la construcción o hicieran rosquillas, se dedican a hacer “arte”. Hay que preguntárselo aunque esté mal visto. Aunque no esté nada claro por qué está tan mal visto. Sobre esta cuestión reflexionaba Piscator en 1955: “en la década de 1920 la prensa de ‘derecha’ tenía una sección literaria de izquierda; hoy, incluso la prensa de ‘izquierda’ sustenta en su sección literaria posiciones de derecha”.