

La teoría del teatro político de Erwin Piscator

LUIS SOLÍS DÍAZ

I. LOS INICIOS DEL TEATRO POLÍTICO

No es posible afirmar que Erwin Piscator sea el creador del teatro político, puesto que sus orígenes tienen sus raíces en los últimos tres decenios del siglo XIX. En este período se produce la confluencia de dos fuerzas, hasta ese entonces opuestas; la literatura, por un lado; y el avance decidido del proletariado, por otro. En el cruce de ambas se gesta una forma artística: *El Naturalismo*.

La corriente (de creación) naturalista, en el género dramático, surge en los países escandinavos, en Alemania y en Rusia, en los momentos en que la épica naturalista estaba ya en franca decadencia. La dramática naturalista mantiene, en conjunto, los convencionalismos técnicos y el ideal heroico del drama clásico y del drama romántico. En sus inicios, la actitud del público burgués es totalmente negativa, aunque los creadores dramáticos de la época no hacen otra cosa que poner en escena «lo que Balzac y Flaubert habían convertido, hacía tiempo, en propiedad común».¹ Sin embargo, el público burgués va gradualmente aceptando sus convencionalismos, tal como antes había aceptado los de la Novela Naturalista, y sin embargo, protesta por los agresivos y reiterados ataques a la moralidad burguesa. Protesta que posteriormente se diluirá, al aceptar incluso el naciente drama socialista de Gerhart Hauptman.

El Teatro Naturalista es el primer paso hacia el logro de la llamada «escena íntima», y del intento de entablar un contacto más cercano entre la escena y el espectador, lo que significaba una mayor captación de los sectores del público.

Sin esta captación, el drama naturalista no se hubiera convertido nunca en una realidad teatral, «pues un volumen de poesías líricas podía aparecer en un par de centenares de ejemplares, y una novela en uno o dos mil, pero la representación de una obra de teatro debía ser vista por decenas de millares de personas para cubrir gastos».²

1. ARNOLD HAUSER, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tomo III Ed. Guadarrama, Madrid 1968, pág. 251.

2. ARNOLD HAUSER, ob. cit., pág. 252.

A pesar de este intento, el drama naturalista no estaba en condiciones de poder desligarse del concepto clasicista del drama, y tampoco sobreponerse al hecho de que se hubiera desatendido la economía del drama clásico, «de que se charlara en la escena sin restricción», y que los problemas planteados por el drama, las experiencias descritas, se sucedieran sin fin como si la representación no hubiera de acabar nunca. Se le reprochaba al drama naturalista «no haber surgido de una consideración del destino, personaje y acción, sino de una reproducción detallada de la realidad, pero realmente lo ocurrido no es otra cosa sino que la misma realidad, con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por «personaje» ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra «un carácter», producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos».³

Al Naturalismo, sin embargo, se le debe el descubrimiento del cuarto estado social, del pueblo, en beneficio de la literatura. El Naturalismo Alemán presenta por primera vez en el escenario al *proletariado como clase*. Pero el Naturalismo, a pesar de ésto, estaba muy lejos de servir de expresión a las exigencias de la masa. El Naturalismo fijaba situaciones y sólo restauraba la congruencia entre la literatura y la situación de la sociedad.

A pesar del aporte del drama Naturalista para lograr el acercamiento del espectador a la escena y toda la efervescencia social de fines de siglo, llama la atención lo mucho que demora la clase obrera, como estamento organizado, en entrar en relaciones positivas y directas con el teatro; se aprovecha de cuanto medio de expresión y de publicidad le ofrece la sociedad burguesa, sin embargo, el teatro como medio de expresión y como medio de lucha era desaprovechado.

A manera de explicación a este fenómeno, podría argüirse que aún en la década 70-80 el proletariado estaba confinado, por completo, a las opiniones burguesas sobre el arte. El teatro según la burguesía «debía dominar los sentimientos y las almas, debía tenderse la mirada por encima de lo cotidiano, al mundo de lo hermoso, lo grande y lo verdadero. El teatro era un arte de día de fiesta».⁴

Hacia la última década del siglo XIX, se crea en Alemania La Libre Volksbühne, y posteriormente La Nueva Libre Volksbühne, con la fi-

3. ARNOLD HAUSER, ob. cit., pp. 252-253.

4. ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, Editorial Futuro, Buenos Aires 1957, pp. 28-29.

nalidad de «entregar buenas representaciones a precios baratos». Sus creadores estaban movidos por una ambición cultural, en torno a la idea de hacer un teatro que en vez de estar al servicio de las insípidas sutilezas de salón y de la amena literatura, se dedicara a un arte inspirado en el anhelo de lo verdadero. Por desgracia, estos principios pecaban de un gran idealismo, puesto que todo dramaturgo tiene necesariamente que expresar algo específico, no pudiendo ser transmitido sin comentario de una época a otra. El criterio empleado se fundaba en la forma y no en el contenido. El propio Erwin Piscator reconoce que el arte, como medio político, era todavía prematuro en aquel momento y más aún la intención de utilizar los elementos artísticos en pro de la Revolución, pues no estaban dadas las condiciones socio-políticas para lograrlo. Hubo, por lo tanto, que contentarse con conciliar dos factores esenciales: el teatro y el proletariado, y ésto a raíz de que ahora, por primera vez, se presentaba la clase obrera como consumidora de cultura.

La fuerza que en definitiva se le imprime al naciente teatro político, proviene del llamado «Expresionismo de la Guerra», que aparece en escena hacia 1917, con la obra *La Joven Alemania*, de Heinz Herald, quien puso en discusión el tema de la guerra. Posteriormente aparece la obra *La Batalla*, de Goering y luego *El Sexo*, de Unruh, obras que analizan las fuerzas sociales del tiempo de la Primera Guerra Mundial. Este análisis a menudo peca de vago y difuso, en todo caso, es conveniente tener presente que en ninguna de estas dos obras se plantea solución a esta problemática.

A principio del año 1919 y bajo un ambiente cargado de inquietudes y zozobras sociales, se funda en Charlottenburg La Tribuna, donde Karlheinz Martin pone en escena la obra *Transformación*, del dramaturgo Ernst Toller. Sin embargo, ese teatro pierde muy pronto su significación ideológica y retrocede a la categoría de simple teatro comercial.

Karlheinz Martin intenta, posteriormente, repetir el experimento en otro lugar. Naciendo de esta manera el primer Teatro del Proletariado, el cual no presenta más que una obra. Este teatro debía ser, en forma colectiva, el primer elemento escénico destinado a instruir al proletariado de Alemania. La obra representada por Martin (*La Libertad*) sonaba aún a algo sentimental y seguía la tendencia general del teatro. No era ningún drama que reflejara un sentir real de la época, en el sentido de las exigencias concretas del proletariado.

«Las fuerzas de los círculos dadaístas de antes, más vivas y señalando ante todo su puntería política, lo terminan. En unión de ellas comienza el teatro de propaganda política, que se adelanta con claras consignas revo-

lucionarias».⁵ Se trata del teatro del proletariado fundado por Erwin Piscator y Herman Schüller, en marzo de 1919.

El teatro del proletariado surge en una etapa de equilibrio político-social. En la primera post-guerra alemana es posible distinguir, de acuerdo con una periodización más o menos aceptada, tres etapas: los años de «restablecimiento» (1919-1924); los años de la «estabilidad relativa» (1924-1929); y el período de la «crisis económica» y «el ascenso del Nacionalsocialismo» (1929-1933).

La necesidad de adelantar la labor de agitación y de esclarecimiento de las masas populares se hizo más urgente a partir del año 1924. En el año 1925 la juventud comunista da expresión teórica a las primeras tentativas de los «grupos escénicos de agitación y propaganda». La principal resolución del Congreso del Partido Comunista de 1925, postulaba que la agitación partidaria debía tomarse sencilla y comprensible para cualquier joven trabajador. En el otoño de 1924, Erwin Piscator emprende la tarea de ilustrar con medios artísticos el programa del Partido Comunista en el Teatro Proletario de Berlín (1919-1921).

II. LA TEORÍA DEL TEATRO POLÍTICO

El teatro político se inicia con la intención de no entregar arte al proletariado, sino propaganda consciente; no un teatro para el proletariado, sino un teatro del proletariado, desterrando de la terminología teatral la palabra arte, ya que las obras de este nuevo teatro eran proclamas, con las cuales no se pretendía otra cosa que intervenir en los acontecimientos cotidianos, ésto era *hacer política*.

Los principios que movieron a los teóricos del teatro del proletariado, eran simplificar la expresión y la construcción, para lograr un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero y subordinar todo propósito, toda intención artística al objetivo revolucionario, ésto era inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases.

«El teatro del proletariado» se encontraba al servicio del movimiento revolucionario y se debía, por lo tanto, a los obreros. Una comisión elegida de entre ellos debía garantizar la realización de sus cometidos culturales y de propaganda, por tanto, público y teatro en el curso de su mutua relación estaban al servicio de la cultura revolucionaria.

Toda obra burguesa debía servir para fortalecer el espíritu de la lucha de clases y para que el análisis revolucionario ahondara en las necesidades históricas. Tales obras eran precedidas, como introducción

5. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 34.

necesaria, de la información adecuada para hacer imposible toda mala interpretación y efecto falso. En determinadas circunstancias se introducían modificaciones en el texto de las obras, valiéndose de tachaduras o reforzando ciertos pasajes o bien añadiendo prólogos y epílogos que precisaban la intención del todo. De esta manera, gran parte de la literatura universal podía ser aprovechada para la causa revolucionaria, de la misma manera que toda historia universal había sido utilizada para la propagación política de ese mismo espíritu de la lucha de clases. La no utilización de la historia como documento político significaba desechar las experiencias y enseñanzas de generaciones precedentes en el campo de la lucha social. Esto no significaba que se debiera contentar con el examen del pasado desde el punto de vista histórico únicamente. Para Piscator y sus colaboradores el «drama de la historia», no era una cuestión de cultura; tan sólo en cuanto se conserva vivo, es capaz ese drama de trazar el puente del pasado al presente y de desatar las fuerzas llamadas a formar la fisonomía de ese presente y del futuro próximo.

La utilización de la historia como asunto dramático, plantea la cuestión de límites entre lo que es historia y lo que es política, sin embargo, en este nuevo drama histórico, tal frontera no se producía, y es así como la Guerra de los Campesinos, la Comuna de París, la Revolución Francesa, etc., sólo podían servir como documento didáctico en relación con el presente. Lo que se deseaba era examinar los documentos del pasado a la luz de un presente más actual «no episodios de la época, sino la época misma; no fragmentos de ella, sino su unidad completa; no historia como fondo, sino como realidad política».

Esta posición frente al drama histórico exigía la completa ruptura de la forma dramática tradicional; no era lo esencial el giro íntimo del suceso dramático, sino el más amplio y fiel desarrollo épico, desde sus raíces hasta sus últimos efectos. El drama tenía importancia, para Piscator, en cuanto valía como documento. Para ampliar y profundizar la acción dramática se valía del cine y de la interrupción incesante de la acción externa de la obra con proyecciones y escenas intercaladas, convirtiéndose en perspectivas atravesadas por «el reflector de la historia», que iluminaba hasta los tiempos más remotos.

«El teatro del proletariado» no descuidaba el empleo de las nuevas posibilidades que le ofrecía la ciencia y la tecnología moderna, sin marginar los aportes al drama que era producto de otras épocas artísticas, en cuanto se servía de ello para los fines revolucionarios, sin que esto significara hacer estilo, en sí mismo, un fin «artístico-revolucionario». Concebido de esta manera, el arte debía constituirse en una obra cuyo

carácter estuviera determinado por el trabajo común, la lucha desinteresada y los propósitos claros de las masas populares.

El teatro del proletariado, postulado de esta manera, se enfrentaba a dos importantes tareas culturales; la primera, romper con las tradiciones burguesas y crear entre dirección, actores, técnicos y el conjunto de los espectadores, una situación nueva, un interés común y una voluntad colectiva de trabajo que propendiera a la prescindencia de los actores profesionales y ganarlos de entre el público, así éstos (actores) dejaban de ser diletantes, pues el teatro del proletariado debía cumplir, como primer cometido, la propagación e intensificación del ideal comunista, lo cual no podía ser, como es natural, cuestión de un oficio, sino el anhelo de una comunidad, en la cual el público jugaba un papel importante tanto como el escenario. Condición indispensable para esto era una posición totalmente nueva del actor frente al tema de la obra representada, ya que no le estaba permitido permanecer indiferente a sus papeles, y hasta renunciar a ellos, es decir: renunciar a toda voluntad consciente.

La segunda tarea que se planteó el Teatro del Proletariado, consistió en extender su efecto propagandístico y educador a las masas de aquellos sectores todavía indecisos o indiferentes en cuestiones políticas o que aún no habían comprendido que en un Estado proletario no podía aceptarse, ni el arte burgués ni el goce que ese arte proporcionaba al espectador.

Al autor dramático se le asignaba una tarea esencial, debía dejar atrás sus propias imágenes y originalidades en virtud de las formas triviales que eran claras y accesibles a todos, el autor debía aprender del líder político; como éste, el autor debía interpretar y presentir las fuerzas y tendencias que presiden la evolución de las masas y no hacer sabrosa a los obreros una política que le era extraña, histórica y psicológicamente, o con lo cual, a lo más, estaban familiarizados por una mala formación cultural.

Los postulados de Erwin Piscator no llegaron a concretizarse plenamente, debido a que el drama seguía cojeando en el avance que daba el teatro, tanto en el terreno de la ideología, como en el de la técnica teatral. Los autores que se habían plegado a estos principios no habían logrado liberarse plenamente del post-expresionismo, ni tampoco estaban en condiciones de presentar obras que correspondieran a los postulados del teatro del proletariado. Las obras de estos autores no pasaban de ser piezas de la época, recortes de una imagen del mundo y no el todo, el conjunto, desde las raíces hasta las últimas ramificaciones, nunca la ardiente actualidad que saltaba, dominadora desde cualquier línea del periódico. El teatro, por lo tanto, seguía quedándose a la retaguardia del periodismo; no era lo bastante actual, no engranaba con suficiente

actividad en lo inmediato; seguía siendo una forma artística demasiado entumecida, determinada de antemano y de efecto limitado.

III. APORTES TÉCNICOS DEL TEATRO POLÍTICO

El teatro de Erwin Piscator surgió de un movimiento general de «arte directo» (literatura, cine, etc) y está ligado con el teatro de *Agitación y Propaganda* de los años 20. Esta voluntad de acción política era el resultado de una actividad de propaganda para la que el arte apenas poseía el papel de complemento. En Piscator la cuestión se invierte, por que su objetivo era volver el arte hasta tal punto político que concluía en su anulación. Piscator se propuso un anti-arte como oposición artística ante los excesos formalistas o esteticistas de la época.

El teatro de Piscator aparece con tres elementos característicos: teatro proletario, teatro didáctico y teatro propagandístico. La meta educativa estaba orientada, únicamente, en el sentido de plantear aquellos temas y aquellas soluciones más apremiantes para la clase obrera, dentro de un contexto de exaltación agitacional que la moviera a tomar decisiones en el marco de la lucha de clases. La intención de Piscator no era tanto exponer un problema, sino dar, al mismo tiempo, con su solución o más exactamente, con un orden y una indicación de combate.

En esta nueva forma teatral que Piscator estaba experimentando, necesitaba romper con las estructuras dramáticas vigentes. El teatro debía dar informaciones, instrucciones, aclaraciones, conocimientos y datos útiles para la lucha social. El entrelazamiento de estos elementos era no sólo muy «abierto», sino perfectamente libre, dócil a sus objetivos primordiales. Este rasgo vincula Erwin Piscator a las inquietudes por el logro de un teatro épico y lo acerca a la teoría expresada, más tarde, por Bertold Brecht, en orden a que «el teatro debe relatar», para lo cual, los acontecimientos debían aparecer a modo de episodios, relatos ligados, montajes, etc., en donde una nueva perspectiva de la realidad reemplazaría al espacio como coexistencia de puntos y al tiempo como sucesión de instantes, o sea, la experiencia dada.

La introducción del elemento épico no se debe a un mero capricho formalista, como podría pensarse, puesto que la explicación está en sus propias palabras «El expresionismo tuteaba a todos los hombres sin conocerlos y se orientaba poco a poco hacia lo fantástico e irreal. Se me ha calificado sin cesar, de expresionista y es un absurdo contrasentido, pues yo tomaba el relevo del expresionismo en el punto donde él dejaba de actuar. Las experiencias de la Primera Guerra Mundial me habían enseñado con qué realidad y qué realidad debía contar: opresiones políticas,

económicas, sociales; luchas políticas, económicas, sociales. Veía en el teatro el lugar adecuado en donde estas realidades podían ser colocadas bajo la lámpara. En aquel tiempo (1920-1930) sólo había un pequeño número de autores: Toller, Brecht, Mehring y algunos otros que se esforzaban en descubrir estas realidades nuevas en sus obras. Sus esfuerzos no eran siempre logrados. Lo que faltaba a las obras yo tenía que añadirlo de mi cosecha».⁶

Para lograr los efectos épicos requeridos, Piscator se valía no sólo de libretos especiales, sino que utilizaba sobre la escena una serie de recursos técnicos, tales como proyecciones cinematográficas, cintas magnetofónicas, escenarios giratorios, pancartas, etc. Sin embargo, la simple introducción de estos nuevos elementos técnicos no bastaban para definir la tendencia piscatoriana, puesto que como él mismo lo realizó, lo decisivo era la finalidad de su trabajo. Es por esto que Piscator distingue entre el «filme pedagógico» que ilustra al espectador, el «filme dramático» que es un reemplazo de la escena, y el «filme de comentario» que sustituye al Coro antiguo de la Tragedia Griega.

Estos elementos inyectaban al espectáculo teatral los materiales científicos y documentales que analizaban y aclaraban la temática de la obra. La idea de Piscator se complementaba con la tesis de la «decoración dinámica». Al perder la decoración su autonomía se tornaba en un elemento funcional, pero por eso mismo era algo mucho más importante que antes, ya que se la valorizaba en toda su totalidad.

El teatro de Piscator carece de bambalinas, de ilusiones, de simbolismos; su famosa escalera,⁷ era la mejor ilustración de su doctrina. Piscator, a diferencia de Brecht, no le permite al espectador una actitud reflexiva, es decir, dejarlo libre en sus decisiones y darle únicamente aquellos instrumentos susceptibles de guiarlo hacia opiniones de modo crítico y racional (efecto de distanciamiento).

Con la representación de la obra *Banderas*, de Paquet, se da comienzo al intento definitivo de romper el esquema de la acción dramática del teatro clásico y poner en el lugar correspondiente la corriente épica del asunto. Esta obra, pese a que no lograba llenar todas las exigencias del drama épico, inicia el «primer drama épico consciente», tal como hoy

6. RICARD SALVAT, *Reportaje a Piscator*, revista «Primer Acto» n.º 64, Madrid, pág. 16.

7. La escalera era un armazón con diversos pisos, con muchos diversos escenarios superpuestos y contiguos, que diera una impresión plástica del orden social. Cada uno de los tramos debía representar a una clase social determinada. Este armazón escénico debía aparecer ante el espectador como una gigantesca pantalla por la cual corriera la introducción cinematográfica.

es concebido, en base a la labor desempeñada por Bertold Brecht a través de toda su creación dramático-teatral.

A través de la exposición épica del asunto, Paquet logra que la representación produzca un efecto inmediato e impactante, de tal manera que el espectador se olvide de que los acontecimientos han transcurrido veinte años antes, poniéndolo en contacto directo con las experiencias presentes de la vida cotidiana. Esta «validez general» era producto de los nuevos elementos técnicos puestos en escena (escenificación), que desnudaban el asunto de todos sus condicionamientos históricos particulares al poner de relieve los aspectos esenciales en cuestión, como son los problemas sociales y económicos que afectan al hombre contemporáneo.

En estos términos, el drama de Paquet, que escenifica Piscator, representaba, en cierto sentido, el primer drama de orientación marxista y su escenificación el primer intento de comprender y hacer sentir estos móviles políticos.

La importancia que tiene el primer empleo de las proyecciones (cinematográficas) como medio técnico, incorporado al drama político, viene a ampliar el asunto más allá del escenario. Esta ampliación del mundo representado aclara los márgenes de la acción.

La utilización de los rótulos y de las pancartas colocadas a derecha o izquierda del escenario, sobre las cuales se va reseñando la acción mediante el texto correspondiente, significa el principio pedagógico que en las escenificaciones posteriores habían de concretarse definitivamente. La utilización de las pancartas no sólo significaba un medio instructivo, sino que también se constituía en una forma metodológica que elevaba al drama, de su plano originario, al plano más alto del drama didáctico.

Las innovaciones técnicas introducidas por Piscator, en ningún momento constituían un fin en sí mismas. Todos estos medios tenían otro propósito, no servir al mero enriquecimiento técnico del aparato escénico, sino elevar lo escénico a las categorías de lo histórico. Las innovaciones técnicas nacían y se desarrollaban para suplir una deficiencia de la producción dramática. Con frecuencia más de algún crítico intentó rebatir este punto con la objeción de «que todo arte verdadero exalta lo particular elevándolo a la categoría de lo típico, de histórico. Y siempre se les pasa inadvertido a nuestros adversarios que precisamente el tipo no representa ningún valor eterno, sino que lo que hace todo arte, en el mejor de los casos, es elevar los acontecimientos incorporándolos a lo histórico de su propia época».⁸ Y es así como el Clasicismo vió su plano eterno en la gran personalidad; la del Esteticismo lo verá en la exaltación

8. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 133.

de los fenómenos a la categoría de lo bello. Una época moralista, en lo ético. La del Idealismo en lo sublime. Todas estas valoraciones valen como eternas para sus respectivas épocas y, como arte, aquello que formula estos valores de una manera universal. Y éstas estaban gastadas, muertas para la época de Piscator.

Es imposible desconocer que con las nuevas técnicas de escenificación se seguía una dirección a la cual el teatro clásico no estaba acostumbrado. Se explica el por qué este nuevo arte de escenificación iba ligado a una técnica escénica totalmente distinta. El principio era hacer útiles en la escena aquellas conquistas técnicas que no eran propias del teatro: sustituir la escenografía decorativa por la escena constructiva. Construcción que será determinada por el fin perseguido. Pero el elemento técnico que mayor aporte entregó a la escena del teatro contemporáneo es, sin duda alguna, la utilización del cine en la escenografía. Piscator emplea el film con tres funciones específicas: a) didáctico; b) dramático y c) comentario.

El film didáctico estaba destinado a presentar realidades objetivas, tanto actuales como históricas, puesto que instruía al espectador acerca del asunto. El film didáctico ampliaba el asunto dramático en el espacio y en el tiempo y era así, por ejemplo, que en la representación de la obra *Rasputín*, el film fue utilizado para presentar la figura del Zar (Nicolás II), como el resultado final de una larga serie de generaciones caracterizadas por el asesinato, la locura, el engaño, el libertinaje y el misticismo, necesario para bosquejar la genealogía de la casa Romanov. «El espectador no debía valorar (sic) al Zar como aparición casual. Por esta razón comencé la obra *Rasputín* con aquella lección elemental de historia, con los retratos de los Zares acompañados de las correspondientes notas en el calendario «Muere de Repente», «Muere Loco», «Termina Suicidándose»... Realidades incontrovertibles, que pueden leerse en cualquier manual de historia. Al final de esta serie de Zares, el reflector recorta en las tinieblas la viva figura del último Romanov. La película se extingue. Cargado al trágico peso de su casta, convertido en figura simbólica, aparece Nicolás II, al mismo tiempo que a sus espaldas crece, gigantesco, su destino, la sombra de Rasputín. Con ésto quedan establecidas con claridad las ideas que la obra ha de poner en juego en su desenvolvimiento ulterior».⁹

Con el perfeccionamiento y afinamiento del cine se tuvo, por primera vez, la posibilidad de hacer impresionar partes enteras de películas ex-profeso para la obra. Con lo cual se fortalecía el carácter dramático

9. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pp. 168-169.

del suplemento cinematográfico, con lo que dejaba ya de ser un simple truco o matiz artístico. El cine comienza a adquirir entonces una función dramática que no tenía. De este modo, la función del cine se agudizó y no dejó de influir en la elaboración práctica del asunto de la obra. No era mera casualidad que en todas las obras el asunto se convirtiera en protagonista. De él resulta la necesidad, el determinismo de la vida, que presta al destino individual su más alto sentido. Para ésto, Piscator se valió de los medios necesarios, más útiles, para poner de manifiesto la acción recíproca de los grandes factores sobre-humanos que afectan al individuo y a la clase. Por un momento, el cine fue este medio. El film, al cumplir con esta función dramática, engarza directamente en el desarrollo de la acción. Es un método técnico «sustitutivo» de escenas, como un factor de aceleración de la acción, especialmente en aquellas de desarrollo lento y de aclaración de la trama a través de rápidas y sucesivas imágenes. «La película corre entre las escenas o entra en las escenas proyectadas sobre los velos de gasa tendidos entre el escenario y el público; mientras la Zarina sigue pidiendo consejos al espíritu de Rasputín, los regimientos revolucionarios marchan ya sobre Zarskeje-sole. La elevación de la escena individual a lo histórico».¹⁰ Por último, nos encontramos con el film comentario que es el que acompaña a la acción a modo de Coro griego, sólo que aquí le corresponde al Coro fílmico la parte realista y a la escena hablada el discurso ideal. El paralelo con el Coro de la tragedia griega parece evidente, se diferencia en cuanto en la tragedia griega el Coro es presentado como un espectador ideal, oráculo de la sabiduría, demonio apuntador o como fuerza colectiva de la voz del pueblo. Esta misma función la cumple con más profundo efecto el film. También aquí el coro fílmico habla a la masa como fuerza colectiva y como hado. También aquí son evocados, en primer término, los dioses y fuerzas de la época, antes que el destino particular de los diversos personajes se destaque del destino que nos concierne a todos.

Las funciones que cumplía la cinematografía, en la escenografía de Piscator, estaban concebidas como formas documentales. El teatro de Piscator utilizaba, ante todo, fotografías auténticas de la guerra, de la desmovilización, de un desfile de las dinastías reales gobernantes de Europa, que procedían del material del archivo del Reich, el cual fue puesto a disposición de Piscator y sus colaboradores. Este material mostraba las atrocidades de la guerra, ataques con lanza llamas, hombres despedazados por la metralla, ciudades ardiendo, etc. Estas imágenes debían producir en el espectador proletario una sacudida más fuerte que cien artículos

10. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 169.

periodísticos. Piscator solía distribuir la película por toda la obra y donde faltaba, acostumbraba a utilizar proyecciones fotográficas.

El profundo efecto que provocó el empleo del cine y de las proyecciones fotográficas en el público demostró, por encima de todas las teorías, que estas innovaciones eran acertadas, no sólo cuando se trataba de poner de manifiesto la mutua relación de ciertos acontecimientos sociopolíticos, con respecto al contenido, sino también respecto a la forma.

La sorpresa producida por la alternancia de cine y teatro produjo un notable efecto. Pero más fuerte aún se rebeló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con efecto recíproco, llegando a lograrse, en ciertos momentos, un «furioso» de la acción, como muy pocas veces lo había vivido el teatro.

Desde el ángulo de consideración de las innovaciones introducidas por Piscator, no queda menos que reconocer estos aportes al teatro contemporáneo. La integración del cine, las proyecciones, las bandas circulares, en fin, la aplicación de toda la técnica moderna a la escena. Con ésto, las escenografías adquirieron una significación diferente a la habitual, al tornarse elemento vivo del montaje, «Se le da vida a la escenografía y ella misma comienza a actuar» —afirma Piscator—, pero ésto no implica un recargo naturalista, sino por el contrario, significaba una simplificación de los elementos en la representación de los grandes procesos sociales.

IV. CONCEPTO Y FUNCIÓN DEL TEATRO POLÍTICO

Sin pasar revista a todos los caracteres que definen la estructura global de las sociedades donde el capitalismo en competencia se ha desarrollado y que corresponde a la implantación de un nuevo medio humano, algunos rasgos parecen corresponder a la dirección tomada por la creación dramática; la creciente importancia de los modelos económicos y técnicos, competencia entre las creaciones para la industrialización, expansión de la producción, promoción de un nivel de consumo elevado, acentuación del conocimiento político y desarrollo de las clases medias, actividad predominante de las masas urbanas; conducen a la organización de los estamentos obreros y de sus agrupaciones sindicales.

En este contexto social, el teatro tradicional o clásico cambia profundamente su definición, sus formas, su función y su papel dentro de la sociedad. Este cambio de función y de definición es acompañado, sobre todo, por un profundo arraigo en la trama de la vida social, en las más diversas formas de la existencia colectiva y en las variedades complejas de los grupos.

Existe una correlación entre las sociedades históricas modernas y la

práctica del teatro en su conjunto, la que se establece entre la experiencia de la libertad colectiva en la estructura social, la representación imaginaria de la persona humana y la situación dramática como tal. Ese arraigamiento toma formas diversas que ayudan a definir la nueva función del teatro, ya que concierne a la capacidad de la escena moderna para actualizar y transponer todos los espectáculos del pasado, y por lo tanto, para rehabilitar la totalidad del pasado del teatro; la aparición de una nueva forma de percibir el teatro y sobre todo la formación, más o menos lenta, de una nueva imagen del hombre, es la consecuencia de este proceso.

La nueva concepción artística que nace de la labor escénica de Erwin Piscator tenía, como valor fundamental la «posición de hombre», su aparición y su función dentro del teatro revolucionario, que se comienza a experimentar en Alemania después de la Primera Guerra Mundial. El hombre, en cuanto a sus emociones, sus ataduras o limitaciones, privadas o sociales o su posición frente a lo trascendente o sublime —llámese Destino, Dios o cualquier otra forma que revista este «poder» en el actual progreso social—, eran ideas constantemente empleadas por los dramaturgos de siglos anteriores.

El hecho que aporta el cambio de estructura social fue la aparición de una nueva imagen del hombre, de un nuevo género de existencia y de representación de la realidad, sin que por ésto desaparezca la concepción unitaria y sentimental que había modificado tan profundamente la vida cotidiana, modelando la idea que el hombre tiene de sí mismo; se define una forma de aprehensión de la persona cuyos caracteres son tan importantes que van a provocar una definición de la vida dramático-teatral.

Será la Volksbühne, es decir, a los definidores de su espíritu a los que les estaba reservado el privilegio de presentar lo humano químicamente puro y elevarlo, como «cosa en sí», hasta convertirlo en el núcleo esencial de la dramaturgia y del teatro. La tesis de «el arte para el pueblo», llevada por el rodeo de la grandeza humana, se transformó en otra perfectamente contraria: soberanía del arte. Es éste «un largo camino que pasa por las estaciones del individualismo burgués, que no sabe expresar más que los dolores de las almas individuales... pero, qué ironía el ser precisamente la dramaturgia de la Volksbühne la que siguiera ese camino hasta adentrarse en la calleja sin salida de la que ya no podía escapar el verdadero arte social».¹¹

El drama político que deseaba replantearse de nuevo esta cuestión, que tan estrechamente se unía a la función del actor, que quería tomar

11. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 130.

como punto de partida la nueva función asignada al teatro, tenía siempre presente las distancias sociales y políticas que rodeaban los orígenes inmediatos de esta nueva forma teatral.

El personaje del teatro anterior a la revolución industrial y técnica, se encontraba prisionero de estructuras sociales que no podía quebrar; la conciencia colectiva moderna comportaba, como uno de sus componentes esenciales, la eventualidad prometeica de una sanción colectiva capaz de modificar las estructuras. Se puede decir que la conciencia social, de sí, implanta profundamente en la doble evidencia adquirida en las revoluciones sociales que han destruido el orden tradicional y técnico (después de 1880), que se acompaña de la imagen del «progreso» y de la «creciente democratización».

En las sociedades contemporáneas, desarrollado el conocimiento práctico de un cambio lento o rápido, violento o tranquilo, evolutivo o revolucionario de las estructuras globales, forma parte de la situación del hombre y de la intuición clara u oscura que tiene de su existencia colectiva e individual en las diversas «totalidades» donde se encuentra comprometido. Se soncibe que la imagen del hombre, definida por la imposibilidad de arrancarse de la cáscara cristalizada de las coacciones sociales fijas, ya no puede comportarse con aquellas en que se reconoce el hombre actual.

Estas circunstancias, en particular, fueron la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre; fueron los factores que cambiaron al hombre de la época, alteraron su estructura espiritual y su posición ante los problemas universales. La guerra sepultó definitivamente al individualismo burgués «bajo una tormenta de acero y aluviones de fuego». El hombre como ser individual, independiente de los lazos sociales y girando egocéntricamente alrededor de la idea de sí mismo «yace bajo la lápida marmórea del soldado desconocido».

El hombre, que había logrado volver con vida de la guerra, no tenía ya nada en común con aquellas ideas de hombre, humanidad y grandeza humana que durante la pre-guerra, habían simbolizado la eternidad de un orden establecido por Dios.

Los hombres desmovilizados durante los años 1918-1919, «se alzaban delante de las puertas del Estado, amenazadores y exigentes, ya no eran el montón informe de antes, la chusma revuelta, sino un nuevo ser vivo, dotado de vida propia, y este ser no era ya una suma de individuos, sino un nuevo y potente YO, impulsado y determinado por las leyes no escritas de su clase».¹²

Esta época que, con sus exigencias sociales y económicas acaso ha

12. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 131.

quitado al individuo lo poco de humano que tenía, sin regalarle, en cambio, la más alta humanidad de una sociedad nueva, ha erigido sobre el pedestal un nuevo héroe: ella misma. El factor heroico de la nueva dramática ya no es el individuo, con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas. No significaba que con esta nueva posición el individuo perdiera los atributos de su personalidad o que odiara o sufriera menos que el héroe clásico, sino que todos estos sentimientos eran colocados bajo otro punto de vista; ya no se trataba del individuo solo, aislado, suelto, con todo un mundo para sí, el que vive su destino, ahora se encontraba unido a los factores sociales, políticos y económicos que lo condicionaban, cualquiera que fuera su posición, estaba ligado, en todas sus manifestaciones, externas o internas, al destino de la (su) época.

Durante los períodos anteriores, el héroe teatral tenía un título, un rango, era un héroe: Fedra, Edipo, Clitemnestra, Hamlet, etc., eran personajes «titulados» con varios rótulos gloriosos, cargados de prestigio conferido por acontecimientos importantes, un contexto mitológico en un rango que los situaba a plena luz. En la jerarquía social ocupaba el lugar más elevado y su lenguaje, como sus sentimientos, eran distintos al de los restantes mortales. Por definición, se trataba de un mundo aparte, alejado, situado fuera de toda vulgaridad y de toda trivalidad, un mundo donde únicamente los nobles tenían un sentido, porque daban al hombre una conciencia de su papel. En la jerarquía, estos héroes pertenecían a esas capas sociales que han aparecido, poco a poco o rápidamente, en las sociedades de tipo feudal e industrial.

Este nuevo hombre, puesto sobre las tablas del escenario, adquirió para el espectador la significación de una función social, en la cual lo medular no eran sus relaciones consigo mismo, ni tampoco sus relaciones con el destino o la divinidad, sino sus relaciones con la sociedad. Con la revolución de todos los estadios sociales, no podía considerarse al hombre más que en su posición frente a la sociedad y el problema social de su tiempo, es decir, como ser político, «por más que la antigüedad considerara como punto esencial su posición frente a Dios, el Renacimiento su posición frente a la naturaleza y el Romanticismo su posición frente a los poderes del sentimiento».¹³ El hombre actual está en una época que emplaza las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos y de sus instituciones.

La acentuación política de esta dramaturgia de post-guerra era el resultado de la discordancia de los estados sociales actuales que hacían política toda manifestación de vida, llevando a una desfiguración de la

13. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 132.

imagen ideal del hombre, pero en todo caso, esta imagen distorsionada era la que correspondía a la realidad. Piscator, como marxista y como revolucionario, no se limitaba a la tarea de reflejar la realidad sin crítica, o a concebir al teatro tan sólo como espejo de la época. «Y éste no es su cometido; menos lo es impedir que ese estado trascienda al teatro, negar esta discordancia con veladura, presentar al hombre revestido de grandeza sublime en una época que le desfigura su carácter social, en una palabra: producir un efecto idealista»,¹⁴ el cometido del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparar el orden nuevo.

El arte de época favorece, consciente o inconscientemente, la desviación y el adormecimiento de las energías creadoras del artista de postguerra. Este hombre no puede sacar a escena impulsos ideales, éticos o morales, cuando los verdaderos resortes de la acción dramática son políticos, económicos o sociales.

No es casualidad que en una época cuya tecnología se destaca nítidamente por sobre las demás producciones, haya una marcada tecnificación de la escena. Las revoluciones espirituales y sociales habían estado siempre estrechamente ligadas a las revoluciones técnicas y científicas. Por consiguiente, es difícil poder imaginar el cambio de función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico. Al comienzo del siglo xx, hasta que se instala la plataforma giratoria y la luz eléctrica, la escena se encontraba todavía en el mismo estado en que la había dejado Shakespeare.

El teatro como institución física, como edificio, nunca había estado hasta el año 1917, en manos de los sectores proletarios y tampoco se encontraba hasta entonces en situación de liberar al teatro, no sólo espiritual, sino también estructuralmente. La aspiración de estos sectores era abolir la forma burguesa del teatro, no ya como ficción sino como una fuerza viva. A esta tendencia política en su origen, se dirigen todos los medios técnicos que se tenían disponibles.

Relacionado con esta nueva forma teatral, es necesario considerar que Piscator entiende la labor teatral estrechamente unida a la concepción de mundo que mueve y organiza todo su quehacer, concretizando ésto en la realización de la labor teatral en «trabajos en comunidad con otros». La colectividad se encuentra en la esencia misma del teatro. No existe otra forma artística, quizás con la excepción de la arquitectura y de la música de cámara, que base su existencia en una comunidad igualitaria tan esencial como el teatro.

14. Id. pág. 132.

La colectividad teatral, al animar ese aparato con los principios fundamentales de la concepción del mundo de Piscator y sus colaboradores, forma una comunidad que hace posible el más seguro y puro control de sí misma, excluye contingencias y convierte al director en uno de tantos miembros del cuerpo total, lo mismo que al *regisseur* y al actor, al autor lo mismo que al espectador.

Junto a esta visión de mundo se encuentra la necesidad de cumplir una tarea realmente difícil: abrirse camino, un aparato cuya primera tarea o función sea ponerse a sí mismo en marcha, requería las fuerzas de todos los colaboradores con mucha más intensidad que en el teatro que ha podido desarrollar en el transcurso del tiempo, y necesitaba su propia y adecuada organización. Un teatro fundado en este principio hacía nacer una especie de «regie» colectiva: el estilo de la escenificación era comprensible para todos, cada vez con una finalidad más clara y el director de cine, el dramaturgo, el escenógrafo, los actores, conocían de antemano hasta las últimas intenciones del «regisseur», pudiendo así apoyarlas más fácilmente y en una proporción mucho mayor de la que permitía el teatro tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del Teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, traducción de Luis Arana.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro Político*, Editorial Futuro, S.R.L. Buenos Aires, 1957, traducción de Salvador Vela.
- SALVAT, Ricard, *Reportaje a Piscator*, Revista «Primer Acto», núm. 64.
- POSADA, Francisco, *La Situación Actual del Realismo Socialista*, Editorial Galerna, Argentina, 1969.
- PRESTLEY, J. B., *Literatura y Hombre Occidental*, Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, Madrid, 1960, traducción de Angel Guillén.