

Sej. 2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TEATRO EPICO DE
ERWIN PISCATOR**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
L I C E N C I A D O E N
L I T E R A T U R A D R A M Á T I C A
Y T E A T R O

P R E S E N T A :

IGNACIO ESCARCEGA RODRIGUEZ

MEXICO, D. F.,

1988



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL TATRO EPICO DE ERWIN PISCATOR.

I N D I C E

PAG.

I. INTRODUCCION.....	1
1. NATURALISMO.....	3
2. ANTINATURALISMO.....	12
3. OCTUBRE TEATRAL.....	19
3.1 EL TEATRO DE PROPAGANDA POLITICA.....	19
3.2 LOS DIRECTORES.....	25
4. EL TEATRO EPICO DE ERWIN PISCATOR.....	31
5. COMPARACION CRITICA.....	56
5.1 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL NATU- RALISMO.....	56
5.2 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL ANTI- NATURALISMO.....	63
5.2.1. REINHARDT.....	63
5.2.2. APPIA, CRAIG Y LA BAUHAUS.....	68
5.3 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL OCTU- BRE TEATRAL.....	72
5.3.1 EL TEATRO DE PROPAGANDA POLITICA.....	72
5.3.2 LOS DIRECTORES.....	77
6. CONCLUSIONES.....	82
7. BIBLIOGRAFIA.....	101

I. INTRODUCCION

El presente trabajo pretende demostrar que la teoría del teatro Epico-político de Piscator se articula a partir de tres movimientos artísticos fundamentales: 1. Las preocupaciones científicas del Naturalismo aplicadas al teatro, fundamentadas por Emile Zola y ejecutadas principalmente por André Antoine, pero secundadas por Brahm, Grein y el Duque de Saxe Meiningen, figurando, en el campo de la dramaturgia como autor más relevante Gerhart -- Hauntmann; 2. La respuesta antinaturalista que encontró su vía de protesta más clara en el hecho mismo de la representación, -- creando y recreando espacios escénicos en una línea experimental de utilización de novísimos recursos técnicos; surgiendo el director teatral como creador, no ilustrador, responsable absoluto de la puesta en escena. Es el caso del director Max Reinhardt, los escenógrafos Adolphe Appia y Gordon Craig y la estética de la Bauhaus; 3. El movimiento llamado Octubre Teatral que surgió como consecuencia de la revolución de octubre en la Unión Soviética y que significó la conjugación de la necesidad propagandística de las tesis revolucionarias, confirmadas en su operatividad a partir del triunfo, con todo un caudal de nuevos medios y formas para la exposición de dichas ideas. Son exponentes, en cuanto a organizaciones, las brigadas de Agit-prop (agitación y propaganda), las realizaciones teatrales del Proletkult (cultura proletariada), los grupos de "camisas azules", y la actividad de cuatro directores de teatro, siendo la principal la de Vsevolod Meyerhold, seguido por Serguei Eisenstein, Jevgeni Vajtangov y Alexander Tairov.

Es así que se hace una exposición sustancial de aquellos aspectos que resultan ser importantes (para la posterior articulación piscatoriana) de estos tres movimientos.

Al abordar específicamente la labor teatral de Erwin Piscator se desarrolla el período que abarca de 1918 a 1929 y que -- culmina con la publicación de su libro El Teatro Político. Desde

su actividad política militante en la liga espartaquista, su vinculación con el grupo dadaísta, su labor a cargo del Teatro Tribunal de Königsberg, su dirección en Berlín, en orden cronológico, del Teatro Proletario, del Teatro Central, de la Volksbühne y cuatro asociaciones posteriores (dos hasta 1929) que llevaron el distintivo nombre de Piscator-Bühne. Se mencionan someramente las peculiaridades del expresionismo y del dadaísmo berlineses, en tanto que facultaron el material humano que posteriormente se convirtió en un habitual equipo de trabajo cuyo eje era Piscator, y porque abonaron el camino de la búsqueda formal en la escena, al tiempo que no se desligaban de una postura ideológica precisa. Y se llega finalmente a la definición que a partir de esa experiencia hace del teatro Epico. Su función, sus principios, sus características fundamentales y el caudal de nuevos recursos de que se vale para su ejecución.

El siguiente paso es desde luego analizar la posición de Piscator respecto a los tres movimientos enunciados al principio, y aquellos aspectos redituables o no redituables que desde su punto de vista les confiere para su propia práctica escénica.

Las conclusiones pretenden no únicamente confirmar la tesis, sino que permiten señalar que el caudal de ideas revolucionarias respecto al teatro derivadas del Naturalismo, de ninguna manera concluyen con la experiencia analítica del teatro de Piscator y la consiguiente articulación a modo de poética del Teatro Epico de Brecht, sino que amplían la brecha del teatro comprometido, con variaciones cuyas resonancias se escuchan en todo el orbe.

1.- Naturalismo

"La revolución que el método experimental ha operado en las ciencias, consiste en -sustituir la autoridad personal por un criterio científico".

Claude Bernard, Introducción al estudio de la medicina experimental.

La Revolución Industrial significó el paso de la fase manufacturera de técnica manual a la industria maquinizada, gracias al auge de los inventos de máquinas y de la ciencia en general.

En Inglaterra se inventa la primera máquina de hilar, -"Jenny", en 1765. En 1790 las hilanderías con centenares de obreros ascendían a 150. "El empleo de la máquina de vapor de Watt -en la novena década -las anteriores eran de rueda hidráulica- permitió incrementar y extender por todo el país la producción fabril e impulsar el desarrollo de los centros industriales".¹

La maquinización se extendió rápidamente en Francia y -- los Estados Unidos; en Alemania los resquicios del feudalismo frenaban el desarrollo de la industrialización, que se desplegó en gran escala sólo a partir de 1850. La construcción de máquinas -se constituye en una industria aparte, haciendo posible la aceleración y el abaratamiento de la producción. En 1824 el parlamento británico autoriza la exportación de máquinas.

El paso a la producción en serie tuvo como resultado la disolución de estructuras sociales tradicionales: La aparición de la masa de obreros industriales, la rápida formación del proletariado y la desaparición o reducción del campesinado. Además de la pérdida de identidad entre las normas sociales y el comportamiento individual.

1. KEROW, V. Compendio de Historia y Economía, México, Ediciones de Cultura popular, 1970, p. 267.

Se intensificó la explotación de los trabajadores. El obrero se convertía en apéndice de la máquina. La simplificación de la producción y el demérito del trabajo calificado da lugar al amplio uso del trabajo femenino e infantil barato. "La industria moderna ha transformado el pequeño taller de maestro patriarcal en la gran fábrica del capitalista industrial. Masas de obreros, hacidos en la fábrica, están organizados en forma militar. Como soldados rasos de la industria, están colocados bajo la vigilancia de una jerarquía completa de oficiales y suboficiales ..."², escribían Marx (1818-1883) y Engels (1820-1895) en 1847.

Los adelantos científicos y tecnológicos habían sido utilizados en detrimento de los trabajadores, para su explotación en serie.

"La ciencia nos ha esclavizado, la ciencia ha de liberarnos"³, escribía airado el farmacéutico argelino Ferhat Abbas (1899-).

Y la ciencia se presentó con el nombre de Sociología para "investigar críticamente las relaciones entre individuo y sociedad - y para desarrollar nuevas estructuras a partir de los fenómenos de cambio de la vida común"⁴, partiendo del entendimiento de la sociedad como "un contexto de relaciones humanas en la cual se da una interdependencia entre todos y que subsiste por el carácter unitario de las funciones que cada uno desempeña, unidad valorada como "participación en sociedad"⁵.

Los avances de la Sociología en el arte no pudieron mostrarse de modo más claro que a través de la narrativa, con el surgimiento del Naturalismo en Francia. Este movimiento estaba entrocado ideológicamente con Darwin y los filósofos positivistas (Comte, Spencer y Mill). La idea rectora era que el artista debe describir objetivamente la realidad como un científico, con una finalidad pedagógica y crítica.

2. PLUM, Werner, Relatos Obreros, Bogotá, Ediciones Ildis, 1975, p.23.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. BERTHOLD, Margot, Historia Social del Teatro (v.2) Madrid, Guadarrama, 1974, p.204.

5. MARSAL, J. Francisco, La Sociología, Barcelona, Salvat, 1975, p. 19.

El principal exponente fué Emile Zola (1840-1902), quien basándose en un texto fundamental para el desarrollo de la medicina y la ciencia en general, Introducción al estudio de la medicina experimental (1865), de Claude Bernard (1813-1878), propone en su en sayo La novela experimental (publicado en septiembre de 1879), una misma vía científica para todas las manifestaciones del intelecto, específicamente la labor novelística.

Zola quería demostrar, entre otras cosas, que "si el método experimental conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional o intelectual"⁶. Basta una lectura de su libro El naturalismo en el teatro (publicado en enero de 1879), para conocer el tipo de obras que se representaban. Verdaderos folletones cuyas truculencias se alejaban del afán probabilístico más pintado, obras de gran complejidad anecdótica forzadas en su estructura dramática por una gran variedad de situaciones que hacen del escenario un "tablero de ajedrez". De hecho, el citado texto consta fundamentalmente de críticas teatrales elaboradas por Zola. A este respecto puede ilustrar un repaso de su célebre novela Naná, donde se detalla, visto de adentro y de afuera, el proceso representacional de una "obra ligera".

El naturalismo francés proponía entonces una síntesis del método científico con el método narrativo, la labor del médico-novelistas "consiste en encontrar las relaciones que vinculan un fenómeno cualquiera con su causa próxima, o dicho de otra manera, en determinar las condiciones necesarias para la manifestación de dicho fenómeno. La ciencia experimental no debe inquietarse por el por qué de las cosas; sólo explica el cómo"⁷. El novelista como observador - plantea la trama y los personajes, como experimentador los desarrolla en una historia particular, demuestra en su narración la causalidad de los hechos. Al igual que el científico, el escritor de Zola hace su labor partiendo de la duda, "Quien duda es el verdadero sabio", - señalaba Bernard. Quería demostrar cómo se modificaban en sus desarrollos dos entidades determinantes para la axiología naturalista,

6. ZOLA, Emile, El Naturalismo, Madrid, Península, 1972, p. 30

7. Ibid., p. 31

el individuo y la sociedad. La novela experimental se constituía como una "consecuencia de la evolución científica del siglo"⁸. Zola - advertía con justa razón que la forma del teatro chocaba con el caudal de nuevas ideas: "La novela está en la corriente del siglo, en esa corriente naturalista que lo arrastra todo. Al contrario, el -- teatro resiste, se obstina en combinaciones ridículas, rehusa la vida que se desborda en derredor suyo. La rutina, las manías del público, la complicidad de la crítica lo obstinan más ... El arte dra mático, así entendido, es un arte absolutamente inferior, que debe - repugnar a los pensadores y a los artistas"⁹.

Aventuraba hipótesis sobre el advenimiento de una nueva - manera -traspolada a la escena- de mostrar la verdad, de ser científico. Al grado de clamar por un naturalista que fuese diestro en - el manejo de la técnica dramática, que compaginara método de análisis con sentido del teatro.

Sin embargo, al hablar de "destreza en el oficio", se refiere al acoplamiento de sus tesis con la forma dramática convencional, concretamente al melodrama: "El melodrama está vivo si se trata de obras que se pueden escribir sobre el eterno tema de las pasiones, empleando en ellas marcos nuevos y renovando las situaciones. Somos llevados hacia la verdad; que un dramaturgo satisfaga al público presentándole pinturas verdaderas, y estoy persuadido de que obtendrá éxitos inmensos"¹⁰. Obviamente el efecto del nuevo melodrama era el mismo, "pido que se me domine por completo, sin dejar a mi ra zón tiempo para criticar en mí mi emoción, a medida que pudiera nacer. Aquí está toda la teoría del teatro"¹¹. El aprendizaje obtenido de la representación se producía después no durante.

Es decir, teatralmente había que ser naturalista, pero na turalista melodramático. Había que decir la verdad, pero valiéndose de la misma vía.

8.- Ibid., p. 45.

9.- Zola, Emile. El Naturalismo en el teatro, Madrid, Ediciones La España Moderna, p. 158

10.- Ibid., p. 57.

11.- Ibid., p. 285.

Zola tuvo en André Antoine (1858-1943) -desconocido empleado de gas de París- y el "Teatro Libre" (fundado en 1887 y cuyo nombre era tomado de la frase de Víctor Hugo "teatro en libertad") el material humano ideal para la puesta en escena de sus ideas. "El medio ambiente determina los movimientos de los personajes y no al revés"¹², declaraba Antoine. El medio ambiente debía ser auténtico, -- una reproducción exacta de la vida.

El acoplamiento con las ideas del autor de "El naturalismo en el teatro", llevó a Antoine a la articulación del concepto de -- "cuarta pared", la ilusión de realidad era necesarísima y llegaba al punto de hacer pensar en una división imaginaria que cerrara el escenario por la parte del público, dándole la espalda cuando así lo requiera la obra. Al hablar de la dirección ascénica Antoine sostenía: "La dirección moderna debe desempeñar la misma función en el teatro, que las descripciones en una novela. El dirigir debe, como de hecho es el caso hoy en día, no sólo encajar en la acción de su propia estructura sino también determinar su verdadero carácter y crear su atmósfera"¹³.

Esta inflamación naturalista llegó también a Berlín, en -- abril de 1889, funda el círculo teatral "Freie Bühne". El periodista Maximilian Harden y un selecto grupo eligen a un joven crítico -- llamado Otto Brahm como presidente. Brahm tiene que enfrentar la censura y las dificultades económicas, se vale pertinentemente de establecer una asociación de cuota anual de más de mil miembros que realice funciones privadas, elige Espectros de Ibsen que había sido prohibida dos años antes y utiliza el Teatro Libre de Berlín para el -- lanzamiento de su autor de cabecera, Gerhart Hauptmann.

Del mismo círculo teatral se va a desprender en 1890" la "Freie Volksbühne" ("escenario libre del pueblo", que llegó a tener -- en 1920, 120,000 socios). En 1894 Brahm abandona la presidencia del Teatro Libre y se encarga del Teatro Alemán, donde cuenta con la presencia, entre otros actores excepcionales, de Max Reinhardt, de quien se hablará páginas adelante.

12.- BERTHOLD, op. cit., p. 205.

13.- ANTOINE, André, "Detrás de la cuarta pared". en Técnicas y teorías de la dirección escénica. México, UNAM-CECSA, 1985, (v. I) p. 128

En Londres fué el holandés J.T. Grein el encargado de promover las ideas y los montajes de París y Berlín, funda la Sociedad del Teatro Independiente en la primavera de 1891 e inicia las actividades con el montaje de Espectros y la puesta al año siguiente de la obra de Bernard Shaw Casa de viudos, que iba a significar la consolidación de este autor irlandés como el principal promotor de las ideas naturalistas y de nuevos e ingeniosos modos de enfrentar la censura - (en 1891 había publicado su ensayo La quintaescencia del ibsenismo).

Antoine había admirado en 1888 en Bruselas el detalle realista y la coherencia en la dirección escénica (con atisbos de cuarta pared) de los montajes de George II, Duque de Saxe-Meiningen, - - quien en 1860 había convertido el único edificio teatral de Turingia (capital del ducado, actual Alemania Oriental) en el Teatro Real de la Corte y en 1870 asumía la dirección del teatro y de todas las actividades relacionadas con la producción escénica, "El período 1874-1890 se considera el más productivo y fértil de realizaciones, en el que dieron 2591 representaciones en diferentes giras abarcando la -- Europa Continental, la Europa Oriental y América"¹⁴.

Famosos eran sus movimientos de masas y su trabajo con la comparsaría, donde a veces llegaban también a trabajar los actores - principales.

Con el Duque de Saxe-Meiningen empieza a desarrollarse el concepto moderno de Dirección Escénica, contemplándola como una especificidad artística de resonancias estéticas, "estableció una disciplina rígida y sometió el espectáculo a la voluntad única del director, robustenciendo con ello la unidad artística de la representación"¹⁵.

Meiningen viene a representar una aristocracia condenada que hace un esfuerzo para escapar de las tensiones que desgarran la vida social. Influido en buena parte por la estética de la representación de Goethe en la república de Weimar, los Meiningen querían "realizar escénicamente lo 'natural' y la 'sencillez' ". No buscan la "resurrección íntegra" del acontecimiento, quieren inventar un es

14. JIMENEZ, Sergio, "Notas, apuntes y documentos para una historia de la dirección escénica", en *Ibid.*, p. 97

15. *Ibid.*, p. 105

tilo simple, crear una teatralidad que no sea un mundo traspuesto, adornado, transfigurado"¹⁶.

La revolución en la escena iba desde luego acompañada de una revolución en la dramaturgia, con escritores como Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Bieux, Björson, Chéjov y Shaw entre otros, cuyos nombres figuraban (sobre todo Ibsen, cuyos Espéctros se significaron como bandera de la controversia), en los programas de apertura o por -- temporada de los mencionados centros teatrales. La polémica, agonizante desde el surgimiento del romanticismo con sus ciudadanos del -- mundo revolucionarios, despertó sanamente.

En lo que se refiere a la escena alemana, Gerhart Hauptmann tuvo notabilísima importancia. Si bien es cierto que el primer personaje que puede considerarse proletario surgió en dicho país, de la pluma de Büchner, con su obra Woyzeck, también es cierto que fue Hauptmann el primero que hizo irrumpir al proletariado como clase, como masa, en su obra Los tejedores, basada en un hecho real: la rebelión de los obreros de Silesia en 1840.

Es la Alemania del siglo pasado el país donde las bases obreras se encuentran más politizadas, donde esta clase toma conciencia de sí misma y trata de inventar sus propios valores. Jean Duvignaud señala a este respecto que "Es el único país donde se organizan los nuevos públicos directamente procedentes de la clase obrera"¹⁷. Y en lo referente a Los tejedores señala: "Se trata de un fresco cuyo motor es la desigualdad social, pero una desigualdad social de -- 1840 presentada en Berlín en 1892 en un clima social completamente -- distinto, en el país donde un poderoso sindicalismo, una numerosa -- clase obrera, un partido socialista que procede directamente de Marx y que está todavía dirigido por Engels, parecen hacer absurda tal represión y ayudar a la condenación absoluta de la burguesía... Lo importante es que el autor ha compuesto un vasto fresco que rebasa al arte anecdótico o satírico presentando un drama que engloba la totalidad de una situación cuyo motor es, anónimamente, la desigualdad -- de oportunidades de que gozan los hombres en la sociedad industrial"¹⁸.

16.- DUVIGNAUD, Jean, Sociología del Teatro (ensayo sobre las sombras colectivas), México, FCE, 1966, p. 361

17.- Ibid., p. 381

18.- Idem.

La irritación, la prohibición y la persecución de las autoridades gubernamentales respecto a la obra no quieren decir sino - que se había alcanzado un nuevo modo de participación del auditorio.

Entre las nuevas instancias no sólo formales, sino temáticas, planteadas por estos dramaturgos, Duvignaud pone el acento en la sexualidad, tan importante para integrar una nueva definición del hombre y que aparecía en la obra de Ibsen, Wedekind, Strindberg, - Choumenlinck, por ejemplo, con incipientes y después intensos retratos de la pulsión freudiana o de la frustración. Teatro de la lógica erótica según Duvignaud, que señala: "El desarrollo de esas - - obras está condenado por la respiración del desco que tan pronto -- desplazándose hacia la poesía o la contemplación, como afirmándose - en el ejercicio de la voluptuosidad y comprobando que el sufrimiento o la muerte no debilitan en nada su viveza, ordena el encadenamiento de las peripecias y prepara un desenlace que no es un fin"¹⁹.

Junto al concepto de "Desco" empiezan a verse en el teatro los retratos de diversas estructuras enfermizas de la conducta como la histeria, la esquizofrenia, el masoquismo, etc. Resultantes de "cierta manera de clasificar, de ordenar los síntomas y de construirlos en un modelo de anormalidad"²⁰.

Para los dramaturgos citados, estas obras significan una reivindicación apasionada contra el orden social y los valores existentes, contra el nuevo acomodamiento socio-económico motivado por la industrialización con sus tintes de desorganización y desproporcionada desigualdad. El inmediato eco logrado entre el público, sólo quiere decir que se estaba logrando una comunicación directa.

"Al definir los caracteres de ese desorden condenan lo -- que piensan que es un sistema ordenado, premeditado, lógico"²¹.

Mientras, otro nuevo modo de trabajo para el teatro se -- originaba en Moscú con la fundación, el 22 de Junio de 1897, del Teatro de Arte de Moscú, a cargo de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko;

19.- Ibid, p. 376

20.- Ibid., p. 378

21.- Idem.

de cuyas filas iban a surgir elementos determinantes para la posterior articulación del Teatro Epico.

2.- Antinaturalismo.

Es necesario, por otro lado, señalar el torrente de afluencias para el Teatro Epico de Piscator derivado de la reacción antinaturalista; el combate contra la ilusión escénica generalizada a partir de la experiencia de Antoine y su Teatro Libre encabezado por los escenógrafos Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966), cuyas más importantes repercusiones van a observarse en el teatro ruso.

La nueva idea de la representación de Appia se oponía, por ejemplo, a la utilización de piezas verticales de tela -bastidores- y de telones de fondo que pretendían dar una ilusión de realidad en contraste con la presencia física del actor. Partía de la oposición que se daba entre el querer imitar la realidad lo más exacto posible y el presentarla plásticamente, y sirve de puente a la gradual importancia que irán adquiriendo los conceptos de acción, plasticidad e iluminación, basa los métodos de escenificación en "formas, luz y colores", admitiendo como la única realidad del teatro las tres dimensiones del cuerpo humano. El espacio escénico lo estructura con plataformas, -bloques y formas abstractas.

Appia señala: "las dos condiciones básicas de una representación artística del cuerpo humano en el escenario: La luz que resalta su plasticidad y la armonía con la decoración que realiza sus -actitudes y movimientos ... La iluminación es en sí, un elemento cuyos efectos son ilimitados y una vez que se libera, llega a ser lo -que la paleta es para el pintor"¹.

Appia hablaba ya de cómo su monumentalidad tenía prevista "la fusión ocasional de los actores y los espectadores en una acción colectiva", el escenógrafo como pedagogo.

Al enfatizar que el primer dramaturgo fue hijo del bailarín y no del poeta, el escenógrafo británico Gordon Craig daba la -- justa medida de su sentido dinámico de la puesta en escena, "una obra resulta ser deficiente y carece de arte cuando se lee o tan solo se -escucha, debido a que está incompleta sin acción, color, línea y rit-

1.- APPIA, Adolphe, "Luz, espacio y tiempo", en Técnicas y Teorías ..., op. cit., p. 170.

mo en movimiento en escena"².

La importancia de la iluminación, la plasticidad y la atmósfera; además de la consolidación del director artista aparecían - como con Appia.

El director sería así capaz de resolver cualquier aspecto técnico o artístico relacionado con la consecución del montaje. El actor, por otra parte, tenía que armonizar con la obra (cuerpo- espacio escénico) y no con sus propios pensamientos o sentimientos, todo a partir de un concienzudo análisis de texto. Son los primeros esbozos de lo que se conoce como teatro total, "el renacimiento del arte del teatro se basa en mi confianza en el renacimiento del director de escena y que, cuando hubiera comprendido el correcto uso de los - actores, la escenografía, el vestuario, la iluminación y la coreografía, y a través de todo este hubiese dominado el arte de la interpretación, entonces adquiriría gradualmente el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y las palabras, y esta última fuerza desarrollaría las otras... Pienso que entonces el arte del teatro habrá ganado de nuevo sus derechos; su trabajo confiará en sí mismo como - arte creativo y ya no como un oficio interpretativo"³.

La Bauhaus (casa para construcción), establecimiento para la enseñanza y la creación, fue fundada por Walter Gropius en Weimar en marzo de 1919 y abierta al estudiantado en octubre de 1920. A -- partir de 1923 siguió una diferente dirección, con la salida de - - Johannes Itten y la designación de Moholy-Nagy como maestro. Como - resultado de las variadas actividades un estilo fue desarrollado, -- que más tarde se describió como estilo Bauhaus: un rigor devoto para lo funcional. Disuelta en diciembre de 1924, fue reconstituida en - Dessau en diciembre de 1926. Walter Gropius renunció a su puesto de director en abril de 1928 y el cargo fue ocupado por el arquitecto - Hannes Meyer. Se crearon estudios para fotografía y escultura. Poco a poco adquirieron también importancia las secciones de decoración y publicidad. En 1932, la Bauhaus fue disuelta por el consejo municipal de Dessau, que había sido ganado por los nazis en las recientes elecciones. Continuó como escuela privada en Berlín, a cargo de Mies

2.- CRAIG, Gordon, "Los fantasmas en las tragedias de Shakespeare", en Técnicas y Teorías... op. cit., p. 189

3.- Ibid, p. 192-193

van der Nohe, y fue finalmente exterminada por los nacionalsocialistas - en abril de 1933.

Entre los más destacados miembros del cuerpo de profesores se encontraban Kandinsky, Klee, Feininger, Marcks, Schlemmer y Moholy-Nagy además de una importante vanguardia de arquitectos y artesanos.

Para la Bauhaus, la escena es una composición arquitectónica de planos ordenados, un espectáculo vivo de formas y colores que se limitó al principio a escenas mudas de danza y pantomima; la palabra se dejó para más adelante, lo mismo que los sonidos musicales. Tampoco se diseñaron decorados ni se enseñó historia del traje, porque se aspiraba a una acción directa en el escenario. Se proponían, a partir de cero, explicar el fenómeno teatral en sus aspectos más -cientificistas, más funcionales; sobre todo en lo referente al espacio escénico. Es así que Gropius señalaba que la fuerza del teatro sobre el espectador "depende de la mayor o menor perfección en la --trasposición de la idea a un espacio perceptible y comprensible óptica y acústicamente... La Bauhaus trabaja en pro del desarrollo de -este teatro. La renovación del teatro de nuestro tiempo sólo puede ser emprendida por aquellos que se encuentran liberados de cualquier interés personal y al margen de los laberintos del teatro-negocio"⁴.

Gropius se proponía resucitar, hacer perceptible por los sentidos lo que él llama la "nostalgia mística" del teatro primitivo, que ahora podría hacer suyos los más adecuados avances técnicos del momento para crear un nuevo modelo de participación escénica, arrastrando al espectador al centro de la acción teatral.

Los objetos de estudio de la Bauhaus respecto al teatro eran: los problemas del espacio, del cuerpo, del movimiento, de la luz, del color y del sonido. "Se dará forma a los movimientos del cuerpo orgánico y el cuerpo mecánico, al sonido hablado y al sonido musical"⁵. Había que utilizar consciente, hábilmente, las leyes de -la mecánica, de la óptica y de la acústica para determinar una nueva forma para la representación.

4.- GROPIUS, Walter, "La escena en la Bauhaus", en Investigaciones sobre el espacio escénico, Madrid, Alberto Corazón edit., 1970, p. 144

5.- Idem.

Es así que los diferentes elementos del espectáculo quedan clasificados en: 1) el espacio (planimetría, estereometría), 2) la forma (cuerpo orgánico y cuerpo mecánico) y 3) el color (iluminación, transparencias y filmes, medios alejados de la imitación naturalista).

Schlemmer concluye: "La noción de Schau-spiel (juego visual) sería completamente válida (concedemos más importancia a la luz, el ojo es el órgano más desarrollado, y, sin embargo, no podemos conformarnos con lo visual puro) si pudiésemos mover las formas y advertir en su movimiento mecánico invisibles efectos misteriosos y sorprendentes; si pudiésemos transformar el espacio con ayuda de la forma, del color y de la luz; así, pues, el juego visual sería completamente válido si esos elementos se mostrasen concebidos en su totalidad y si con ellos se realizase la 'fiesta de los ojos'. Si el estrecho marco de la escena estallase y se ampliara la noción de espacio, no solamente a la arquitectura interior sino a toda la construcción (una idea particularmente tentadora gracias a las nuevas construcciones de la Bauhaus), la noción de escena espacial se podría demostrar de un modo sorprendente"⁶.

Ese nuevo director de escena, en cuyo renacimiento confiaba Craig, va a encontrar su modelo concreto en el austriaco Max Reinhardt (1873-1943), tercer vértice antinaturalista de Appia y Craig. El año nuevo de 1903 se separa de Brahm y abre el "Neues Theater", a principios de 1905 obtiene su primer gran éxito con el montaje de Sueño de una noche de verano, al tiempo que toma la dirección del -- "Deutsches Theater". Reinhardt se significa como el principal experimentador de espacios escénicos alejados del tipo convencional, -- aplicando a la perfección todos los nuevos adelantos en cuestión técnica (escenario giratorio eléctrico, iluminación de numerosos colores, reflectores de efectos especiales, etc.). Era "El motor artístico y emprendedor más apasionado del teatro berlinés. Planos nuevos, escenarios nuevos, reconstrucciones, ampliaciones para dimensiones cada vez mayores, teatro de masas, arenas, festivales, la energía desbordante de Max Reinhardt superó todos los obstáculos"⁷.

6.- SCHLEMMER, Oscar, "La escena" (resumen de una conferencia), en Inv. sobre el espacio ..., op. cit., pp. 177-178

7.- BERTHOLD, op. cit., p. 243.

Esta nueva extensión escénica logró por ejemplo hacer teatro de masas gracias al montaje de Edipo Rey en el circo Schaumann, que admitía cinco mil espectadores, convertir en 1911 el Olympia Hall de Londres en una catedral gótica para la obra El milagro; El mercado de Venecia en una canal de dicha ciudad; Fausto en la escuela imperial de equitación. En su montaje de Dantón de Rolland, distribuyó entre el público una centena de actores que vociferaban, gesticulaban, convirtiendo el teatro en una cámara de debates.

A propósito de la labor del director de escena, Reinhardt recomendaba: "no formule prescripciones por escrito, sino que dé al actor y a su obra la atmósfera en la que puedan respirar profundamente y con mayor libertad. No escatime tramoya ni maquinaria escénica donde la necesitan, pero no las imponga a otra obra donde no sean necesarias. Nuestra norma no consiste en actuar una obra tal y como se actuaba en la época de su autor. La tarea del historiador experimentado consiste en establecer tales hechos, y es de valor sólo para el museo. Lo que es decisivo para nosotros es efectuar una representación vivida en nuestro tiempo"⁸.

Es conveniente en este punto precisar la relación de Reinhardt con el movimiento expresionista. El estudioso Lionel Richard señala: "Por varias razones, Reinhardt no puede ser descrito como expresionista, aún y cuando prefiguró el escenario del expresionismo. Ninguna de sus producciones puede ser llamada expresionista porque - continúan impregandas de un cierto énfasis sociológico, un cierto decorativismo que disminuye su fuerza y que es solamente un grito general de revuelta. Sin embargo, preparó el camino para el expresionismo, lo prefiguró y lo llevó al escenario. Primeramente por los medios de expresión que utilizó, especialmente aquel de luz y oscuridad, no naturalista, algunas veces violentamente contrastado; algunas veces muy suaves, recordando a Rembrandt. También por las obras que incluyó en su repertorio: En primer lugar Strindberg, que si bien no puede definirse como expresionista, tiene la misma relación con este movimiento que la de Edvard Munch con el expresionismo pictórico. En segundo lugar, y particularmente, el haber acogido a los

8.- REINHARDT, Max, "Regiebuch" (cuaderno de trabajo para El milagro), en Técnicas y Teorías..., op. cit., p. 26 (v.2)

membros jóvenes y combativos del movimiento en su compañía experimental Das Junge Deutschland, dependiente del Deutsches Theater"⁹.

La vanguardia alemana, señalaba la coreógrafa María Ley - Piscator, es impensable sin Reinhardt, así como la soviética lo es sin Stanislavski.

En la década de los veintes, durante la organización de los festivales de Salzburgo, el director escribía: "Tres grandes cosas he aprendido en Berlín: 1, el secreto del trabajo, el placer de trabajar, que es de la más decisiva importancia en el arte y en el teatro; 2, algo que sólo posee la gente del norte (en contraste al modo latino o italiano): una impenetrable, contenida y económica manera de actuar, la cual estuvo muy cerca de mi propia naturaleza y al mismo tiempo de gran significatividad para la literatura septentrional que aparecía en ese tiempo. Esta es también la llave para la producción de Shakespeare; 3, nuevamente el norte, ahora en literatura: Ibsen, Hauptmann y Strindberg"¹⁰.

El ensayista Rudolf Kommer concluye señalando: "Reinhardt ha sido llamado inconsistente porque originó el teatro de cámara y el teatro arena para cinco mil gentes, porque produjo sus obras al aire libre así como en iglesias, porque escenificó espectáculos de pantomima con El milagro con dos mil actores así como pequeños dramas sícológicos con una reparto de cuatro o cinco. Si el teatro tiene algo en común con la vida es la riqueza de formas. Esto puede o no justificarlo, pero él ha sido consistente en una cosa: entre los --cientos de obras que ha producido no hay una sola de la cual debiera sentirse avergonzado"¹¹.

Es así que Reinhardt dejaba entrever con sus espectáculos la necesidad de encontrar una nueva forma para la representación, - sustentada en la búsqueda que cada obra llevaba implícita; así como

- 9.- REICHRD, Lionel, The concise Encyclopedia of expresionism, New Jersey, Chartwell books, 1978, pp. 208-209.
- 10.- REINHARDT, Max, "The Salzburg project" (In search of a living theatre), en Max Reinhardt and his Theatre (Edited by Oliver M. Saylor), New York, Brentano's publishers, 1926, p. 64.
- 11.- KOMMER, Rudolf, "The Magician of Leopolskron", en Max Reinhardt and his ..., op. cit., pp. 14-15

el poder conseguir un nuevo tipo de relación público-actor, ahora más participativa, rompiendo barreras. En algunas puestas consigue esta participación, al margen de cualquier sentido político - (asunto que, desde luego, preocupará fundamentalmente a Piscator).

El 16 de junio de 1933, Reinhardt renunció a la dirección de los teatros expropiados por el partido nacionalsocialista.

Varios años después (1942), en el exilio norteamericano, - Bertolt Brecht (1898-1956) se encontraba con Reinhardt, quien lo había contratado para el "Deutsches Theater" en 1924, y lo describía así: "El viejo brujo, pequeño, firmemente asentado sobre sus piernas, esfumado como un retrato a pluma tratado con papel secante, con sus movimientos pausados e imponentes, su voz profunda, - parece un ángel de la muerte cansado, agotado"¹².

12.- BRECHT, Bertolt, Diario de trabajo (v. 2), Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, p. 103.

3. Octubre Teatral

3.1. El Teatro de Propaganda Política.

"La lucha entre el proletariado y la burguesía, entre los Sóviets y el Gobierno, comenzada en los primeros días de febrero, iba a alcanzar su punto culminante. Rusia, que acababa de pasar, - de un salto, de la Edad Media al siglo XX, ofrecía al mundo estremecido el espectáculo de dos revoluciones. La revolución política y la revolución social, trabadas en una lucha a muerte ... ¡Que vitalidad la de esta revolución rusa, después de tantos meses de hambre y decepciones!"¹.

Así opinaba el periodista norteamericano John Reed, sobre el complejo desarrollo de la revolución soviética. La necesidad - de toma de poder del Estado y de los medios de producción por parte de los Bolcheviques iba cobrando fuerza pese a la lucha de facciones hasta llegar en noviembre de 1917 a la toma del poder absoluto por parte de los Sóviets bajo la presidencia de Lenin. "¡Todo el poder a los Sóviets!" "¡Todo el poder a los representantes directos de millones de obreros, soldados y campesinos!" "¡Tierra y pan!", eran entre otras las consignas populares. Es hasta 1924 cuando se retiran las últimas tropas intervencionistas de apoyo a los varios movimientos contrarrevolucionarios existentes.

Son las condiciones necesarias de oxigenación para el resurgimiento de un conocido y simple, en sus medios y objetivos, recurso pedagógico: El teatro de agitación política, que en ese momento particular va a engrosar su capacidad de penetración con la incorporación del mayor ejercicio de intelectualidad artística de ese tiempo, las vanguardias de occidente.

Apoyado por A.W. Lunacharski, primer comisario del pueblo de educación y cultura, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) proclama el Octubre Teatral, que propugnaba la revolución artística y política de la escena y reunía todas las corrientes teatrales que se manifestaron en torno a la revolución y que se agrupaban en distintas ramas caracterológicas: Espectáculos de masas como La pantomima

1.- REED, John, Diez días que estremecieron al mundo, Barcelona, Ed. Orbis, 1985, p.34

de la gran revolución, (Moscú, 1919), Asalto al palacio de invierno (Petesburgo, 1920), La lucha del trabajo y del capital (Irkutsk, -- 1921); el teatro de Agitación política (Agit-Prop, Proletkult, el Teatro Meyerhold); el teatro de experimentación vanguardista (constructivista, formalista, de improvisación), y los estudios experimentales del Teatro de Arte.

Todos estos espectáculos tenían una misma característica: festejar y confirmar el triunfo de la revolución, entendiéndola como un suceso cósmico que va a transformar la faz de la tierra, algo latente en todas las sociedades.

Las organizaciones del Proletkult, por ejemplo, fueron el marco para la resolución adoptada por la Primera Conferencia Panrusa, que en septiembre de 1918 definía así el concepto de cultura proletaria: "La cultura proletaria debe tener la marca del socialismo revolucionario para que el proletariado pueda asumir su nueva jerarquía, organizar sus sentimientos mediante el nuevo arte y configurar sus relaciones vitales con un nuevo espíritu auténticamente proletario, es decir, colectivista"².

Alejandro A. Bogdánov, ideólogo de la organización, se esforzaba en delimitar el carácter clasista (proletario) que debían poseer los creadores, ya que era precisamente a ese sector productivo a quien se destinaba la actividad artística y literaria. Para este se apoyaba en las tesis de Marx en el sentido de que el proletariado es la clase más avanzada. Los talleres de Proletkult se apoyaban fundamentalmente en el proletariado industrial, por ser éste la clase con la conciencia más avanzada. Atacaban desde luego a la burguesía pero encarnizaban su ataque hacia los escritores campesinos rusos. Consideraban retrógradas las posturas de los trabajadores del campo por basar su idiosincrasia en el apego al suelo, a la tierra, por preocuparse por la propiedad privada.

Los dirigentes del Proletkult aspiraban a alcanzar cierta autonomía e independencia respecto al estado, de manera de poder radicalizar sus intenciones de romper con la cultura del pasado. Lenin se opuso radicalmente a esos propósitos, defendiendo la heren-

2.- Gallas, Olga, Teoría marxista de la literatura, México, siglo XXI, 1977, p.62

cia cultural y rechazando tales tendencias autonomistas por considerar que se traducían en una actitud sectaria. No obstante su oposición a los puntos de vista del Proletkult, se opone resueltamente a que desaparezca.

En las manifestaciones artísticas del Proletkult debía autoexpresarse la clase trabajadora, "organizar sus sentimientos y pensamientos, y configurar así y fortalecer la conciencia proletaria, que es la condición inexcusable para llegar a la sociedad comunista"³.

Parecían repetirse reveladoramente algunos detalles relacionados con el teatro posterior a la revolución francesa: En 1793, el Comité de Salud Pública promulga una ley sobre los espectáculos que prevé la representación gratuita de dramas republicanos. En 1794 el mismo Comité promulga un decreto que contempla la requisa del Teatro Francés y su transformación en Teatro del Pueblo.

Las brigadas del Agit-prop (Teatro de agitación y propaganda) respondían necesariamente bien a las ideas propagandísticas de la Revolución de Octubre, realizando maratónicas giras por el interior e incluso al exterior (A Alemania, a mediados de los veinte). La base de las brigadas era fuertemente politizada, formadas por actores no profesionales o semiprofesionales. Este teatro ejerció cierta influencia en el teatro político profesional, del que a su vez había tomado algunas formas típicas: la revista política, por ejemplo.

Las representaciones del Agit-prop tenían un carácter heróico monumental. Para difundir sus ideas revolucionarias se valen del dinamismo y del mecanicismo que influyen en la escena y en el arte coreográfico. Era un teatro definitorio por sí mismo, que no dependía fundamentalmente ni del actor ni del diálogo; sino que de elementos innovadores que se hicieron paulatinamente indispensables: compañías multitudinarias, escenarios monumentales, carteles propagandísticos, pancartas, personajes clásicos o del folklore adaptados a la actualidad revolucionaria.

La mecha de la propaganda política se encendió también en la Armada y en la Marina, donde se forman grupos que se valen del tea

tro como medio para difundir sus ideas. Las obras que representan - son clásicas adaptadas o piezas que los mismos grupos crean colectivamente, desde la idea hasta la escenificación. Frecuentemente se - valían de vagones de tren pintados que se desenganchaban y se ponían en un lugar estratégico para la representación, a manera de troupe ambulante. El carromato de comediantes se convierte ahora en vagón de ferrocarril. Acorde con la inmediatez de su teatro, el brigadista transporta sus recursos y sus ideas sobre rieles.

Debe ser también mencionado el grupo de los Camisas azules (Sinaiaia Bluza), creado en Moscú en la posrevolución y que intentó - crear un nuevo tipo de representación. Abiertamente político, empleó técnicas populares y vanguardistas. El primer grupo de Camisas azules fue fundado por S. Yuzhanin en octubre de 1923, en Moscú, originalmente fue un grupo de "periódico viviente" que se volvió profesional. En el momento de haber surgido se realizaba el programa de la NPE (Nueva Política Económica), la situación política y cultural se encontraba relativamente estabilizada. El grupo heredó las ambiciones creativas del genuino teatro revolucionario de los trabajadores y sintetizaron muchas formas procedentes de la vanguardia y los Agit-prop.

El repertorio de los Camisas Azules se basaba fundamentalmente en la actualidad sociopolítica presentada en una manera destinada a interesar y divertir a un abundante público. La representación duraba aproximadamente hora y media. Empezaba con un desfile - en el cual la compañía entera era presentada en el escenario. Rápidamente iniciaba después un montaje de diez o quince números diferentes, usando varias formas y técnicas. František Deák, persona especializada en el estudio de este grupo, señala que eran cinco recursos, a saber: 1, Formas dramáticas: monólogo, diálogo, poesía coral y sketches con temas nacionales e internacionales que usualmente eran tratados cómicamente, la poesía era fundamentalmente de Mayakovski, Aaceyev y Tretiakov. 2, Formas derivadas de la gimnasia y la danza: danza artística y acrobática, ambas acompañadas de jazz. 3, Técnicas derivadas de las artes plásticas: Carteles animados. Consistía en colocar posters descomunales con figuras humanas en el escenario, se les hacía agujeros en los lugares correspondientes a la cabeza, -

los brazos y las piernas, de manera que los actores colocaran sus - extremidades en el lugar adecuado y recitaran el texto. 4, Números musicales: canciones populares y folclóricas que abordaban sátira local, utilización del acordeón. 5, Cine: fragmentos de filmes o diapositivas eran usados raramente, más bien se empleaba una técnica conocida como "film viviente", durante la ejecución de un sketch, - proyectores con distintos filtros giratorios se usaban para crear -- una luz cintilante que creaba la impresión de proyectar una película.

"En el montaje, el énfasis radicaba en su variedad. Las formas habladas eran seguidas por bailes, números de música o danza. Los números de propaganda eran seguidos por material de entretenimiento. La representación concluía con un 'desfile final' en el - cual el grupo resumía su trabajo, haciendo comentarios sobre su mensaje político pero también sobre sí mismos y sobre los Camisas azules en general"⁴.

No tenían demandas especiales respecto al espacio escénico, cualquier escenario llenaba sus requerimientos, no necesitaban decorados. El actor tenía que ser a la vez cantante, deportista y - bailarín. Su vestuario consistía en una camisa azul de trabajador y pantalones. Sobre esta vestimenta base se añadían detalles característicos o simbólicos (bolsas, collares) de tal manera que la básica camisa azul fuera visible de trasfondo. El grupo fue influido por - Eisenstein y su montaje de atracciones de la obra Diario de un bribón, de Ostrovski, y por el montaje de Meyerhold El estupendo cornudo - (1922), de Crommenlinck, donde el director vistió a sus actores con overoles azules y también, en unos cuantos casos, usó detalles característicos (una cinta roja para un Clown) aplicados a la vestimenta básica.

Inspirados por el ejemplo de los primeros Camisas Azules, grupos similares, usando el mismo nombre, formaron sus compañías. Así, el término Camisas azules designa el nombre de la compañía original, las numerosas compañías que tomaron el nombre y el movimiento teatral que generaron.

4.- DEAK, František, Blue Blouse (1923-1928), in "Tulene Drama Review", Ney York, April 1976, N° 80, pp. 38-39

Esta relación entre el nuevo sistema social y la nueva forma que va adquiriendo el teatro propagandístico representa la necesidad de autorrepresentarse, de "transformar en espectáculo objetivado en grandes líneas esquemáticas lo 'vividó', se distancia de ello para mejor comprenderlo, pero también para celebrarlo y encontrar en el espectáculo la fuerza necesaria para continuar avanzando, todo ello indica que el teatro en Rusia en estos años ha reencontrado su primitiva naturaleza de acontecimiento colectivo y social. La masa de las clases subalternas, cuyo dinamismo social ha sido de nuevo puesto en acción por el gran acontecimiento político, reencuentra como consecuencia de ello el impulso a la elaboración de la cultura y a la toma de conciencia. Y unos de los primeros instrumentos culturales a los que se vuelven es precisamente el teatro"⁵.

Bajo el lema "Revolución en la política es revolución en las artes", Meyerhold señala que la finalidad de Octubre Teatral "no era mostrar un producto artístico preparado con antelación, sino más bien convertir al espectador en participante en la creación del drama"⁶.

El Octubre Teatral fue nutrido con cuatro notables directores, tres de ellos provenientes de los Estudios Experimentales del -- Teatro de Arte de Moscú: El mencionado Meyerhold, Vajtangov (1883 - 1922), Tairov (1885-1950) y Eisenstein (1898-1948).

5.- CASTRI, Massimo, Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud, Madrid, Akal editor, 1978, p. 35

6.- BERTHOLD, op., p. 251

3.2 Los directores.

Meyerhold.

Interpretando al joven poeta de La Gaviota, de Chéjov, - Vsevolod Meyerhold disfrutó con la compañía entera, después de los muchos temores del autor, el enorme éxito con que empezaría a consolidarse el imperio artístico de Stanislavski con su Teatro de Arte - de Moscú. El estreno ocurrió el diecisiete de diciembre de 1898. En 1902, Meyerhold se separa de la compañía en un afán de experimentar con obras no naturalistas (de Maeterlinck, por ejemplo), sintiéndose atraído por las posibilidades lumínicas, la utilización del escenario giratorio y el sistema mecánico de plataformas, entre otros. En 1905, a llamado de Stanislavski, se hace cargo del Teatro Estudio Experimental del Teatro de Arte de Moscú. Meyerhold señalaba en ese momento: "Las formas actuales del arte dramático están superadas, el espectador exige unos procedimientos técnicos inéditos. El Teatro de Arte ha alcanzado la virtuosidad en la representación natural de la vida, en la simplicidad y la verdad de la interpretación. Sin embargo, han aparecido dramas que exigen una puesta en escena y una interpretación diferentes"⁷.

Valor primordial cobraban en sus puestas el decorado, plañeado en bocetos y no en maquetas, prponderando la correcta adecuación del color. Dicho trabajo era realizado por pintores fuertemente influenciados por las últimas tendencias artísticas europeas. Establecía así en sus montajes el concepto de estilización, "consiente no en la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, - como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la convención consiente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles; se trata de - reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una -- obra de arte"⁸. Acepta el artificio como principio, en los movimientos del actor busca más la plasticidad que la imitación de la realidad, para exteriorizar el diálogo interior se vale de la música y del gesto,

7.- MEYERHOLD, Vsevolod, Teoría teatral, Madrid, editorial fundamentos, 1979, p.28

8.- Ibid, p. 32.

no de la sicotécnica, objetos ostensiblemente pintados, no reales, hay mesura o desmesura escenográfica de acuerdo a la intención de la obra. "No se trata, de ningún modo, de hacer olvidar al espectador que está en el teatro"⁹.

Para Meyerhold, cuando el espectador cae en lo anterior, en olvidar que se encuentra en el teatro, cuando cree asistir a la vida misma, adquiere la misma abominable condición de un voyeurista sentado en un sillón tapizado delante del ojo de la cerradura. Coloca a la razón por encima de todo y toca también más cercanamente el cientificismo del montaje al hablar del constructivismo teatral latente en su Biomecánica: "el constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases -- científicas, toda la creación artística debe hacerse conscientemente. El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos de su propio cuerpo... La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A_2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor... la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo"¹⁰.

Un testigo presencial del Octubre Teatral, J. Jelagin, escribía en 1954 en su libro Domesticación de las artes, que no había -- vuelto a ver, ni en Europa ni en América ninguna habilidad escénica -- que no hubiera empleado ya Meyerhold.

Vajtangov.

En 1910-1911, Jevheni Vajtangov había acompañado a Suler-shitsky a París para poner en escena el montaje modelo de El pájaro azul, de Maeterlinck. Realiza en 1914 su primer montaje independiente en el Estudio del Teatro de Arte con la obra Celebración de la paz, de Hauptmann. En 1918 abre el estudio judío Habima y en 1920 el Estudio III -- (a partir del 26 teatro Vajtangov).

9.- Idem

10.- MEYERHOLD, Vasvoloi, "Octubre Teatral", en Técnicas y Teorías..., op. cit., p.244 (v.1)

Es su último montaje el más importante, y el que más sintetiza sus ideas de un teatro de Realismo Fantástico, La princesa Turandot, de Gozzi, en 1922.

Para cimentar tal idea de Realismo Fantástico, Vajtangov subrayaba la necesidad de una constante creación y recreación de nuevas formas para el teatro, poniendo precisamente el acento (y en este sentido colocándose al lado de Meyerhold) en la "teatralidad" de la representación. "La solución de los medios y de la forma es de importancia sobresaliente para el realismo fantástico, los medios deben ser teatrales ... los métodos pueden aprenderse, pero las formas deben ser creadas. El realismo fantástico tiene que ser convincente -- por nuestra fantasía... Tal forma existe y debe existir en todo arte"¹¹.

Estos nuevos elementos formales se cifraban sobre todo en la utilización de elementos de ballet, del cuento, de la Commedia dell'Arte y desde luego -derivada esta última- la libertad de improvisación.

La similitud de sus ideas con las de Meyerhold es singularmente clara cuando dice que este último había sobrepasado la banalidad teatral para llegar a la teatralidad genuina, a la fórmula (compartida y adoptada por Vajtangov) de que "el público no debe olvidar en ningún momento, que se encuentra en un teatro"¹².

Al hablar de la preponderancia artística dada al Octubre Teatral, Vajtangov señalaba la necesidad de representar el espíritu del pueblo; representar a la masa en movimiento y luego triunfante, cantando el himno mundial de libertad.

Tairov.

Se dice que Alexander Tairov era detestado por Stanislavski y Meyerhold, pero al mismo tiempo adorado por Lunacharski. Funda

11.- VAJTANGOV, Jevgeni, "Realismo fantástico", en Técnicas y Teorías..., op. cit. p. 259 (v.1).

12. - Ibid, pp. 253-254.

en 1914 su propio Teatro de Cámara (Kamerny), donde según palabras del - comisario de Cultura se realiza un teatro académico del experimento. En 1921 escribe su libro Notas de un director, donde habla de un -- teatro de formas de emociones concentradas, con predominio de los - elementos teatrales que podían constituirse como preciosistas y es- pectaculares; estructurado el espacio escénico por medio de planos - diferentes, escaleras, cubos, pirámides, plataformas, que ofrecían a los actores y al director mayores posibilidades de acción.

El mayor interés de Tairov en sus montajes gira en torno - fundamentalmente a la tragedia lírica, la comedia Bufo, el melodrama, la farsa, la pantomima. Al hablar de él, Vajtangov señala que es sin duda talentoso, pero sin posibilidad de penetrar en el alma del hom- bre. Tairov vendría sin duda a responder a la concepción lúdica de "el arte por el arte", su idea del "montaje sintético" conjugaría los mencionados elementos escénicos con la interpretación, el canto y la mímica. Su montaje más característico es en este sentido (tuvo alre- dedor de 90 estrenos) una "fantástica arlequinada", según la obra de E.T.A. Hoffmann, La princesa Brambilla.

Exigía del actor un dominio parejo de todas las formas de expresión; tenía que saber actuar, cantar y bailar, además de un mane- jo correcto de su técnica exterior (cuerpo) y técnica interior (con- trol de emociones y sentimientos). Para Tairov, sin embargo, aún el teatro más agitador y contestatario no debía dejar de ser teatro, no obstante las necesidades propagandísticas de la revolución. El teatro acaba, en este sentido, cuando vence la realidad.

En 1930 realiza el montaje de la obra de Brecht La Ópera de tres centavos.

Eisenstein.

Para Sergei M. Eisenstein (1898-1948), director de teatro del Proletkult, la puesta en escena se veía enriquecida con lo que - llamaba cualidad de shock; mediante la cual el realizador "por medio de una calculada estructura de atracciones, pueda moldear los proce-

mentos mentales del espectador"¹³.

Dibujante y escenógrafo, Eisenstein fue discípulo de Meyerhold y tomó como suyas las inquietudes expresivas derivadas de la asunción del constructivismo. "El Teatro de Arte de Moscú es mi enemigo mortal"¹⁴, declaraba. Su pretensión era fragmentar la realidad para luego construirla según su visión formal (dicho concepto sería desarrollado y llevado a sus últimas consecuencias gracias a su experiencia cinematográfica), descomponer la realidad en bloques utilizables o unidades, proceso denominado como "neutralización". Al hablar de su aplicación al cine, señala que las tomas (partícula cinematográfica elemental, diferente al tono en pintura o al sonido en música, en tanto que es inmediatamente comprensible por parte del espectador) "deben ser neutralizadas para que se conviertan en elementos formales básicos, que puedan ser combinados como el director lo crea adecuado y de acuerdo a los principios formales que desee"¹⁵.

Es a partir del descubrimiento del Teatro Kabuki que Eisenstein elabora sus teorías sobre la representación teatral y, fundamentalmente, sobre el film. Ese teatro clásico japonés "deforma y altera todos los sucesos y los hechos hasta que conservan solamente una base física. Todos los aspectos del drama se convierten en iguales, ya que todos han sido estilizados hasta ser pura epidermis, pura forma física ... El significado de una obra Kabuki no podría ser comprendido por un recuento de la trama y de los gestos. Es la forma del conjunto -- (añadiendo sonidos, vestuario y decoración) la que contiene el significado, y esta forma es tan abstracta y tan poderosa como una forma musical o pictórica. La realidad no es ya el apoyo del teatro. El gesto se ha convertido en el equivalente del tono o del color"¹⁶.

Para Eisenstein, cada elemento de la representación funciona como una atracción circense, diferente a las otras atracciones bajo la carpa, pero sobre la misma base, dentro de la misma estructura. Es así que el efecto de shock funciona totalmente en el espectador (deján

13.- ANDREW, Dudley, Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 52

14.- Ibid., p. 53

15.- EISENSTEIN, La forma en el cine, México, Siglo XXI, 1979, p. 54

16.- Idem.

dole una impresión psicológica bien determinada) de acuerdo a la especificidad de cada elemento de la representación. Al hablar de las atracciones en el montaje cinematográfico, señala que la unión entre las tomas no debe ser de manera de enlace, sino como un choque, "Yo no hago cino-ojo, sino cine puñetazo"¹⁷.

Dos de sus montajes para el teatro fueron El mexicano (1922) y El sabio. Fué sin embarco en el cine, como ya se señaló, donde Eisenstein pudo desarrollar más completamente sus ideas; sustentándolas apartir de las teorías de Pavlov y fundamentalmente de Piaquet. Desarrolló su concepto de montaje que confiaba en que el espectador (no pasivo) sintetizara los elementos opuestos del film, forjando su significado: convirtiéndose en co-creador. En 1925 realiza su obra maestra El acorazado Potemkin. Eisenstein narra su entrada al cine de esta manera: "Yo dirigía una comdia de Ostrovski en el Teatro Proletkult. Alquien me sugirió intercalar un intermedio cinematográfico. Pedí al "Goskino" un instructor y material para filmar. Me mandaron a Dziga Vertov y 200 metros de película virgen. Pero Dziga se sentía aquejado de un terrible dolor de muelas y se marchó al dentista. El celuloide se quedó, y yo me pregunté: ¿Qué hago ahora? Largo rato estuve reflexionando y rascándome la cabeza, pero al fin me puse a filmar solo. Esto ocurrió en 1923 y sigo filmando todavía"¹⁸.

17.- "Entrevista a Sergei M. Eisenstein", Conemateca de Moscú, en El cine (v. 2), Barcelona, Librería editorial Argos, 1966, p.201

18.- Ibid., p. 200.

"En todo el tiempo que llevo trabajado, nadie ha hecho tanto por mi desarrollo artístico como tú"

B. Brecht, Carta a Piscator, 1947.

El director de teatro alemán Erwin Piscator nació en Ulm, una villa - cercana a Wetzlar, el diecisiete de diciembre de 1893, seis años después su familia se mudó a Marburg, donde asistió al colegio. En 1913 se traslada a Munich, donde decide iniciar su carrera teatral como voluntario en el Teatro de la Corte de Bavaria, donde sin salario realiza pequeñas apariciones. El estudioso John Willet sugiere que tomó en ese tiempo lecciones con Ernest von Possart, actor y director posteriormente recordado por enseñar un aterciopelado estilo de declamación llamado Hofheaterstil. En la universidad de Munich, Piscator estudió literatura, historia del arte y filosofía, además de asistir al seminario de teatro de Arthur Kutscher.

En 1915 es reclutado y sus experiencias en el frente le hicieron ver que la actuación, el teatro y el arte en general eran triviales e irrelevantes y finalmente se convierte en comunista.

Como muchos de los expresionistas de su generación, Piscator se coloca firmemente del lado del ala izquierda antimilitarista, y en ese tiempo es nombrado consejero de una compañía teatral de soldados en los escenarios de los campos de batalla.

En 1917, en Berlín, un grupo de miembros disidentes del SPD (Partido Socialdemócrata Alemán) forma su propio partido, el USPD o socialistas independientes. Este partido recibió a revisionistas como Eduard Bernstein, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, los revolucionarios internacionales de la liga espartaquista. La pugna entre ambos partidos no tardó mucho para hacerse evidente.

En enero de 1918, 400 000 obreros y obreras se hallaban en huelga. Al cabo de nueve meses, la derrota de Alemania era evidente.

El tres de noviembre, los marinos de Kiel se sublevan. El cuatro, se constituye un Consejo de marinos y obreros, también el 4, estalla la huelga en Stuttgart. El 5 le toca a Lubeck, el 6 a Hamburgo, Hannover y Leipzig, el 8 a Munich. Los agitadores espartaquistas despliegan una considerable actividad con objeto de incitar a que en todas partes se creen Consejos de obreros y soldados. Llegan a los suburbios de Berlín la mañana del 9 de noviembre y ocupan el centro de la ciudad, el Emperador es expulsado, abdica y huye a Holanda. Ese mismo día recibe el poder Friedrich Ebert, líder del SPD, Scheidmann, segundo al mando, proclama a la muchedumbre reunida frente al Reichstag la República Socialdemócrata. Ese mismo día, Karl Liebknecht, que había salido de prisión en octubre, proclama la República Socialista. En diciembre los espartaquistas abandonan la USPD y fundan el KPD, -- Partido Comunista Alemán. La frágil unidad de la izquierda estaba en ruinas.

En enero de 1919 se suscita la violencia a partir de un intento para despedir al jefe de policía de Berlín, perteneciente al -- USPD. Dicho partido, el KPD y los representantes de gremios revolucionarios organizan una manifestación de apoyo, pequeños grupos organizan la ocupación de oficinas de periódicos y principales estaciones de transporte. El seis de enero, en lo que se conoció como semana espartaquista, Ebert --instigado por el ala derecha de su partido-- envía tropas a reestablecer el orden. Piscator habla así de la situación: "Gran alboroto en las calles, centros de debate en cada esquina. Demostraciones masivas de trabajadores y simpatizantes se encontraban en Unter der Linden, en la Willhelmstrasse. Comunistas y socialdemócratas agrupados en facciones, sosteniendo con fuerza y bien alzadas, pancartas con inscripciones como [Arriba Ebert-Scheidmann] y [Arriba Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo];"¹. El ejército procede al registro casa por casa con una notoria exhibición de brutalidad, el sábado llegan más tropas a Berlín. El domingo Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo son descubiertos por un pelotón de soldados y llevados a uno de los cuarteles temporales del ejército en el hotel "Edén", donde fueron objeto de tortura antes de ser sacados y pasados por las -- armas. El cuerpo de Rosa Luxemburgo fue arrojado a un canal adjunto mientras que el de Liebknecht se entregó a la morgue como "desconocido".

1.- PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, New York, Avon Books, 1978 (introduction and notes by Hugh Morrison), p. 20.

A mediados de 1919, el SPD de Ebert tenía bajo control a toda la República. Piscator, de vuelta a la vida civil, radicaba en Berlín mientras estos eventos se desarrollaban y recordaría años después ese enero como fecha del "terrible desastre". Estableció contacto con Wieland Herzfelde, a quien había conocido durante la guerra y que lo introdujo al círculo dadaísta de Berlín, que era más radical y comprometido que el original grupo de Zurich. George Grosz y John Heartfield (Helmut Herzfelde) se convirtieron después en sus diseñadores, Franz Jung y Walter Mehring en sus escritores. Otros miembros eran Richard Huelsenbeck y Raoul Hausmann.

En tanto que perteneciente a la generación que militó abiertamente en el expresionismo y el dadaísmo (muchos artistas llegaban a figurar en los programas de uno y otro, como Grosz, Dix, Pfemfert, etc.) conviene referir de un modo somero la importancia que ambas vanguardias sincrónicas tuvieron para el desarrollo del teatro piscatoriano; toda vez que éste enriqueció repartos, cuerpos directivos, dramaturgicos y técnicos con elementos surgidos de ambas vertientes.

Es preciso señalar que tuvo siempre cierta preferencia hacia el Dadá, aunque reconoció la importancia del expresionismo como foro para la presentación de cambios de forma radicales y de nuevos recursos dramáticos.

El expresionismo fue un movimiento artístico que se alió inseparablemente al sentimiento de crisis. Esto fue vivido por todos los que entre 1905 y 1914 empezaron a dedicarse al arte. Se sentían inquietos, imposibilitados para autorealizarse, insatisfechos con la realidad que tenían ante sus ojos. Sufrieron la consecuencia del incremento industrial de Alemania, que empezaba a resquebrajarse en sus bases morales. De allí que una de las imágenes obsesivas del movimiento fuera el declive, la decadencia.

Para los expresionistas, señala el estudioso Lionel Richard, "ya no se trata de representar lo real. La realidad, como explica Kasimir Edschmid en 1918, reside en uno mismo. La 'revolución' consiste entonces en que el arte ya no aspira a copiar lo real, sino en que engendre una realidad. Nos enfrentamos con un subjetivismo planteado como absoluto, con una exteriorización expresiva o una apología del Yo".

2.- RICHARD, Lionel, Del Expresionismo al nazismo, Barcelona, Ed. Gustavo Gili (col. punto y línea). 1979. p. 51.

Basados en la dialéctica de destruir para construir, pensando más en el orden kaiseriano que en la tradición cultural germánica, los expresionistas nunca prescindieron totalmente de una cierta función de comunicación, así se trate de la lengua y la sintaxis o de la abstracción pictórica.

Hasta 1917, por ejemplo, la poesía expresionista "está cargada de un peso de muerte, que se proyecta incluso en sueños y -- paisajes. Relaciones humanas frágiles, ritmo frenético y embrutecedor de la ciudad, servidumbre de toda índole. Enfrentada a la experiencia individual, la realidad supone una trituradora enorme. Imágenes apocalípticas. La cotidianidad condicionada por macabras fantasmías. Humor negro. Hostilidad en contra de la familia, de los -- profesores, del ejército, del emperador, de todos los puntales del -- orden establecido. Solidaridad, en cambio, con todos los marginados del sistema, con la congregación de oprimidos, pobres, prostitutas, locos, juventud"³.

Conviene señalar el carácter apocalíptico que los expresionistas atribuyeron a la primera guerra mundial, de allí que en la referida "Revolución de Noviembre" de 1918, la mayoría tuviera una respuesta activa: El poeta Ludwig Bäumer es uno de los responsables políticos de los Consejos de Brema, Ernst Toller es uno de los dirigentes revolucionarios de Munich, el pintor Conrad Felixmüller y el dramaturgo Friedrich Wolf luchan en Dresde, Wieland Herzfelde y Franz Pfemfert acaban encarcelados en Berlín cuando empieza a vencer la contrarrevolución. Sin embargo, también había posiciones moderadas, casi -- siempre tendientes al izquierdismo. La postura ideológica global era un carrusel, casi tan variado como cada uno de los artistas: Pacifistas puros como Schickelée, activistas tipo Pfemfert, simpatizantes comunistas como Ludwig Rubiner, miembros del partido comunista como -- Becher, "izquierdistas" como Oskar Kanehl. "Los expresionistas viven su época muy a fondo, y esta época es una red de contradicciones -- en donde se debaten los mismos dirigentes políticos con grandes dificultades"⁴.

3.- Ibid, p. 69

4.- Ibid, p. 95

El expresionismo tenía una gran capacidad de propagación sustentada, fundamentalmente, en las revistas. Justamente fue en una de ellas donde los pintores esbozaron las primeras coordenadas del movimiento en 1905, con la fundación de la revista Die Brücke (el puente), siguieron seis años después Der Blaue Reiter (el jinete azul), Der Sturm (la tormenta), Die Aktion, fundada por Franz Pfemfert y a la sazón la más politizada, Die Weissen Blätter (las hojas blancas) y Der Stürmer (el impetuoso); así como una gran cantidad de publicaciones distribuidas en todas las ciudades alemanas. Dos de las revistas, Der Blaue Reiter y Der Sturm tendían al misticismo, mientras que Die Aktion al anarquismo.

En tres etapas puede dividirse la evolución del movimiento expresionista, la primera de 1905 a 1918, año en que finaliza la Gran Guerra. Se caracteriza principalmente por haber sido el tiempo de la elaboración de manifiestos: de los pintores de la escuela de Dresde, de la de Munich, del manifiesto musical de 1911 de los compositores Schönberg, Berg y Webern. Destaca también por el apogeo de la poesía, a pesar de que una gran cantidad de sus exponentes fueron exterminados en la guerra.

La segunda inicia con la proclamación de la constitución de Weimar y la caída del régimen kaiseriano. Florecimiento fundamentalmente en las artes escénicas y en cine, recobra vigor la idea de que el hombre es el centro del universo. El movimiento resiste la amenaza derechista de 1923 del "Putsch" de Munich y se hace consciente de su presencia propia, comienza a redactar su historia. La primera antología poética es de 1920. 1925 marca el inicio del tercer período con la aparición de la estética de la "Nueva Objetividad", propugnada nuevamente por los escritores pláticos y a la cual se unirán después los escritores. Se propone sumisión a los hechos y no a la subjetividad, un regreso a lo concreto, a una realidad anecdótica. Regreso que era producido por la desilusión, por el cinismo causados por los fracasos revolucionarios y los períodos inflacionistas. Los expresionistas, diría en alguna ocasión Luckás, confundieron el ocaso de la clase burguesa con el ocaso de la humanidad.

El expresionismo teatral se desarrolló en principio en tea

tros de provincia, especialmente en Frankfurt y Darmstadt. En 1917 las compañías Das Junge Deutschland (la joven Alemania) y Das jüngste Deutschland (la más joven Alemania) fueron fundadas en Berlín y Munich, respectivamente. En las dos se ofrecían Matineés que servían como foro para la nueva literatura expresionista.

Dos de los más destacados directores fueron Leopold Jessner (1878-1945) y Karlheinz Martin (1888-1848). El primero, haciendo eco de las premisas fundamentales del movimiento, platea que el teatro es un medio para despertar al espectador a una nueva realidad; manifestó simbólicamente los conflictos internos de los personajes por medio de formas arquitectónicas. Hizo a un lado los escenarios naturalistas y creó en su lugar un espacio articulado con plataformas, conos y columnas; obtuvo particular renombre con la utilización de escaleras, las "escaleras de Jessner" se volvieron famosas. En 1927 brindó su total apoyo a Piscator cuando éste comenzó a crear disgustos en la Volksbühne.

Por su parte Karlheinz Martin tuvo las mismas inquietudes de Piscator en el sentido de hacer del teatro una tribuna política, -- con su grupo Die Tribüne. Este teatro perdió sin embargo su significación ideológica y tomó su lugar en las filas del teatro-negocio, al punto de que los accionistas mayores de la compañía se negaron a dar funciones de Die Wandlung (Transformación, sept. 1919), de Toller, a trabajadores de la industria del metal que se encontraban en huelga. Martin, perteneciente a la "Liga por la cultura proletaria", abandona Die Tribüne, y funda junto con los teóricos Rudolph Leonard, Arthur -- Holitscher y Ludwig Rubiner un Teatro Proletario. El primero y único montaje de esta compañía será Freiheit (Libertad, dic. 1919), de Herbert Kranz. En esta puesta, estrenada en la sala de la filarmónica de Berlín, Martin emplea los más escuetos elementos y se vale de recursos típicamente expresionistas en lo que se refiere al texto y al elemento gestual, además de valerse de una anécdota sumamente compleja; donde se exaltaba la realización del individuo en un mundo agitado a costa de su propio sacrificio. Esta descomposición de la trama a partir de la escenificación perseguía un fin didáctico preciso, pero era acompañado, e incluso antecedido, por la intención de determinar un modelo expresionista de la representación teatral; fundir arte y política para cimentar una estética del expresionismo escénico.

El arribo de los nazis al poder en 1933 va a significar el exterminio radical (persecución, exilio, cárcel) de los artistas del movimiento.

La posición de los dadaístas respecto al expresionismo no era muy bondadosa, en uno de sus manifiestos Tristán Tzara y George -- Grosz, entre otros, señalaban: "Acaso el expresionismo colmó nuestras ansias de un arte tal que dé oportunidades a nuestro más vitales intereses? ¡No, no, no! ¿Acaso los expresionistas colmaron nuestras ansias de un arte que hiciera arder en nuestra propia carne la esencia de la vida? ¡No, no, no! So pretextó de representar la vida interior, -- los expresionistas se reunieron en la literatura y la pintura como una generación que desde hoy aspira con avidez a recibir honores de la historia literaria y de la historia del arte, y que presenta su candidatura para un glorioso reconocimiento por parte de la burguesía... Los escenarios teatrales se llenan de reyes, escritores y naturalezas faustianas de toda índole..."⁵.

La posición de Piscator no es menos gentil. Acusa al movimiento de vaguedades simbólicas, de mezclar indiscriminadamente líneas, colores, temas, etc.; de perder contacto real con el proletariado, de -- ser, en pocas palabras, "revolucionarios de palabra".

El Dadá, comandado por Tristán Tzara, había nacido oficialmente el catorce de julio de 1916 en el café Voltaire de Zurich y era una radical ruptura con el pasado artístico, incluyendo las vanguardias anteriores "pasa por la reivindicación del nihilismo, de la duda sistemática, de la locura, de la burla, del humor sangriento, de la gratuidad y del exhibicionismo, del terrorismo cultural, en una palabra"⁶.

El movimiento realiza siete manifiestos y celebra escandalosos festivales, mezcla de recital poético, teatro de cabaret, de parodias sangrientas e intuitivos acercamientos al happening. En Alemania surgieron dos importantes revistas, Der Dada y Merz, ambas editadas por K. Schwitters.

5.- TZARA, Tristán, et. al., "Manifiesto dadaísta", cit. en Del expresionismo al nazismo, op. cit., p. 168.

6.- GIMENEZ FRONTIN, José Luis, Movimientos literarios de vanguardia, Salvat, (col. Grandes Temas # 61), Barcelona, 1974, p. 102.

La actitud provocadora del Dadá no deja de enriquecerse con ejemplos: Arthur Cravan ofreciendo conferencias totalmente borracho, La Gioconda con bigotes, la mancha de tinta titulada La Santísima Virgen, de Picabia, el portabotellas y el mingitorio de Marcel Duchamp titulados Fuente, Tzara prometiendo cincuenta francos de recompensa a quien le pudiera explicar lo que es el Dadá, etc.

La politización acompañaba distintivamente al dadaísmo alemán. El "Club Dadá" de Berlín escribía en 1920 en el catálogo de su primera exposición: "El hombre dadista es el expositor radical de la explotación"⁷, y desplegaba a lo largo de los tres salones de la exposición un transparente con la leyenda: "Dadá lucha con el bando del proletariado revolucionario".

Al respecto, George Grosz escribía: "¡No toquen el 'arte - sagrado!', gritaban los adversarios del dadaísmo. ¿Por qué estos señores olvidan gritar cuando se tira sobre sus monumentos, cuando se violentan o se masacran sus colegios? ¿Qué pretendían al hablar del 'espíritu', cuando solamente existía un espíritu, el de la prensa, que escribía: '¡Haced dibujos para la propaganda de créditos de guerra!'? Actualmente sé, y todos los fundadores del dadaísmo lo reconocen también, que nuestra única culpa fue el haber tomado en serio esto que -- llamamos arte. El dadaísmo fue el sueño de nuestra propia ilusión. Habíamos visto los últimos resultados insensatos del orden social reinante y habíamos prorrumpido en carcajadas. Pero todavía no advertíamos que sobre este sin sentido se basaba todo un sistema"⁸.

"¿Recuerdas Erwin, cuando mucho antes que los rusos dirigis-
te la famosa matiné Dadá, parado en la punta de una gran escalera --
mientras el público era arengado por un largo y radical discurso prove-
niente de las costas?"⁹, escribía evocadoramente el mismo Grosz en --
1928.

Sobre el Dadá, Piscator escribió en 1920: "Aunque se reali-
zó al liderar la intención del desarraigo artístico, no es ninguna vía

7.- GALLAS, op. cit., p. 19.

8.- GROSZ, George, El arte y la sociedad burguesa, en Arte y Sociedad, Buenos Aires Ediciones Caldén, 1971, p. 33

9.- GROSZ, George, "Marginal notes on the Subject" (Programme for the production of The Good Soldier Schweik at The Piscator Theatre, Berlín, 1928), en Political Theatre 1920-1966, a photographic exhibition and publication from The German Democratic Republic, London, Arts Council of Great Britain, p. 33.

de salida. El arte burgués no tiene más que decir. En conjunto la vida cultural se ha convertido en una mera formalidad. La 'forma' es todo, pero la sola forma no puede ser nunca revolucionaria... el arte revolucionario puede derivarse solamente de la esencia de la clase trabajadora revolucionaria... En acordancia con su liberación material, su liberación espiritual será inspirada por el comunismo"¹⁰.

A fin de establecer la línea temporal en el trabajo como director teatral de Piscator hasta 1929, se transcribe la cronología que él mismo especifica:

1919/1920	Tribunal, Königsberg
1920/1921	Teatro Proletario, Berlín
1923/1924	Central Theater, Berlín
1924/1927	Volksbühne, Berlín
1927/1928	Piscator-Bühne, Berlín
1929	Piscator-Bühne, Berlín

A finales de 1919, Piscator va a Königsberg (ahora Kalinin-grad) y con Oscar Lucian Spaun funda "El Tribunal" en un auditorio -- del municipio. Un aviso previo en el periódico "Königsberger Hartungische Zeitung" establecía que el nombre del teatro sintetizaba su programa, su dirección y su compromiso en uno solo. La primera producción fue Sonata de Espectros, de Strindberg, dirigida por Spaun. Piscator dirigió el segundo montaje: un programa doble con Muerte y Demonio de Wedekind y Varieté, de Heinrich Mann. El mencionado periódico alabó la dirección y acotó a la vez que los actores tenían mucho que aprender, sugiriendo que probablemente la compañía encontrara su salvación en la comedia. Las dos últimas producciones, El Castillo - Wetterstein y El Centauro de Georg Kaiser, fracasaron. El teatro se cierra el veinte de febrero, Piscator se benefició con seis semanas de experiencia como director y manager.

Regresa a Berlín y en el otoño de 1920 funda el teatro proletario con Hermann Schüller, escritor que había sido miembro del Buró de cultura proletaria, siendo la empresa el primer intento en la posguerra de los intelectuales de izquierda para organizar asuntos culturales destinados a las masas. El principio en el que se basaba era el

10.- PISCATOR, Erwin, "The Proletarian Theatre: its fundamental Principles and its Tasks," en *Ibid.* p. 43.

de la agitación política promovido por las brigadas soviéticas de -- Agit-prop, teniendo dos tareas principales "La propagación y el énfasis de las ideas comunistas... y desplegar su influencia educacional a través de la propaganda, entre aquellas masas que estuvieran aún políticamente indecisas e indiferentes"¹¹. El Teatro Proletario de Piscator fue apoyado por el grupo de socialistas independientes y comunistas disidentes (KAP), La Unión General de Trabajadores y sindicatos independientes, aunque no por el Partido Comunista Alemán; juntando alrededor de 5000 miembros.

Huelga decir que la actividad teatral de Piscator está profundamente vinculada con su militancia política, el rigor teórico necesario para consolidar una militancia efectiva se transfiere también al teatro para que, por medio de un gran aparato, se cimiente una estética de la representación política que demuestre el carácter transformable y susceptible de participación colectiva, de las situaciones -- pertinentemente colocadas en el escenario.

Piscator enriqueció su experiencia como director de Teatro Proletario gracias precisamente a los grupos procedentes del mismo -- sector obrero que surgían a estímulo de la actividad de las compañías de Agit-prop, creándose varios núcleos de actores obreros aficionados. Se añaden también, siguiendo el modelo soviético los corresponsales obreros (colaboradores independientes y no retribuidos que enviaban artículos a los diarios del KPD) que enviaban informes sobre las condiciones en su fábrica, sobre las organizaciones juveniles y las células partidarias. Muchas veces tales noticias fueron sólo el inicio de una actividad más amplia: reportajes, poemas e historias breves.

Estas actividades proletarias hicieron surgir la esperanza de que la revolución social debía arrastrar consigo una subversión de las artes, con nuevos temas y nuevas formas, superando las valoraciones estéticas del arte tradicional.

Paradójicamente el KPD se mostró desconfiado ante los intentos de crear una literatura y teatro proletarios. Sí apoyó las brigadas

11.- Ibid., pp. 43-44

das de Agit-prop, pero no como iniciadores de una nueva técnica y -- práctica teatral, sino como parte del trabajo general de agitación -- para influir sobre el electorado. A propósito del proyecto del teatro propagandístico y didáctico de Piscator, el KPD escribió el 17 de octubre de 1920 en su órgano de difusión Bandera Roja (Die Rote Fahne): "Entonces no hay que emplear el nombre de 'teatro', sino -- bautizar a la criatura con su verdadero nombre: Propaganda. El nombre de teatro compromete a hacer arte, a la realización artística... El arte es una cosa demasiado sagrada para que su nombre pueda ser -- aplicado a una chapucería destinada a la propaganda... Lo que el -- obrero necesita hoy es un arte sólido... ese arte puede ser también de origen burgués, con tal que sea arte"¹².

Y respecto a esto, en 1938, Brecht señalaba: "El arte de los grupos Agit-prop no atrajo el gusto de los concededores, pero fue una mina de nuevas formas de expresión y de medios artísticos nuevos. En él resurgieron magníficos elementos, hace tiempo olvidados, de -- épocas en que el arte tenía un carácter auténticamente popular, adop tados audazmente a nuevos fines sociales"¹³.

Hubo sin embargo, dentro del KPD, escritores como Johannes R. Becher que señalaban que el arte y propaganda no son excluyen tes, logrando poner en práctica ideas al respecto con la edición a -- partir de 1927 de una "corresponsalía para folletines proletarios". Para 1925 los escritores comunistas ya se habían organizado como -- "Comunidad de trabajo de escritores comunistas" (OTEC) perteneciente a la Liga de Escritores Alemanes. Este grupo fundó luego junto con los corresponsales obreros, directores de teatro y colaboradores de las editoriales comunistas, en octubre de 1928, la Federación de -- Escritores Proletarios Revolucionarios (FEPR).

La FEPR, a través de su órgano de difusión, la revista -- Die Linkskurve, pretendía elaborar e imponer un determinado concepto estético; La nueva literatura proletaria revolucionaria que contem pla y estructura el mundo desde la posición del proletariado revolu cionario. Eran cinco los puntos principales en los que se puede re sumir el programa de acción de la FEPR: 1. Desarrollo de la litera

12.- "ROTHE FAHNE" October 17, 1920, en The Political Theatre, op.cit., p. 51
 13.- BRECHT, Bertolt, "Carácter popular del arte y arte realista", en Arte y socie dad, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1972, p. 65-66

tura proletaria revolucionaria, 2. Elaboración de una teoría proletaria revolucionaria, 3. Crítica de la literatura burguesa, 4. Unión de todos los escritores proletarios-revolucionarios, 5. Defensa de la Unión Soviética.

Con su teatro Proletario, Piscator empieza a representar ante públicos de obreros en salas de reunión y en patios interiores de -inquilinos de barrios obreros berlineses, captándolos así en sus casas o lugares de trabajo, presentando obras especialmente escritas para su compañía, como la pieza de Franz Jung ¿Hasta cuándo va a durar - la puta justicia burguesa? (febrero 1921), otros montajes fueron --- Der Krüppel, Karl August Wittfogel (octubre 1920), Russlands Tag en la misma fecha, Die Feinde de Máximo Gorki (noviembre 1920), Prinz Hagen de Upton Sinclair (diciembre 1920) y Die Kanaker de Franz Jung (abril 1921), siendo precisamente en ese mes la última representación. Según Piscator el mayor logro fue que su teatro "se movió hacia el punto más alto como un muy efectivo instrumento de propaganda a la disposición - del movimiento proletario. Tomó su lugar junto al parlamento y la --- prensa como uno de los medios de comunicación del movimiento revolucionario"¹⁴.

El Teatro Proletario se convirtió pronto en un problema financiero. Los asientos eran baratos, gratis para los desempleados. El KPD negó su ayuda, apoyándose en su socorrida idea de que el teatro es arte y la propaganda es propaganda.

Los métodos del Teatro Proletario debían caracterizarse por: "simplicidad en la expresión y en la construcción, debe tener un efecto claro y sin ambigüedades en las emociones del público-clase trabajadora; cualquier intención artística debe ser subordinada al propósito revolucionario del total: el énfasis consciente y la propaganda del - concepto de lucha de clases"¹⁵. Y, en cuanto a los textos: "no siempre será necesario elegir obras de acuerdo a la filiación política del autor. Por el contrario: tan pronto como teatro y público, en el curso de su trabajo juntos, han decidido que quieren cultura revoluciona-

14.- PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit., pp. 53-54

15.- PISCATOR, Erwin, "The Proletarian Theatre", op. cit., p. 41.

ria, podrán hacer operativo cualquier drama burgués; ya sea porque expresa la decadencia de la sociedad burguesa o porque muestra claramente el principio capitalista, del cual se hace un instrumento para fortalecer el concepto de lucha de clases, para hacer más profunda la penetración revolucionaria de acuerdo a las necesidades históricas. Será provechoso que dichas obras sean introducidas por una narración, para prevenir malentendidos y efectos equivocados. En determinadas circunstancias, pueden hacerse cambios en obras (resulta conservador pensar en los sentimientos del autor) a través de cortes, ampliación de ciertos pasajes, o añadiendo un prólogo y epílogo para hacer más claro el significado del total; de esta manera una gran parte de la literatura universal puede resultar hecha a la medida para servir a la causa de la revolución proletaria¹⁶.

Para este Teatro Proletario, Piscator llegó a valerse de una reconocida técnica didáctico-dramática empleada en la Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco, la alegorización; personificación de una idea o de un concepto. A diferencia del empleo religioso o relacionado con atributos humanos abstractos como La Alegría, La Belleza, El Pensamiento, La Piedad, La Iglesia, La Muerte, etc., que se le dieron en estos períodos, el director la utiliza relacionándola con algunos de los pensamientos fundamentales de la filosofía marxista, - es el caso concreto de un personaje de Russlands Tag denominado "Capital Mundial". vestido con un gigantesco monedero y un sombrero de copa de los utilizados por los corredores de bolsa. Para redondear el efecto caricaturesco recurre también a la utilización de determinados tipos que simbolizan fuerzas públicas como El Diplomático, El Oficial, El Sacerdote, etc., que vociferan en dicha obra afirmaciones capitalistas que se alternan con la exhortación revolucionaria. Desde luego -- que la batalla entre conceptos se representaba escénicamente, con exaltos coros de trabajadores que increpaban "¡Pelea, Pelea! ¡Todo por -- Rusia!", al tiempo que unidos al público entonaba La Internacional mientras El Diplomático era corrido a puntapiés y las simbólicas fronteras representadas en el escenario con un mapa se derrumbaban para acoger al comunismo. El director calculó eficazmente el efecto del montaje, de manera de provocar indignación y cohesión del sentimiento de clase, estimulando así la participación del público.

Cabe mencionar finalmente, respecto a este teatro, que solamente un pequeño grupo de actores eran, como Piscator, profesionales; el resto eran aficionados pertenecientes a la clase proletaria. La -- pretensión del director era echar abajo las barreras y unificar como -- equipo de trabajo al grupo entero, desechando las jerarquías; con objetivos y convicciones políticas en común.

Su paso por el Central-Theater, un local en ruinas con 1000 butacas y enormes deudas, asociado con Hans José Rehfisch, fue muy poco productivo en cuanto a montajes: Die Kleinbürger de Gorki (Los pequeños burgueses, sept. 1922), Die Zeit wird kommen, de Romain Rolland (Ya llegará el momento, nov. 1922), y Die Macht der Finsternis de Leon Tolstoy (el poder de las tinieblas, ene. 1923). Eran escenificaciones en extremo naturalistas, en las cuales tendía a la mayor veracidad posible, tanto en lo concerniente a la decoración como al trabajo con -- los actores. A pesar de que las obras fueron bien recibidas por la -- crítica y lograron salvar la situación financiera del teatro, Piscator recuerda ese período como "un retroceso respecto a la posición que ya había alcanzado"¹⁷. Una huelga de actores en 1923 (a la que este teatro fue el único que apoyó) marcó el final de la experiencia en el -- Central-Theater, produciendo serias pérdidas económicas en el capital de Piscator.

Fue su actividad a partir de su estancia en la Volksbühne la que consolidó su teoría y su práctica del teatro político, con un numeroso público popular como destinatario y muchas facilidades respecto a recursos de producción; además de un buen cuadro de actores -- profesionales.

En 1924 la Volksbühne, que se había convertido en el escenario tradicional de los trabajadores berlineses, necesitaba un director para Fahnen (banderas), de Alfons Paquet. Piscator tenía oportunidad de ser elegido y así fue, le dieron el trabajo, encontrándose -- frente a una "organización sólida y potente, rica en partidarios que han asimilado a los mejores inventores de espectáculos de la época, como Reinhardt o Kayssler, proporcionando a su propio y numeroso público

17.- PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit., p. 57

blico los más diversos espectáculos teatrales; una organización, sin embargo, que desde hace tiempo ha abandonado todo programa político y cultural para transformarse en una prodigiosa máquina industrial"¹⁸. No obstante, la fuerte influencia de sus ideas la revitalizó y la volvió más radical.

Alterna su trabajo al frente de la Volksbühne con dos importantes producciones: Revue Roter Rummel (Revista de agitación roja, noviembre 1924) y el espectáculo Trotz Alledem; (A pesar de todo, frase de Liebknecht alusiva al fracaso de la sublevación espartaquista, julio de 1925), en ambos casos el texto corrió a cargo de Piscator y Félix Gasbarra. La primera fue preparada para la campaña electoral de 1924 y el segundo para el congreso del KPD. El éxito de la Revista de agitación roja con sus discursos, proyecciones, canciones, posters, estadísticas, escenas de cabaret y despliegues acrobáticos, originó muchos intentos similares en los grupos de actores obreros -- aficionados. La forma de revista terminó con las puestas en escena -- masivas y coros hablados que hasta entonces habían predominado en -- esos grupos, este cambio se vio fortalecido en 1927 por la gira que -- hizo por Alemania el grupo moscovita Camisas Azules.

El detalle de un ejemplo puede ser útil para precisar el -- ambicioso didactismo de Piscator, el bosquejo para Trotz Alledem: "La revista debía mostrar brevemente los acontecimientos revolucionarios de la historia de la humanidad, desde la rebelión de Espartaco hasta la revolución rusa, y hacer un resumen de instructivas escenas sobre el desarrollo completo del materialismo histórico.

Lo planeamos a gran escala. Tenía que haber 2000 participantes, veinte reflectores gigantes debían iluminar el escenario natural, imponentes símbolos ilustrarían pasajes diferentes (un barco de guerra de 65 pies representaría al imperialismo británico). Diferentes escenas se representaban simultáneamente en distintos sitios del teatro. El film debía combinarse orgánicamente con acción en vivo en el escenario por primera vez"¹⁹. Finalmente, el repaso histórico se fijó de un modo más concreto, desde la declaración de guerra de 1914 hasta el asesinato de Liebknecht y Luxemburgo en 1919. La revista --

18.- CASTRI, op. cit., p. 37

19.- PISCATOR, Erwin, The political Theater, op. cit. pp. 91-92

quería expresar que la revolución social, aún después de la derrota del diecinueve, seguía su marcha.

En la Volksbühne continuó experimentando con película: En Fahnen y Sturmflut (febrero y septiembre de 1926) de Alfons Paquet,-- utilizó diapositivas y filmes con títulos explicativos después de cada escena, o bien hace una apología de Lenin con tomas de la Revolución Rusa en el contexto medieval de Gewitter über Gottland (Tempestad sobre Gottland, marzo 1927) de Ehm Welk. Otros montajes fueron Das --trunkene Schiff (La nave ebria, mayo 1926) de Paul Zech, y Nachtasyt (los bajos fondos, noviembre de 1926) de Gorki. Para adecuar las obras a su nuevo propósito Piscator las adaptó y las reconstruyó; y fue precisamente por los ataques originados por su adaptación de Die Räuber (Los bandidos, septiembre de 1926) de Schiller y Gewitter über Gottland que abandona la Volksbühne.

Gracias al apoyo de Tilla Durieux, antigua primera figura de Reinhardt, Piscator consigue por medio del futuro esposo de la actriz, Ludwig Katzenellenbogen (empresario cervecero) un financiamiento de -- 400 000 marcos de oro, haciéndose cargo, desde mediados de 1927, de sus propias empresas y presentando sus montajes bajo el distintivo sello - Piscator-Bühne (mañosamente, algunos miembros de la compañía bautizaron el proyecto como Pilsator-Bühne. Pilsator era el nombre de una de las cervezas producidas por Katzenellenbogen). Comisionó a Walter Gropius para hacer el diseño del teatro que admitiría a 2000 personas --ésto, -- calculó, era el tamaño mínimo si los precios fueran accesibles para el proletariado-, y mientras rentó el Theater am Nollondorfrplatz, un local berlinés de 1200 asientos usado anteriormente para musicales. Aquí, con el apoyo de casi 16 000 socios que querían seguir presenciando sus espectáculos, puso en escena sus cuatro más famosas y logradas producciones: Hoppla, wir leben (¡vaya vivimos!, septiembre 1927) de Ernst -- Toller, una revista sobre la traición de la revolución alemana y el desarrollo de la sociedad entre 1918 y 1927, con una escenografía a base de estructuras de cimentación, casi constructivista, proyectando película y diapositivas sobre pantallas móviles. Piscator pudo emplear todo el equipo técnico necesario para su montaje, "la idea principal era el choque repentino de un revolucionario -encerrado durante ocho años en un manicomio- con el mundo de 1927. Fue una idea que proporcionó la

posibilidad de dar un bosquejo político y social a toda una época. Pero el material documental estaba cubierto de lirismo poético, como era el caso siempre con el trabajo de Toller. Todos nuestros esfuerzos en el curso subsecuente del trabajo fueron dirigidos a proveer a la obra de una subestructura realista²⁰. Rasputín (octubre de 1927), de -- Alexei Tolstoy, presentó los orígenes de la revolución rusa e introdujo el "Globus" o escenario hemisférico segmentado, "El drama histórico no es nada más una cuestión educativa: solamente si tiene vida -- propia puede llenar el vacío entre entonces y ahora, y liberar las -- fuerzas que están destinadas a formar la aparición del presente y del futuro inmediato... Aquí no nos importa la figura aventurera de Rasputín, ni la conjuración de la zarina, ni la tragedia de los Romanov. Aquí ha de resurgir un trozo de historia universal, cuyo héroe es cada uno de los espectadores sentados en las butacas y gradas de este teatro"²¹, Schweik (enero 1928), basada en la novela de Jaroslav Hasek, Texto de Max Brod y Hans Reimann, adaptación de Piscator, Gasbarra, Lania y Brecht; espectáculo antimilitarista con película y con caricaturas de George Grosz y la novedosa utilización de dos bandas móviles de transportación, este montaje fue llamado por su director "Sátira Epica", "Queríamos dar vueltas al reflector de la sátira sobre el complejo entero de la guerra y demostrar el poder revolucionario del humor. Otra atracción era la posibilidad de ofrecer al gran actor de carácter Max Pallenberg un papel que hacía un llamado a toda la extensión de su arte, después de largos e improductivos años de -- trabajar gracias a repartos convencionales... Por vez primera no nos encontrábamos con una obra que -buena o mala, con fuerza dramática o sin ella- revistiera, al fin, forma dramática, sino con una novela"²²; finalmente, en un segundo local (Lessing-Theatre), Konjunktur (Coyuntura, abril 1928), de Leo Lania, en la cual se trataba la explotación de los recursos petroleros en Albania, "ya no queremos ver episodios de la época, sino la época misma, y queremos comprenderla con toda -- claridad, reconocerla siempre en su plena cohesión interior. Pero el teatro actual, al emprender esa exposición y elaboración de la materia política, se encuentra sin ayuda y sin saber qué hacer. Si yo he podi

20.- Ibid., p. 207

21.- LANIA, Leo, "Programme notes for Rasputin", en Ibid., pp. 229-230

22.- PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit., p. 254.

no emprender en mi comedia ese intento, ha sido tan sólo gracias al apoyo dramático y escénico que me ha ofrecido Erwin Piscator... El héroe de esta comedia es el petróleo. La intención es mostrar la complejidad de las cuestiones económicas que dominan esta materia, y revelar las leyes y las fases de su explotación económica así como sus efectos por el lado político"²³.

Estas obras fueron profusamente reelaboradas por un equipo de "dramaturgia colectiva" que incluía fundamentalmente a Gasbarra, Lania, Jung, Mehering, Brecht, el anarquista Erich Mühsam y otra media docena de escritores menos comprometidos.

Acerca del diseño visual de estas cuatro producciones Piscator comenta: "Hoppla, Rasputin, Schweik y Konjunktur tuvieron cada una un tipo diferente de diseño escénico. Esto no fue el resultado de una inquieta fantasía técnica que busca constantemente nuevas sensaciones, sino que estuvieron basadas, aunque suene extraño, en el materialismo histórico formulado por Karl Marx. Eran escenografías marxistas. El escenario transparente a diferentes niveles que decidimos utilizar para Hoppla y el escenario hemisférico segmentado para Rasputin, se desarrollaron de la necesidad de relacionar cada escena individual con los eventos políticos que afectan al mundo y así elevarlas a un nivel de significancia histórica"²⁴.

Estos montajes, debido al gran peso de la maquinaria escénica y la complejidad de los recursos técnicos requeridos, demandaban una cantidad excepcional de trabajo de tranoya. Por ejemplo, cada ensayo de Schweik ocasionaba el desmontamiento del hemisferio de Rasputin (25 pies de alto y alrededor de una tonelada de peso) y la colocación de las dos bandas móviles de transportación para que Schweik y compañía marcharan sobre ellas (cada una pesaba 5 toneladas y medía 9 pies de ancho por 56 de largo) requiriéndose el trabajo de 16 hombres y dos horas para subirlas y colocarlas (Traugott Müller, diseñador, y Otto Richter, técnico en jefe, eran los héroes olvidados de la compañía). "Utilizó gruas, bandas móviles de transportación, -

23- LANIA, Leo, "Programme notes for Konjunktur", en *Ibid*, p. 276

24- PISCATOR, Erwin, "An account of our work" en Political Theatre 1920... op. cit., pp. 49-50

elevadores, escenario giratorio para mostrar sus características desde todos los ángulos, para presentar la verdad a través de la información objetiva y el análisis. Empezó a producir nuevas obras y creó un nuevo público"²⁵, apunta Lutz Becker, persona dedicada al estudio de la obra piscatoriana.

El primer Piscator-Bühne se colapsó por bancarota al final de la temporada 1927-1928, cuando la generosidad de Katzenellenbogen se retiró y llegó un citatorio por impuestos no pagados. Schweik no pudo ser más explotada debido a los compromisos de giras del actor principal y todos los cálculos fueron trastornados debido al costo inesperado de la maquinaria escénica y a la necesidad de rentar otro teatro para Konjunktur. Por consiguiente el mismo Piscator se retiró del teatro durante 18 meses, durante los cuales compiló Das Politische Theater (El Teatro Político), utilizando recortes de periódico, documentos legales y las bitácoras de trabajo de la -- compañía. El libro apareció en 1929, año de la crisis económica -- mundial. Durante esos meses forma un estudio en el cual actores, -- directores y escritores jóvenes podían trabajar como en un laboratorio, eligiendo sus propios textos. Los objetivos del estudio eran: 1. Entrenamiento colectivo, 2. Entrenamiento individual, 3. Experimentación con técnicas del actor, 4. Experimentación literaria, 5. Experimentación política, 6. Propaganda política. Sobre su estudio Piscator escribe: "Brahm decía que el teatro era una casa de los -- hombres. En mi escuela hablaba a menudo del teatro como laboratorio para el estudio del comportamiento humano, del carácter y de la sociedad"²⁶.

Para la temporada 1929-30 se pudo conseguir dinero y un -- segundo Piscator-bühne retorna al Theater am Nollendorfplatz, con la producción de Der Kaufmann von Berlin (septiembre 1929), de Walter Mehring, con escenografía de Moholy-Nagy, maestro de la Bauhaus. Debido al álgido crecimiento del nacional socialismo fue un fracaso -- instantáneo y la compañía se replegó. La tercera empresa de Piscator fué una compañía de giras que no dejó impresión en el mundo teatral berlinés. La cuarta y última, bajo el nombre de "Junge Volksbühne" (ala radical de jóvenes que abandonó la Volksbühne a raíza de la salida de Piscator) o tercer Piscator-bühne, tomó posesión del ruinoso

25.- BECKER, Lutz, "The German Proletarian Theatre and Erwin Piscator", en *Ibid.*, p. 19

26.- PISCATOR, Erwin, El Teatro como profesión de fé, en Arte y Sociedad, op. cit. p. 50

Wallner Theater con un programa que incluía una memorable producción esta vez en escala menos ambiciosa, Tai Yang Erwacht (Tai Yang, despierta enero 1931) de Friedrich Wolf, con decorados de Heartfield que serán posteriormente evocados por Brecht en su Pequeño órgano para el teatro.

En 1931 todo se vino abajo. Piscator fué encarcelado por deudas (no es claro por cuanto tiempo) y en ese año deja Alemania gracias a una invitación para dirigir cine en la Compañía soviética Mezhrabpom. En 1933, el establecimiento del régimen de Hitler significó que el ala izquierda del teatro alemán fuera exterminada u obligada a la -- dispersión.

El escritor soviético Sergei Tretiakov (ejecutado como espía en 1937), entusiasta admirador del trabajo y el temperamento de Piscator, señala: "En 1931, después de su sexta bancarrota, Piscator fué a vivir a Moscú, donde empezó a trabajar en cine. La maldad de sus enemigos no tenía fin. Los fascistas publicaron un libro llamado -- Juden Blicken dich an (Los judíos te están vigilando) que contenía fotografías de los más prominentes intelectuales y artistas, empezando con Eisenstein. Cada nombre iba acompañado por comentarios semejantes a los de un verdugo. Si usted abre el libro en la letra "p" encuentra: 'Piscator, Erwin', el comentario bajo su nombre es bastante corto, termina con las palabras 'Aún sin ejecutar'. *(27)

John Willet, el especialista en Piscator, comenta que "entre el declinamiento del teatro de Max Reinhardt y el desarrollo cabal del de Brecht, Piscator fué la más interesante y vital influencia en el teatro berlinés". (*28)

*27. TRETIAKOV, Sergei, "Men of the same kind" (published in Moscow 1936) en Political Theater 1920-1966, op. cit., p.37.

*28. WILLET, John, "Introduction", en Ibid., p.2.

Piscator precisaba así los propósitos de su teatro: "Nuestro -- arte vino de nuestro conocimiento de la realidad y nuestra determina-- ción de cambiarla completamente. Nos damos por satisfechos si logra-- mos hacer que cien personas de las mil que vienen al teatro diaria-- mente relexionen un poco acerca del 'orden establecido' en el cual -- viven". * (29). Y en otro texto señala: "Tenemos solamente un pro-- pósito: decir la verdad; ninguna otra cosa nos concierne. Por lo -- que es un error tratar de juzgar nuestras producciones teatrales ba-- jo principios artísticos. No estamos interesados en crear "arte", -- menos aún, estamos ansiosos por tener un "estilo". Repudiamos deli-- beradamente la concepción tradicional del arte. Nuestro único inte-- rés es encontrar la más poderosa vía para expresar nuestra causa, pa-- ra lograr el más grande efecto. Puede ser que en el curso de nuestro trabajo ayudemos al "arte" o que un "estilo" pueda desarrollarse; pe-- ro estamos tan poco interesados en esto como un boxeador lo estaría -- cuando noquea con un uppercut. Dificilmente cuidaría que su postura en ese momento fuera estéticamente agradable. * (30).

Sobre el mismo punto precisa: "Desde el comienzo, desde la prime-- ra fase, persigo la comprensión, el análisis, la claridad, la simpli-- cidad y, si es necesario para que se comprenda, la simplificación. La expresión "teatro didáctico" tiene una mala reputación, al igual que teatro de propaganda o teatro de tendencia. Pero un teatro así re--- quiere ciertos medios intelectuales que actualmente son tan novedosos como lo fueron en el pasado. Algunos críticos se complacen en llamar 'panfletario' a este teatro-épico. Y bien ¿Qué tiene de malo un pan-- fleteo? Si se emplea para un buen fin logra a veces ser muy útil" (*31)

*29. PISCATOR, Erwin, "Letter to Die Weltbühne", en *Ibid.*, p. 48

*30 PISCATOR, Erwin, "The Political Theater" (article), en *Ibid.*, p. 46

*31. PISCATOR, Erwin, El teatro como profesión de fé, p. cit. p. 47.

O, dicho de otra manera: "Desde 1914, las ideas que me animan son las mismas. Mostrar el destino total del hombre. Ese destino total es histórico; no es un destino religioso, ni astrólogico, sino un destino que podemos dominar. El destino griego, pero traspuesto por Marx, inscrito en la realidad social y política. El problema -- consiste en revelar al espectador su propia historia, la historia de la sociedad, la historia de la política. Sobre todo, poner en evidencia la relación entre el microcosmo (personaje individual) y macrocosmo (mundo histórico), porque nadie puede salir fuera del mundo, todos están ligados a él, y no por vínculos misteriosos, sino por la realidad que los envuelve". *(32)

Acuñaador del concepto -después profundizado por Brecht- de Teatro-Epico, que viene a representar el amalgamamiento de la experiencia teatral alemana de vanguardia con la suya propia, Piscator refiere en unas cuantas líneas las características, propósitos y medios de dicho teatro; síntesis de todo el complejo de su experiencia como director de teatro: "El Teatro Epico, aunque evolucionó técnicamente del expresionismo, fué una reacción en su contra. El término "Teatro Epico" se refiere principalmente a un tipo de teatro que se desarrolló en Alemania después del expresionismo. La manera más simple de explicarlo sería mediante su comparación con un contenido de novela; no sólo acción dramática, sino descripciones de las condiciones sociales y políticas que afectan la vida de los hombres. Para hacerlo, varios recursos tienen que ser utilizados. Como proyectores, films, pantallas en las que pueden aparecer frases, bandas móviles de trans portación, así como coros y narradores. Esto hizo posible producir no solamente acción dramática, sino también un comentario para ella. El teatro Epico muestra la vida en vez de pretender serlo. Es teatro, pero teatro en un sentido más alto; presenta ideas más que relaciones privadas. El objetivo del teatro épico es respaldar el efecto emocional de su estilo con un contenido racional, presentar elemen--

*32. PISCATOR, Erwin, "Post-Scriptum al teatro político" (entrevista-correspondencia y documentos reunidos por Emile Copferman), en "Teatros y Política", antología de Emile Copferman y Georges -- Dupré, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1969, p.83.

tos simbólicos en gran detalle y recuperar una belleza simple, clásica -aquella que había sido erróneamente repudiada por los expresionistas, que le habían descartado como "bonita" reaccionando en contra del teatro del viejo tipo-. El teatro épico retrató una situación dramática, envolvió al público en el desarrollo del conflicto -por medio de varios recursos teatrales, conduciendo a la solución política como el natural "desenlace" dramático. Como la situación fue tomada de la vida, la "solución" demandaba una reacción positiva del público al dejar el teatro. No solamente retrató hechos, sino que les dió una interpretación filosófica. El narrador no comentaba desinteresadamente, sino que llegaba a ser envuelto en la acción escénica. El estilo épico necesitaba un contenido dramático que fuera al mismo tiempo personal y simbólico; un tema abiertamente didáctico pero también dramático. Utilizó recursos dramáticos que ya habían sido descubiertos, pero siempre que era posible añadía las innovaciones técnicas del mundo de la industria. En la producción yo estuve comprometido con el uso de proyecciones fílmicas como un tipo de coro clásico. Además el film no era solamente utilizado en vez de telón de fondo pintado sino para crear un mundo en movimiento, dinámico, para la acción en el escenario" *(33). "Un medio para demostrar el gran significado histórico del drama, y mostrar el contenido dramático en el contexto de los eventos históricos" *(34). "El Teatro Epico, exploró una nueva dimensión visual y auditiva. La música y los efectos de sonido hechos por instrumentos especiales sirvieron no solamente para resaltar determinada atmósfera, sino para permitir a los personajes expresar sus más íntimos pensamientos sin tener que usar los convencionales e inconvenientes 'aparte' del viejo teatro. Una nueva penetración de los caracteres podría ser transmitida al público por medio de artificios que crearon nuevos mundos de ilusiones acústicas, siendo mucho más efectivas que el limitado alcance de las voces de los actores sin transmisores o altoparlantes" *(35).

*33. PISCATOR, Erwin, "The Theatre of the Future", en Political Theatre, op. cit. p.55.

*34. PISCATOR, Erwin, "An account of our work", op. cit., p.50.

*35. PISCATOR, Erwin, "The Theatre of the Future", op. cit., p.57.

Conviene señalar respecto al cine, que Piscator especifica la función del film en tres tipos:

- Film didáctico.

Que presenta los hechos objetivos hasta ese momento, como documental histórico, a fin de dar al espectador información sobre la materia.

- Film dramático.

Que toma parte en el desarrollo de la acción y es un substituto para la acción en vivo, puede insertarse entre las escenas ó simultáneamente, utilizando gasa suspendida entre escenario y público.

- Film-comentario.

Acompaña la acción a manera de coro, se dirige directamente al público, habla con él, atrae su atención a los momentos claves en el desarrollo de la acción.

Según Willet las principales contribuciones de Piscator se resumen en cinco puntos:

- 1) El concepto de teatro épico y su asociación con la proyección de textos, estadísticas y secuencias de cine (empezando con Fahnen de Alfons Paquet).
- 2) La propuesta didáctica o pedagógica.
- 3) La noción de que el texto debe manejar los complejos temas de política y economía (como la industria del petróleo en Konjunktur, de Ieo Lania).
- 4) La propuesta colectiva para la creación del texto, y la subordinación general de los egos artísticos a una causa común.

- 5) Un ejemplo negativo: La necesidad de hacer lo que intentó y nunca pudo conseguir, levantar un "Ensemble". *(36)

*36 WILLET, John, op. cit. p.2.

5.1 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL NATURALISMO.

"Una revolución técnica que empezó en Inglaterra anunció la reorganización de la sociedad. La máquina está conquistando Europa. Está poniendo fin al trabajo esforzado y a la industria manual, juntando al proletariado en fábricas y cinturones de miseria industriales. Un proletariado industrial está creciendo. De ahora en adelante esto determinará el desarrollo de la sociedad y no dejará al más social de los artes, el teatro, sin afectar".

Erwin Piscator, Des politische theater.

Si bien la experiencia inmediatamente anterior que determina el desarrollo del teatro épico o político es la Primera Guerra Mundial, la posterior revuelta en Alemania y el desarrollo del expresionismo; los orígenes pueden rastrearse a finales del siglo pasado, en el Naturalismo, que en Alemania pudo encontrar cobijo institucional y proyección popular en la Volksbühne, que había surgido el 29 de julio de 1890 tras desprenderse de la Freibühne de Brahm (ver pp. 6-7), -- aprovechando el término de la legislación antisocialista de Bismarck y contando con el apoyo de los social-demócratas. Brahm escribió: -- "La idea de fundar una Freie Volksbühne vino de los socialistas. La Asamblea que decidió llevar la idea a la práctica era socialista. Y esto tuvo un efecto decisivo en la naturaleza y significado de la nueva empresa" *(1)

Comandada en un principio por Bruno Wille, apoyada por la prensa progresista y los dirigentes de la clase obrera, la consigna de la -- Volksbühne era que el arte debía dejar de ser el privilegio de una clase social para pertenecer a todo el pueblo. La forma de abonamiento elegida para su sostén era comprometer a los aficionados a asistir

*1 BRAHM, Otto, "Freie Buhne", August 6, 1890, citado en The Political Theater, op. cit. , p. 32.

a un cierto número de representaciones. A falta de repertorio en el teatro berlinés, la misma Compañía producía sus espectáculos y representaban en un teatro que se alquilaba el mediodía del domingo. Precisamente a raíz de la difusión del naturalismo, "Fué más fácil para los Volksbühne contratar espectáculos ya hechos y llevar a cabo convenios con otros teatros". * (2)

En el capítulo 2 (Sobre la historia del teatro político) de su libro El Teatro Político, Piscator señala: "El teatro político, tal como se desarrolló en el curso de cada uno de mis cometidos, ni es una 'invención' personal, ni el resultado del reagrupamiento social de 1918. Sus raíces penetran profundamente en el siglo pasado. Fué entonces cuando la situación intelectual de la sociedad burguesa fué penetrada por fuerzas que, ó bien por su penetración cultural o por su mera existencia, alteraban decisivamente tal situación en parte aún destruyéndola. Estas fuerzas vinieron de dos direcciones: de la literatura y del proletariado. Y en el punto donde se encuentran un nuevo concepto surge, Naturalismo, y una nueva forma de teatro, la Volksbühne, un escenario para el pueblo". * (3)

El teatro anterior resultaba por sus precios y por su aura de "templo de las musas", inalcanzable para el grueso de la clase trabajadora, que con la Volksbühne figuraba ya como consumidora de arte.

En 1892 la Volksbühne se fraccionó por cuestiones de politización: Wille dimite y forma una nueva asociación, la "Neue Freie Volksbühne", que tuvo éxito gracias a su despolitización, ganando público entre la pequeño-burguesía de empleados y comerciantes. Ambas asociaciones vuelven a reunirse después de la guerra, en 1919, formando una organización única.

*2. CASTRI, op. cit., p. 36.

*3. PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit., p. 30.

Piscator se niega a explicar el ascenso del naturalismo justificándolo como una moda literaria, como lo intentaron hacer los historiadores del arte burgués, y especifica: "El naturalismo marchó bajo el estandarte de "¡La verdad, nada más la verdad!" ¿Pero qué era la verdad en ese tiempo? Ninguna otra que el descubrimiento literario del pueblo, del cuarto estado. En todos los demás periodos literarios el "pueblo" abastecía ya sea figuras cómicas, como en los lacrimógenos dramas de la década 1880, que tipificaban al artesano como el héroe del "amanecer del hombre capaz", o figuras trágicas individuales como en Woyzeck, de Büchner. En el naturalismo alemán el proletariado aparece como clase en el teatro por primera vez (Die Weber -los tejedores-, Die familie Selicke, Hanna Jagert)". * (4)

Y si bien esto fué un gran avance, el Naturalismo estaba "lejos de expresar las demandas de las masas. Describe su condición y reestablece una relación propia entre literatura y el estado de la sociedad". * (5)

Piscator, al igual que Zola, valora más lo logros del naturalismo en la narrativa que en el teatro, ya que este, si bien pudo convertirse en una plataforma política al traer al proletariado, y empezó a revolucionar el lado técnico de la representación, ofreció exasperación en vez de respuestas; inmovilidad cognoscitiva para el espectador. "El naturalismo no es revolucionario, ni marxista en el sentido moderno. Como su gran predecesor Ibsen, nunca fué más allá de postular el problema. Llantos de exasperación se mantienen cuando deberíamos escuchar respuestas. Solamente en el género épico - - (Zola) el naturalismo formuló un retrato de orden social que estaba destinado a reemplazar el presente. ¿Es presuntuoso o modesto para mí, ver en el Naturalismo una de las raíces de nuestro movimiento - en el teatro? Se que toda revolución se inclina a redactar una lista de sus antecesores y exagera frecuentemente alguna tendencia en

*4. Ibid., p. 32.

*5. Ibid., p. 33.

un esfuerzo para construir una tradición para sí misma, para proveer se con una base intelectual. Sin embargo, el punto en discusión no es que la extensión de los trabajos del naturalismo hayan sostenido su validez para el presente, sino el efecto que tuvieron en su momento. Aún si algunos exponentes del naturalismo repudiaron abiertamente cualquier tipo de compromiso político, esto no disminuye la función del Naturalismo como un total; por un momento histórico convirtió el teatro en plataforma política. Y no es cuestión de suerte que en el tiempo en que se trajo el proletariado dentro de la teoría dramática y dentro de la organización del teatro, también se empezó a revolucionar el lado técnico de la representación. La introducción de luces eléctricas para el escenario vino en la década de 1880, y el escenario giratorio fue inventado hacia el final del siglo. Así que todo conspiró para crear un nuevo concepto de arte". * (6)

Es pertinente mencionar, respecto al carácter de plataforma política del Naturalismo, el efecto causado por Los Tejedores de ---- Hauptmann; primero sobre el proletariado y después sobre el cuerpo policíaco que se encargó de la censura de dicha obra: "Durante el cuarto acto había una gran agitación, tanto en el auditorio como en el escenario. El pueblo pudo con dificultad contener su descontento, la simpatía que el autor había enajenado. Una tormenta amenazaba desprenderse y pudo solamente ser contenida con dificultad. Un ruidoso tumulto irrumpió en la mitad del acto y detuvo la acción por minutos reverberando alrededor de la casa con un llanto de rabia por la miseria de la humanidad". * (7) Por su parte, la policía justificaba así la censura de la obra: "Obras como esta tendrían un efecto inflamatorio en una gran sección del público metropolitano en tiempos como el presente. El público compararía las condiciones utilizadas en la obra para justificar la revuelta con las condiciones presentes, y encontraría similitudes. La agitación social-demócrata refuerza la convicción de que la predominancia del así llamado orden capitalista

*6. Ibid., pp. 33-34.

*7. Ibid., p. 34.

de la sociedad, necesariamente envuelve la explotación de las clases trabajadoras. Es de temer que las clases más bajas de la sociedad serían arrastradas por el efecto de la acción en el escenario - haciendo eco de los slogans con los que son bombardeados por los social-demócratas; y se rebelarían contra el orden existente". * (8)

Sobre las instancias temáticas de autores como Strindberg o Wedekind, referentes a la sexualidad, Piscator señala que estos dos dramaturgos: "Han cuestionado el sexo, el matrimonio y la revisión de nuestro Código moral de discusión. Mirando hacia atrás, podemos ver que esto implicó una pérdida o desintegración de las formas de vida comunal que han mostrado a sí mismas estar osificadas -esto en un tiempo en que todas las formas de vida en común empezaron a ser cambiadas por las presiones económicas-. Pero fue claramente una reevaluación en los términos de las clases existentes. La alta sociedad permaneció aislada. El obrero que ganaba 60 pfennigs por -- hora prefería ir a su cine local (que apenas aparecían en ese tiempo), allí podía finalmente ver un fragmento de algo que fuera reconocible de su propia vida. El dictado de Wedekind, "La carne tiene su propio espíritu" y de Strindberg, "La humanidad está para ser -- compadecida", poco significaban para él". * (9)

Acerca de los agudos inconvenientes del Naturalismo, visto desde el punto de vista proletario, Piscator escribe en su ensayo de 1920 El teatro proletario; sus principios y tareas fundamentales: - "Los productos del Naturalismo parecen malas fotografías tomadas indiscriminadamente por aficionados burgueses. Su efecto es similar al de un reflector que ilumina un árbol o un campanario en la noche y se aparta después, dejando tras de sí una oscuridad más impenetrable que antes. Hay descripciones del medio ambiente, pero no se elaboran tentativas para entender la implicación social de los acontecimientos".

*8. VON RICHTHOFEN, Police President (From the response to the ---- appeal lodged en february 4, 1893, against the censor's ban on The Weavers), en Ibid, p. 33.

*9 PISCATOR, Erwin, The Political, po. cit. pp. 34-35

tecimientos, ni para evaluar o ajustar cuentas; no se levantan barreras entre proletariado y burguesía. Evitan una discusión sobria de estas cosas, refugiándose tras los trillados conceptos de vida y destino; si alguna vez entran al ataque, es entonces en términos del -- otro mundo, lo ideal, lo emocional de la psicología y la filosofía. -- Así todo mundo y nadie a la vez necesita sentir que se refiere a él. Por supuesto, nadie siente que se refiere a uno mismo. El espíritu -- más crítico puede encontrar en sí mismo una plataforma que será completamente inofensiva. "La batalla de los espíritus culturales" tiene cero variación, absolutamente ninguna. Este tipo de arte cultural es más desmoralizador y acobardado que el juego (no es ninguna coincidencia que la mayoría del público amante del arte y los expertos -- vinieron del más débil, ocioso y socialmente más inútil estrato de -- la sociedad). Estos factores son altamente significativos porque en ese tiempo el más saludable sector de la población, el proletariado, miró con respeto y siguió el ejemplo de estos círculos decadentes, -- con el resultado de que, en materia de arte el proletariado entero -- es burgues naturalista". *(10)

La relación de esta concepción burguesa con la estructura misma del drama es desglosada así: "Un drama no tiene permitido tener más de tres o cinco actos. Así, el armazón dramático fué construido de -- acuerdo a un modelo. Este modelo era determinado por la forma burguesa del teatro. El drama burgués, junto con esta misma sociedad, también determina las formas arquitectónicas del teatro, la división tajante de escenario y público, y el foro que es solamente abierto de un lado. Ni el conocido escenario shakesperiano, ni las tribunas de los misterios medievales, ni aún el escenario tipo arena del antiguo mundo clásico han tenido una división tan tajante. Meramente quiero establecer que lo que llamamos forma dramática del teatro de hecho -- existió solamente durante un período muy limitado de desarrollo social, esto es, cuando la burguesía fué la clase gobernante. Desde el

* 10. PISCATOR, Erwin, "The Proletarian Theatre: its fundamental", op. cit., p. 42.

momento en que el proletariado empezó a participar en la historia - del teatro, la forma tuvo que cambiar nuevamente". *(11)

Son dos los aspectos que a nuestro modo de ver demarca Piscator respecto al naturalismo. El primero es positivo, tiene tres puntos y se refiere principalmente al acierto de presentar por primera vez como clase social al proletariado (que coincidía históricamente con el surgimiento de la Volksbühne -escenario del pueblo-), en segunda la consecuente transformación del escenario en plataforma política, y tercero la evolución técnica del escenario que permitió plantear nuevos conceptos para la representación. El segundo es negativo y se dirige también a tres puntos: Ofrecer a una exposición razonada y objetiva arrebatos de exasperación y llanto, acumulando el desgarramiento material, el desgarramiento sentimental, en segundo no elaborar tentativas que expliquen la consecuencia social de los acontecimientos; y tercero, la "Cuarta pared" de los escenarios convencionales (a la italiana), la muralla inaccesible que impide cualquier tipo de afectabilidad directa, ya no simulada, entre actor y público.

Por otro lado, Piscator descarta abiertamente las instancias -- psicologistas de los dramaturgos nórdicos. A su gusto poco tienen -- que ver con la preocupante -por precaria- cotidianeidad de los trabajadores.

Zola, en tanto principal exponente del Naturalismo, plantea: -- nuevos contenidos + misma forma. Por su parte Piscator es un innovador cuya adición es: nuevos contenidos + nueva forma. Así, el cientificismo del teatro épico o político, no se limita únicamente a un cauce teórico, sino que consigue una aplicación práctica en el escenario. No es ya el mero ímpetu de ser científico, sino de conseguir, por medio de la aplicación de los conocimientos y los recursos materiales, ser operativo.

*11. PISCATOR, Erwin, "Theatre and Cinema", en Political Theater, -- 1920-1966, op. cit., pp. 51-52.

5.2 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL ANTINATURALISMO.

5.2.1 Posición crítica de Piscator respecto a Reinhardt.

Los comentarios respecto a Reinhardt y Meyerhold y el teatro ruso son elaborados por Piscator a partir de una posición de defensa, algunos críticos vincularon frecuente y denostativamente su teatro - en relación a esos directores. Por ejemplo un crítico llamado L. Sternaux escribió acerca de la representación de Nachtasy (oct.1926, -- los bajos fondos) de Gorki, que había sido montada en 1903 por Reinhardt en Berlín y en 1922 en Moscú por Stanislavski: "La nueva producción de Piscator eclipsa a estas dos, sin tratar de esconder lo que ha aprendido de Reinhardt y los rusos. Toda la intimidad de su producción deriva de esta escuela. Las sombras de lo antiguo han servido como modelos para sus figuras. Frecuentemente se excede en ese modelado en detrimento del cuadro total, que se despliega grandiosamente en una extensión verdaderamente eslava, y eso viene también de la escuela de Reinhardt y los rusos". *(1).

Piscator se defendía tratando de explicar la asociación: "La gente me ve como un producto de mis ancestros artísticos (lo que es del todo justificado). Y puesto que hoy dicen que he copiado a los rusos, que soy un pálido reflejo de Meyerhold; incluso dijeron alguna vez que era un pupilo de Reinhardt (lo debo haber recogido en algún lado), declaro: absolutamente es falso. Desde que vine a Berlín por primera vez en 1918 -y consecuentemente no ví a Reinhardt en su momento cumbre- ví solamente obras sobre temas de escaso interés para mí, no pueden haber preguntas acerca si me influenció. Naturalmente tampoco fui influenciado por sus producciones de Munich (cualquier influencia que pudo haber existido fué negativa)". *(2)

*1. STERNAUX, L. ("Berliner Lokal-Anzeiger", 11-II-1926), en The Political.op. cit., p. 16.

*2. PISCATOR, Erwin, The Political Theater, op. cit. p.16.

Cabría mencionar, respecto específicamente a la relación teatral entre Piscator y Reinhardt, que éste último tuvo a su cargo la dirección de la Volksbühne de 1915 a 1918, teniendo un contrato libre de arrendamiento y haciéndose responsable del repertorio y de la reserva de la mitad de los asientos destinados a los miembros de la Corporación. De hecho la Volksbühne am Bulow Platz, se convirtió en parte de la organización de Reinhardt, indistinguible de las otras partes. Las producciones eran transferidas del Deutsches Theater, así que la Volksbühne pudo ver los reconocidos clásicos de Reinhardt --- El Mercader de Venecia, Hamlet y A Vuestro Gusto de Shakespeare, --- Wallenstein de Shiller, Fausto de Goethe, Minna Von Barnhelm de Lessing, y El Enfermo Imaginario, de Moliere, entre otros. Y también a la galería de estrellas que encabezaban Emil Jannings, Helen Thimig y -- Auguste Punkodsy. Hubo algunas producciones que se escenificaron primero en la Volksbühne para posteriormente pasar a los otros teatros. En un panfleto titulado La Traición de los Volksbühne, el crítico y ensayista Herbert Jhering (simpatizante de la labor de Piscator y -- Brecht) escribió:

"Max Reinhardt, un inspirado prodigio teatral. Se deleitó en los efectos que el mismo había creado. Habitó sobre el prolongado sabor de su propia magia. Max Reinhardt fué el más colorido talento teatral de todo el tiempo, intuitivo, con facilidad de im provisión, dando y tomando nuevas ideas. Max Reinhardt puso en escena obras para gente que veía el teatro como un lujo, una delicadeza, el adorno más fino de la existencia. Max Reinhardt, fué el genio que presidió la culminación final del gran teatro burgués con sus logros incomparables, su incansable versatili-- dad artística". * (3)

Piscator recriminó que la Volksbühne de Reinhardt, frente a la lucha del proletariado ruso, frente al desastre de la primera Guerra Mundial o frente a la violenta represión en la Alemania de la posguerra, haya levantado el telón para saber lo que ocurre con el destino

*3. JHERING, Herbert, "The Betrayal of the Volksbühne", en Ibid, p.64.

de Enrique IV de Inglaterra o para disfrutar de A Vuestro Gusto, ante una sala semi-vacía.

Pareciera ser que el signo de la objeción determina los comentarios de Piscator sobre Reinhardt, porque en éste último la problemática humana era suplida por un refinamiento excesivo: "Los grandes problemas humanos me parecen siempre los más decisivos, y esto no lo han comprendido algunos, por ejemplo Reinhardt. En su teatro, los medios se han transformado en fines. Por ejemplo, en el curso de una escena un personaje debía llevar una carta a otro; la puesta en escena otorgaba una importancia desmedida a este hecho, que pronto acaparaba la atención del público. Cada gesto ya no significaba nada en sí. Se -- había llegado a una especie de mecánica de los gestos, perfectamente refinada, pero separada del mundo". * (4)

En 1919, Reinhardt convirtió el circo Schumann en el Grosses -- Schauspielhaus, teatro al aire libre con escenario giratorio, un espejo bosque y 3,500 asientos; fué su propuesta para audiencias masivas, tenía la capacidad de un circo. Aquí representó obras como Edipo Rey, La Orestíada y El Milagro. En ese mismo escenario, seis años más tarde, Erwin Piscator realiza su montaje de Trotz Alledem, con la ya conocida complejidad y variedad en los recursos empleados, en ese escenario "que Max Reinhardt había utilizado para escenificar teatro clásico (burgués)". Piscator continúa al comentario señalando: "El también, probablemente, sintió que las masas tenían que ser alcanzadas, pero vino a ellas del otro lado, con mercancías extrañas. Lisístrata, Hamlet, y aún Florian Geyer y La Muerte de Dantón, no fueron más que funciones de circo, echadas a perder y vulgares. Todo lo que hizo -- Reinhardt, fué inflar la forma. El actual involucramiento de las masas en la audiencia no era una parte consciente de su programa y nunca -- fué valorado más que como ingenioso acierto del director". * (5)

*4. PISCATOR, Erwin, Post-Scriptum al teatro político, op. cit., p.85.

*5. PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit. pp. 94-95.

Al hablar de las fuerzas que confluyeron en el desarrollo de su teatro político, Piscator señala, aparte del Naturalismo, al "expresionismo de guerra", Das junge Deutschland (La joven Alemania, 1917), fundada por Heinz Herald bajo el patronato de Reinhardt, que promovió las ideas expresionistas y apoyó el cultivo de ese movimiento. En algunos grupos expresionistas "Se había impuesto la convicción de que el arte burgués carecía ya de posibilidades de evolución, y de que sólo el corte radical con las valoraciones hasta entonces vigentes, podía llevar a nuevos impulsos artísticos. Max Hermann Neisse, hablaba en nombre de muchos cuando escribía que la exaltación de la cultura burguesa y de sus clásicos es lo mismo que la aceptación del ordenamiento burgués del mundo". * (6)

A finales de la década de los veinte, muchos antiguos expresionistas tuvieron acogida en las empresas teatrales de Piscator, (Ernest Toller, Georg Kaiser, George Grosz, Heinrich Mann, Max Brod, entre otros.

Los pocos logros que al gusto de Piscator pudo haber conseguido Reinhardt, se debieron a ingeniosos toques de dirección y no a una sistematización teórica y práctica que permitiera ver el escenario como foro de conocimiento y discusión política. Fueron el fruto genial de un hombre. Pero de un solo hombre. Sin ubicación de circunstancia política y sin rigor para articular la compleja tecnificación de los teatros con una clara vinculación social. Carente de nexo pedagógico y consecuentemente conforme con una frívola aceptación del público receptor; aunque, eso sí, capaz de imponer su personalidad como director.

Contrario a la lúdica pirotecnia de la escena que caracterizaría a Reinhardt, Piscator precisaría su concepción del arte en general y del teatro en particular, en el marco de una concepción utilitaria.

*6. GALLAS, op. cit. p.19.

Con todo, no se pretende afirmar que Reinhardt haya sido personalmente apolítico por antonomasia o mucho menos que haya podido alguna vez simpatizar con los nacional-socialistas (ver pp. 15-18). La renuncia a la dirección de todos sus teatros y el ulterior exilio, - así lo afirman.

5.2.2 Posición crítica de Piscator respecto a Appia, Craig y la -- Bauhaus.

Piscator no emite un solo comentario específico sobre Appia y Craig, pero permite rastrear en sus diseños escenográficos la misma imperiosa necesidad de estos dos; romper las barreras impuestas por los diseños escénicos convencionales, extirpar del teatro y de su -- proceso de trabajo la idea de mantener un foro "stándar". Es decir, la interpretación de un texto dramático puede darse no solamente mediante la actuación o la dirección, sino también por cuenta del esce nógrafo. De allí la importancia que Piscator le confiere a la disposición escénica de sus producciones más logradas, y la insistencia -- que tiene por conseguir dar una idea de movilización, de cambio, de transfiguración: Hacer entender al espectador que el escenario, en -- tanto espacio de la vida real, es susceptible de variación.

Es necesario mencionar que también Appia y Craig categorizan -- la importancia de los elementos técnicos que intervienen en la repre sentación, construyendo con la iluminación, creando atmósferas que -- consolidan plasticidad, manejo del color y sentido del movimiento. Y aunque Appia hablaba ya de la posibilidad de envolver al espectador en una acción colectiva, no plantea --debido a su momento histórico -- diferente y al manejo de determinada ideología-- la intencionalidad -- política manejada por Piscator, quien busca que el público identifi- que en el escenario (en tanto diseño escenográfico) aquellos aspec- tos de la realidad que tienen sobre él una afectabilidad directa.

Su colaboración con Walter Gropius es más ilustrativa. Ambos -- se plantean en 1927 la construcción del llamado Teatro Total, que te- nía la capacidad de transformarse de acuerdo a la obra que se repre- sentaba; de la forma griega del escenario con orquesta, al escenario tipo arena o al escenario moderno, de bocaescena. El teatro se pro- yectó con una gran plataforma de parquet que podía girar, de manera que fuese posible pasar, con rapidez, de una forma de local a otra.

Piscator señalaba sobre este teatro: "Con lo que yo soñaba era algo - así como una máquina de teatro de la perfección técnica de una máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas cinematográficas, -- con instalación de altavoces, etc. Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos". *(1)

No sólo se atienden, en este teatro total, a la amplificación y - los añadidos técnicos, sino que se expresan al mismo tiempo condiciones de tipo social y de tipo dramático: Una nueva escritura teatral y el afán de terminar con la disposición "feudal" del público en butacas, palcos y galerías.

El acercamiento de Gropius para la creación del Teatro Total, -- ocurre después de que asiste a una función de Piscator en el teatro - de Nollendorf Platz. Este lo comisiona a diseñar el "Teatro Piscator" que más tarde el arquitecto bautiza como Teatro Total.

Es muy curioso que el punto de arranque para este diseño haya sido -según el propio Gropius lo refiere- la contemplación de un montaje de Reinhardt hecho para el Deutsches Theater, donde se desvanecía la división entre escenario y realidad, donde el espectador participa en la obra.

Acorde con las ideas de la Bauhaus, Gropius se propone depositar todo su interés en la función que el espacio tiene en el teatro, olvidando el interés decorativo que los arquitectos de la época proponen como única opción. Se propone construir una luz, "creando ilusiones - escénicas mediante cuadros luminosos abstractos o de diferentes asuntos -con imágenes fijas o en movimiento- haciendo así superflua, en - gran parte, la tramoya y los bastidores". *(2)

*1. PISCATOR, Erwin, Political Theatre, op. cit., pp. 179-180

*2. GROPIUS, Walter, "The Total Theatre", en Ibid., p. 182.

Gropius no se limita, se propone hacer posible la proyección cinematográfica en todo el horizonte de los escenarios de fondo (se podían colocar doce pantallas e igual número de proyectores) mediante proyectores desplazables e incluso rodear de cine todo el local mediante proyecciones en los muros y en el techo. Además, el sistema de escenarios intercambiables podía operar durante la representación, de tal manera que algún sector de los espectadores era desplazado; se prodigaban así variadas posibilidades para entrada y salida de actores. Podían descender del techo mediante escaleras y andamios, o ascender de sótano.

La finalidad de este teatro no es, según el propio Gropius lo señala, un mero amontonamiento de recursos técnicos, sino tener la capacidad de emplearlos de tal manera de lograr "que el espectador quede envuelto en el acontecimiento escénico, haciendo que forme parte del espacio en el cual los eventos tienen lugar, evitando que estos se le escapen por detrás del telón". *(3)

Poca experiencia tenía Gropius en el diseño y construcción de teatros; tan solo tenía uno en su haber, el pequeño Jena Stadtheater de 1923. Tampoco tuvo mucho contacto con los experimentos de otros maestros de la Bauhaus especializados en la escena, Lazlo Moholy, Nagy y Oscar Schlemmer. Ambos se dedicaron, fundamentalmente, a experimentar en el terreno de lo abstracto. Por cierto que el primero de ellos tuvo ocasión de enriquecer los diseños escenográficos de dos montajes piscatorianos: Prinz Hagen, de Upton Sinclair, en 1920, y el de la obra de Walter Mehring Der Kaufmann Von Berlin, en 1929; para la cual preparó un complejo set mecánico en el que se efectuaban sigilosos cambios en los decorados de escenas cortas y volvió a emplear dos bandas móviles de transportación, como las que ya habían sido empleadas en Schweick.

*3. Ibid., p.83.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

La importancia que Piscator le confiere a la arquitectura queda de manifiesto en su señalamiento de que los dos puntos fundamentales del teatro son la dramática y la arquitectura. A las dos, en el mismo momento, las cataloga en situación de déficit. Sin embargo tal crisis generó resultados positivos, con el nacimiento de lo que él llama una nueva dramaturgia "político-sociológica" y con el surgimiento, a partir de la carencia de una arquitectura revolucionaria (desde luego sin considerar el proyecto de Gropius), de una nueva forma escénica que paliaba la ausencia de los mencionados recursos arquitectónicos.

Piscator retoma de la Bauhaus la idea de que la escena tiende como arte a una función esencialmente espacial, capaz de determinar con la disposición del espacio, el color, la luz, los elementos escénicos y los recursos técnicos, la intención del director respecto a la obra, y la capacidad de enfrentar al espectador a un nuevo concepto del espacio teatral, prolongado más allá de sus límites por el director; que obra coherentemente con su idea de crear una nueva forma tanto para la escritura teatral como para la representación. Una forma épica. Piscator señala que "La arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente; o sea, ambos se determinan mutuamente. Juntos, el drama y la arquitectura tienen sus raíces en la forma social de la época". * (4)

Desafortunadamente, por falta de recursos económicos, el Teatro Total nunca se construyó. La maqueta se exhibió en la Exposición de París en 1930.

*4. PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit. p.180.

5.3 POSICION CRITICA DE PISCATOR RESPECTO AL OCTUBRE TEATRAL.

5.3.1 Posición crítica respecto al teatro de propaganda política.

Es desde luego, durante la actividad de Piscator en el teatro proletario (1920-1921), donde se puede rastrear la mayor semejanza - con el teatro de las brigadas de Agit-prop. En ambos casos la intención es la misma: agitación y propaganda. Mediante tales principios Piscator se propone desplegar su teatro proletario entre las masas - políticamente indecisas o indiferentes (ver p.40). Para conseguir -- este objetivo parte de una situación diferente a la de las brigadas de Agit-prop, que festejan jubilosamente el triunfo de la revolución; parte de la reflexión ante el fracaso de la rebelión espartaquista y de la necesidad de hacer surgir en Alemania un teatro independiente que sea auténticamente proletario.

Posteriormente, las brigadas y el teatro proletario llegaron a establecer una sana relación retroalimentativa, intercambiando algunos recursos formales (me refiero en este caso a los grupos Agit-prop surgidos en Alemania como respuesta a la iniciativa de los grupos soviéticos). Las brigadas, por ejemplo, familiarizan la utilización - en el teatro proletario de pancartas, carteles propagandísticos, incorporación al mensaje revolucionario de figuras mitológicas, capacitación generalizada de actores no profesionales. Por su parte, el teatro de Piscator incorpora la técnica de la revista política (sobre todo con dos montajes: Reveu Roter Rummel y Trotz Alledem), la utilización del teatro-filme, la música original, estadísticas, dibujos rápidos y el poner al teatro al servicio de las inquietudes contemporáneas del proletariado, no únicamente para celebrar la posibilidad o la contundencia de su triunfo. Sincrónicamente realizan importantes hallazgos: la posibilidad de la creación colectiva, tanto del texto como del espectáculo, la posibilidad de adaptar textos clásicos o hacer aparecer figuras históricas importantes que el espectador pueda identificar inmediatamente, relacionándolas con su momento. Asimismo el acierto -

de sortear el obstáculo de las categorías; todo el grupo colabora como un equipo. El teatro proletario, desafortunadamente, no pudo contagiar su entusiasmo ni su capacidad a cualquier otro grupo de teatro, (salvo las empresas del propio director); mientras que las brigadas de Agit-prop cumplían cabalmente con lo primero, reproduciéndose de una manera ejemplar, politizando a las bases de tal forma que en cada uno de los brigadistas existía una fuerte conciencia revolucionaria.

Siguiente eslabón cronológico en el desarrollo de los Agit-Prop fueron sin duda el grupo de los Camisas Azules, que originarios también de la Unión Soviética, resentían una influencia e influían a su vez sobre la vanguardia teatral de su tiempo. Representaron una nueva manera de hacer teatro de propaganda política, y -al igual que -- los Agit-Prop- tuvieron una notable influencia en la escena alemana ya que representaron el amalgamiento de la actividad del teatro de agitación con los aportes plásticos y espaciales propuestos distinta pero similarmente por Meyerhold, Eisenstein y Piscator. En determinado momento, el teatro de propaganda política de los grupos obreros - (Teatro revolucionario de aficionados), llegó a coincidir con los -- programas más ambiciosos, en local cerrado, del Piscator-Bühne (Teatro profesional revolucionario).

A este respecto Piscator señala: "Frente al teatro profesional-revolucionario, que por su complejidad y proporciones está ligado a un lugar fijo, los grupos de aficionados que han proliferado en Alemania pueden llevar su propaganda, con toda extensión y profundidad, al seno de los obreros. Por el contrario, el teatro profesional tiene frente a ellos la posibilidad de atraer clases sociales que, de otro modo, permanecerían alejadas de nuestro movimiento. Las formas dramáticas, adoptadas por vez primera en la Revue Roter Rummel, se manifestaron adecuadas a los fines del teatro proletario de aficionados. Ambos, el teatro revolucionario profesional y el teatro revolucionario de aficionados, se encaminan, en su tendencia, al teatro -- cultural proletario, al teatro que -una vez cumplidas las condiciones políticas y económicas necesarias- , será la forma dramática de

manifestación de la vida cultural de la comunidad socialista". *(1)

Queda claro, pues, que según el modo de ver de Piscator, el teatro no puede ni debe, en sus intenciones revolucionarias, renunciar a la mejor capacidad de ejecución; dependiente del nivel de los elementos técnicos y actorales, "querer combatir eso, es tan absurdo como querer sostener que la prensa revolucionaria debe ser tirada, -- por razón de principios, en las primitivas prensas de mano de Gutenberg, y no en las modernas rotativas. Lo esencial sigue siendo el objetivo: La mejor producción es la más efectiva propaganda. Y si hay algo que yo me cuente como mérito, es haber puesto al teatro como -- aparato total al servicio del movimiento revolucionario y haberlo -- adaptado a los objetivos de éste". *(2)

Piscator hacía suyas las tesis del Proletkult, en el sentido de que la cultura proletaria debía llevar consigo el sello del mensaje revolucionario socialista, incluso por encima de cualquier intención artística, a fin de fortalecer la conciencia proletaria. A diferencia de las organizaciones de Proletkult, Agit-Prop y Camisas Azules, que tenían como objetivos -en palabras de Lunacharsky- "Difundir el pensamiento revolucionario, el sentimiento y la acción revolucionarias en toda la extensión de país". *(3). Piscator se limita, con su teatro proletario, a los barrios obreros, a los inquilinatos o ex planadas de Berlín, impregnando su teatro de un carácter localista y de sencillas técnicas de representación, capaz de desmontar su decorado en una noche y ponerlo en otro barrio al día siguiente. Esta labor tuvo su recompensa. Paulatinamente, el director se fué haciendo de su público, perteneciente desde luego al proletariado, que lo apoyaba de manera entusiasta. Con ocasión de Revue Roter Rummel, en 1924, y Trotz Alledem en 1925, cientos de personas esperan en la calle, ávidas de entrar; hay pelea por las localidades. La sala está abarrotada, se tienen que incrementar el número de funciones. En el escenario: obreros. Público y actores son uno solo.

*1. PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit. pp.100-101

*2. Ibid., p. 102.

*3. LUNACHARSKY, A.V., "Arte y revolución", en Teatros y Política, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1969, p. 157.

Con su teatro proletario, Piscator respondía a las dudas surgidas tras la revolución en la Unión Soviética en cuanto al tipo de arte, en cuanto a las relaciones entre el artista, la sociedad y el estado, en cuanto a la misión social del escritor y el artista respecto a la nueva realidad surgida de la revolución. Respondía con su afán propio por "Romper radicalmente con el arte del pasado y ponerlo al servicio de la fuerza motriz de la nueva sociedad: el proletariado, y afán también de vincular el destino del arte a la revolución no sólo por su contenido ideológico, sino también por sus innovaciones formales. Se trataba de expresar la nueva realidad y de ser virla recurriendo a un nuevo lenguaje o a nuevos medios de expresión"

* (4).

Gracias a su experimentación con el teatro político, el drama - ha adquirido, como se lo proponía Piscator, un rango de institución moral, tan importante en la vida ciudadana como lo puede ser la prensa. Además, el director ha sabido despertar la emoción en su sentido más puro, identificando al espectador con la realidad que se presenta en el escenario, pero no de un modo sentimental y culpable; sino apelando a la emoción airada, al gozo por descubrirse como clase en el escenario. Para esto la ayuda de la película es invaluable, ya - que Piscator se vale de escenas tipo cine-ojo que permiten al espectador registrar mentalmente, con toda precisión, sus recuerdos como clase social, que ahora adquieren un carácter didáctico. El escenario y la sala se convierten así en el salón de un mítin, el ámbito escénico en sede de una manifestación; demostrando definitivamente la fuerza de agitación del teatro político. El estremecimiento humano de la sala en algunos momentos de Trotz Alledem, es la mejor muestra de ello.

Es así que existe en todas sus puestas el principio de agitación, en unas más evidente que en otras. Con su experiencia en el - "Piscator-Buhne", diferencia claramente lo que él mismo conoce como

*4. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, "Los problemas de la estética marxista" en Estética y Marxismo, (v.1), México, Era, 1980, p.51.

teatro revolucionario de aficionados, que hace depender en buena medida su existencia de los aportes de Organismos Estatales o del propio Partido Comunista; y el teatro revolucionario profesional, que viene a representar la evolución precisa de sus ideas respecto al teatro político, tanto a nivel de texto como de producción escénica, y que le permitió depurar un sentido de forma teatral nuevo y recurrente para cada una de sus obras. Además, este teatro tenía independencia relativa respecto a cualquier Organismo o Institución.

5.3.2 Posición crítica de Piscator respecto a los Directores del -- Octubre Teatral.

Serfa un lamentable error que por tratar de justificar un trabajo de investigación se procure inventar o pseudo-justificar influencias. No se puede dudar de que un artista lleva consigo un número variable de vertientes, pero tampoco puede ponerse a discusión que la originalidad de un creador radica en la inmediatez que tiene para manifestarse en su momento histórico y cultural.

Conviene mencionar esto al referirnos a la relación de Piscator con los Directores del Octubre Teatral, particularmente con Meyerhold y Eisenstein. Uno y otro lado viven el fervor revolucionario que impulsa a la búsqueda de nuevos caminos expresivos, en el primer caso sin embargo, cargando con el fracaso de la rebelión espartaquista; en el otro caso, el triunfo y la apertura, a primera instancia (y apoyada por Lunacharski) de todas las imaginables manifestaciones artísticas.

Por otro lado, y como consecuencia de la organización social, - las facilidades para la producción teatral, absolutas con los soviéticos y en ocasiones precarias pero siempre entusiasmantes en lo que respecta a la primera etapa teatral de Piscator.

Asimismo, es de considerar el auge de las vanguardias, sobre todo en el campo de las artes plásticas por su relación con el diseño - escenográfico, de vestuario y utilería, que no es privativo de un director sobre otro. Es decir, cuando Piscator diseña ¡Vaya vivamos! -- (1927) de Toller, no pasa por su cabeza la idea de "fusilarse", por ejemplo, el concepto constructivista empleado por Meyerhold en El Estupendo cornudo (1922), de Crommenlync. Ambas son en cuanto a intención y momento histórico, radicalmente diferentes. Las búsquedas de éste en el campo de la biomecánica podrían tratar de ubicarse en el director alemán, pero como parte de un todo, no como un intento de crear una nueva estética de la actuación. Además, un elemento utilizado en común por dos o más grupos (sea escenográfico, actoral, de texto, etc.) prescinde de cualquier arrebato de originalidad si en cada uno

de ellos tiene una función nueva, clara operativa. Piscator se definiendo solo, diciendo que "era natural que todos dirigiéramos la mirada hacia Rusia en aquel entonces, y que nos interesara todo lo que ocurría en la Unión Soviética. Pero, ¿Por éso deben catalogarnos como imitadores de Meyerhold y Tairov? Nunca vimos sus puestas en escena hasta después de que nuestra propia obra había cristalizado en forma y contenido. Siempre me ha sido indiferente la determinación de prioridades e igual le sucede a mi amigo Brecht, principalmente porque nunca tienen en consideración el hecho único y al mismo tiempo recurrente de que ciertas cosas, en cualquier periodo, están 'en el ambiente'; es decir, un descubrimiento fisicoquímico puede realizarse simultánea e independientemente en Tokio y en Nueva York. La cuestión no es: ¿Qué adoptó fulano (es decir: 'robó') de zutano?, -- sino más bien, ¿Con qué propósito utilizó este o aquel elemento, y cómo lo desarrolló o lo cambió en relación con los diferentes problemas, circunstancias y necesidades?". *(1).

Habría que mencionar, en este punto, una importante puesta de Meyerhold en el terreno de la agitación política. Zemlia dylom (La tierra alborotada), adaptación de Serguei Tretiakov a la obra La noche, de Marcel Martinet; producción de 1923. Ya de entrada el director mencionaba la capacidad del teatro para movilizar todos los medios a su alcance de manera de conseguir el máximo impacto propagandístico sobre el espectador. En el montaje se introduce una pantalla en la que se proyectan textos, retratos de líderes, episodios de la revolución y la gran guerra. "La pieza está estrechamente vinculada a la actualidad y se despliega en forma de heroico cartel propagandístico. Se desenvuelve en estrecha ligazón con lo que es la actualidad viva: los adelantos técnicos. El constructivista incluye en su dispositivo una pantalla que los realizadores utilizan para intensificar el aspecto de propaganda del espectáculo". *(2)

- *1. PISCATOR, Erwin, Nota final para el Teatro Político, en "Teatro Político" La Habana, Instituto Cubano del Libro 1973, pp. 380-381.
- *2. MEYERHOLD, Vsevolod, Textos teóricos, vol. 2, Madrid, Alberto Corazón, Editor, 1972, pp. 69-70.

Tales premisas no demuestran sino lo sincrónico de algunos apuntes de dirección (el cine era un recurso técnico relativamente nuevo, dispuesto a la experimentación). La mayor preocupación de Meyerhold es la depuración del aspecto estilístico del montaje; lo artístico - señalando el camino de la propaganda. Emplea el cine como si fuera - un elemento técnico más, que forma parte de la totalidad del planteamiento teatral, mientras que en el caso de Piscator el cine forma -- parte de una estética de la representación, tiene un propósito narrativo-épico pensado en función de su actualidad y representa un afán de darle una nueva forma a la representación escénica.

La coreógrafa María Ley Piscator, su esposa, señala: "Se dijo - que la mayoría de las obras que Piscator dirigió en la Volksbühne se relacionaban con la tendencia expresionista de Jessner o la biomecánica de Meyerhold, o el teatro del artificio de Tairov. Sus producciones fueron aún comparadas con el trabajo de Eisenstein. Piscator nunca había visto una producción de Meyerhold o Tairov. De cualquier manera, él nunca las hubiera apreciado en ese tiempo". *(3)

De hecho el primer encuentro entre Meyerhold y Piscator ocurre en 1930, cuando el primero llega a Berlín con el Teatro Estatal de Moscú para representar, del 23 al 27 de abril, Camino a China, de -- Tretiakov, El bosque, de Ostrovski, El Inspector general, de Gogol, y El Estupendo cornudo, de Crommenlync. Ambos directores participaron en una mesa redonda sobre teatro político. Piscator reconocía la importancia que para el desarrollo del teatro épico había tenido la biomecánica, que, según él, permitía a los actores expresar ideas - mediante movimientos específicos; es decir, esta técnica de representación se basaba en el principio racionalizador de que no hay división entre público y escenario.

Del mismo modo, en el director soviético asomaba ya en cuanto - al concepto de dirigir, la posibilidad o más bien la obligatoriedad

*3. LEY-PISCATOR, María, The Piscator experiment, the political -- theatre, New York, Arcturus books, 1970. p.126.

de adaptar el texto, proveyéndolo de una estructura narrativa, en episodios. Este arreglo lo hace de acuerdo al medio social a que pertenecen los personajes. Por ejemplo, en El bosque, cambió el orden y la sucesión de las escenas; introdujo un prólogo consistente en una procesión multicolor que invadía el escenario con iconos y estandartes, y dividió los cinco actos en 33 episodios, a los que dió un título.

En 1933, en Moscú, el director alemán señalaba: "He visto obras que han sido producidas utilizando película a cargo de Meyerhold, -- Tairov y los TRAM (teatros de la juventud trabajadora), pero en ningún lado he visto que las produzcan de acuerdo con mis ideas; las -- cuales yo he puesto en práctica en algunos de mis trabajos." * (4)

Piscator reconoce la validez de Meyerhold como director de escena en tanto que pudo innovar con los elementos técnicos del teatro -- (escenario giratorio y sistema mecánico de plataforma, por ejemplo), y en tanto que procuró y consiguió mantener siempre un principio racionalizador respecto al público, revelándole además aquellos aspectos que el texto ocultaba o no conseguía dar con suficiente profundidad, dando así una importancia fundamental al director, responsable absoluto del producto final.

Es al momento de definir una intencionalidad, un propósito determinado, donde ambos caminos se alejan. Piscator nunca tiene la intención de conseguir, por encima de todo, un producto artísticamente acabado; mientras que es esta, siempre como primera instancia, la intención del director soviético. Sobre este último señala el autor de El teatro político: "Meyerhold refinó excesivamente los medios y su refinamiento no creció a la par de un refinamiento comparable del público, lo cual produjo una cosa artísticamente perfecta, pero a caso vacía." * (5)

*4. PISCATOR, Erwin, "Theatre and cinema", en The Political Theatre, 1920-1966, op. cit. pp. 52-53.

*5. PISCATOR, Erwin, Post-scriptum al teatro político, op. cit., p.85-

Es más breve la reflexión sobre su posible vínculo con Eisenstein, quizá porque su conocimiento de este se debió más al cine que al teatro. El montaje que Piscator hizo de Coyuntura, de Leo Lania, trataba la explotación de los recursos petroleros y se utilizaban -- sucesivas construcciones escénicas que debían estar en la más estrecha relación con lo que sucedía en el escenario, con una boca escena que semejava la primera plana de un periódico. Al reflexionar sobre este trabajo, el crítico Herbert Ihering señalaba que el proceso desarrollado sobre el escenario se asemejaba al de las películas de Eisenstein. Quizá la comparación no sea tan gratuita si consideramos que Piscator, un poco a la manera del director soviético, se propone modelar los procesos mentales del espectador, de manera que este pueda, de un modo inteligente, dejarse llevar por la arenga revolucionaria de la obra en cuestión. Y no únicamente esto, sino que al mismo tiempo pueda llevar sobre sí mismo el cargo de participante directo. Coinciden también en el empleo de variados e independientes recursos: proyecciones, carteles, números de acrobacia, etc. La manera como Piscator articulaba sus espectáculos se asemeja (o viceversa) a la visión, que a través del cine Eisenstein tenía de la realidad; fragmentarla para después reconstruirla. Esta necesidad ya la había manifestado desde sus tiempos de director de teatro con su sistema -- de atracciones circenses: proyecciones, acrobacia, pantomima, números de payasos, y parodias de cantos religiosos.

Finalmente puede decirse que la calidad y la capacidad de propaganda de los montajes de un artista como Piscator quedan delimitadas no por la "involuntariedad" de sus influencias, sino por la voluntariedad para manifestar una postura ideológica primero, y después -- artística, en el escenario.

Esta premisa, de señalar al teatro como instrumento de propaganda, de conocimiento y de análisis, es totalmente acorde con su idea de que el teatro es la institución moral del siglo, y que trabaja -- en beneficio de la construcción y renovación de una verdadera sociedad humana.

6. Conclusiones.

"El gran comediante observa los fenómenos; el hombre sensible le sirve de modelo; medita, compara, reflexiona y modifica el modelo en lo que le parece necesario. Además de las razones, están los hechos".

Denise Diderot, La paradoja del comediante.

"...Incluso el autor dramático, si se inclina a las masas, se dirige sólo para iluminar y mejorar a esa masa, no para revalidar sus prejuicios o su indigno modo de pensar".

Gotthold E. Lessing, Dramaturgia de Hamburgo.

Frecuentemente recurrimos al esquema de etiquetar a una persona por alguna peculiaridad de su carácter o de la actividad -- que desarrolla; así, por ejemplo, nos imaginamos a Piscator vestido de rojo con una cartulina al frente que dice: "Comunista", y citando a Marx a cada frase. En realidad la determinación de una ideología va para él acompañada y hasta ocasionada por el aspecto humanista de su reacción ante la violencia. En este sentido es que concibe al teatro - a la manera de Diderot o Lessing - como una institución moral alejada de condescendencias burguesas en el entendimiento de que la labor de un hombre de teatro tiene un fundamento pedagógico acorde con su realidad histórica, y que enseñar algo a través de la práctica de su arte tiene un rango de obligación moral.

Piscator vive intensamente su momento histórico, participa en la construcción y destrucción de conceptos, instituciones y modelos de su Alemania. Su experiencia en la Primera Guerra Mundial no es pasiva ni se desarrolla tras el escritorio, es una ex

perencia sangrienta. Advierte que "el destino" carece del carácter individualista mediante el cual el Oráculo determinaba al héroe; se trata ahora de una predestinación económico-política, en la cual las víctimas se cuentan por miles y pertenecen a las bases soldadescas, no a las élites militares. No en balde su primera preocupación en El Teatro Político es reseñar el saldo del movimiento armado: 13 millones de muertes, 11 millones de inválidos, 50 millones de soldados movilizados, 6 billones de tiros, 50 billones de metros cúbicos de gas; en este contexto no olvida referirse a la terrible presencia de los oficiales, orgullosos con sus trajes de carnaval. A ellos increpa: "Morir...Ofganlo ustedes, sí, ustedes, señores suboficiales, arreadores de ganado con uniforme, ¿Saben lo que significa morir para un hombre? ¡No, no y mil veces no!"¹.

Esta situación mueve a Piscator a una posición artística y política radical. La reflexión sobre un arte limpio, immaculado, se viene abajo en tanto que se ha comprobado su inutilidad en ese momento histórico. De allí que esta radicalización se equilibre de un modo notable con su incorporación a la liga espartaquista y al inquietante trabajo de los dadaístas; a costa de sus referencias artísticas en el terreno de la literatura y de su formación académica.

Habían sido los líderes Liebknecht y Luxemburgo quienes más encarnizadamente se habían opuesto a la concesión de los créditos de guerra. Al contrario de los expresionistas de su generación, que sucumbieron o quedaron aterrorizados frente a la experiencia bélica, Piscator entabla su batalla ideológico-artística bajo la luz teórica del comunismo revolucionario, vibrante y activo desde el triunfo de los bolcheviques en la Unión Soviética; empeño en el que no cesará a pesar del fraca

1 PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, op. cit., p. 12.

so de la rebelión espartaquista.

El estado caótico de la economía alemana al término de la guerra, con huelgas y paros escalonados, la depauperación de la clase media, el impacto político de los consejos de soldados y obreros que ocupan distintos centros poblacionales y que son reprimidos por el ejército, abonaron el camino causal para el desarrollo del teatro piscatoriano; respondiendo a su pregunta de dónde y cómo ejercer su oficio.

Piscator llega así a formular una concepción utilitaria del arte, el teatro como instrumento para la lucha de clases, como propaganda, como un medio político para conseguir un fin político: Educar, agitar y proveer de una cultura al proletariado.

A nuestro modo de ver esta formulación se divide en dos etapas. La primera abarca de 1919 a 1925, comprende su labor en el Teatro Tribunal de Koenigsberg, en el Teatro Proletario de Berlín y sus dos importantes montajes Revue Reter Rummel -- (nov. 1924) y Trotz Alledem (jun. 1925). Excluimos su labor en el Central Theater porque el mismo director señalaba esta etapa como un retroceso de medios y de ideología, ocupado como estaba por salvar la situación financiera de dicho local, y -- porque la huelga de actores de 1923 - a la que se teatro fue el único que apoyó - apresuró el cierre antes de culminar cualquier propuesta futura. Esta primera etapa se caracteriza por su acento en la combatividad, parecida a la de un pugilista -- que va noqueando conceptos y normas; el material dramático loda la actualidad, de manera que es un teatro de lo inmediato -- que se concentra en lo que ocurre en su momento, casi a la manera de los "Periódicos Vivientes". El Teatro Proletario, entanto el más paradigmático de este período, adolece de espacios convencionales, de manera que todas las representa

ciones son masivas, en barrios obreros, en inquilinatos, afuera de las mismas fábricas, en salones de baile, en aulas o en auditorios multitudinarios. Los decorados son desmontables, se adecúan a los variados espacios donde se colocan y su agresividad política queda en manos de los feroces Grosz y Heartfield; en el escenario alternan actores profesionales con obreros, sin jerarquías ni estrellismo, el vestuario es mínimo, -- distintivo. Adaptación indiscriminada de clásicos, empieza a utilizar diapositivas y filmes, aunque todavía no como parte medular de su poética de la representación, algunos textos son creados por la compañía; éstos son, a veces, significativos -- desde su mismo título, como la obra de Franz Jung ¿Hasta cuando va a durar la puta justicia burguesa? Esta actividad teatral se sostenía básicamente mediante el apoyo de socios, de organismos estatales o del propio Partido Comunista. Durante esta etapa Piscator influye de gran manera en los grupos aficionados de obreros, a los que denomina Teatro Revolucionario de Aficionados.

La segunda etapa abarca de 1924 a 1931, comprende su trabajo para la Volksbühne y su desarrollo de los sucesivos -- Piscator-Bühne (primero en el Theater am Nollendorfsplatz y después en el Lessing Theatre), se caracteriza por el acento en la claridad del mensaje como un todo; como la actualidad se explica en el devenir causal del pasado, se da una importancia mayúscula a lo histórico, procurando revelar los distintos grados de importancia que los hechos anteriores (sobre todos los inmediatos) tienen sobre la realidad actual del espectador, -- que a su vez forma parte de la historia.

En esta etapa cuenta ya con el apoyo del teatro como edificio y aprovecha sus recursos a la mayor capacidad, la -- preocupación de llevar al público proletario a este teatro subsanada y consigue que sus escenificaciones sean vistas también por públicos burgueses, que en los locales de su primer -

periodo no hubiesen podido hacerlo. Los decorados de Heartfield y Grosz se convierten en parte activa del espectáculo, adquieren una connotación de maquinaria escénica gracias también a los buenos oficios de Traugott Müller, diseñador en jefe; la representación, mecánica e ideológicamente, está siempre en movimiento. El cuerpo actoral se profesionaliza, muchos de ellos, además de su reconocida capacidad, gozan de un buen nombre para la taquilla, como Paul Wegener, Tilla Durieux, Max Pallenberg y Alexander Granach, entre otros. Un cuerpo de dramaturgos elabora los textos de acuerdo a la intención del director, la utilización metódica de filmes, diapositivas y estadísticas adquiere un rigor de sistema artístico, permitiéndole en esta etapa conseguir un concepto y una práctica de la representación escénica, a dicho logro lo denomina Teatro-Epico. El teatro producido en este periodo es clasificado por su creador como Teatro Profesional Revolucionario, ligado por su complejidad y proporciones a un lugar fijo; económicamente es sostenido por capital particular y por un número determinado de socios, lo que le permite una relativa independencia. Sin embargo, los bajos precios de las localidades y lo costoso de las producciones lo llevan a la quiebra y al endeudamiento desmedido. Es durante un receso en este periodo cuando compila su libro El Teatro Político.

También en sus textos teóricos puede rastrearse esta división por etapas. Los primeros, como El Teatro Proletario sus principios y tareas fundamentales, son abiertamente agresivos y niegan prácticamente la posibilidad de cualquier influencia; mientras que en los textos compilados en El Teatro Político se observa un ánimo más mesurado que le permite evaluar los aportes que para la concreción de su Teatro Epico se generaron a partir del Naturalismo. Merece también atención el aspecto de las precisiones ideológicas, en uno y en otro periodo.

Me refiero a que pocos creadores, como Piscator, hubiesen aceptado efectuar cambios en algunos personajes y situaciones que no eran considerados como convenientes al gusto de los observadores del Partido Comunista Alemán; cambios que al ser efectuados producían un cambio radical en la concepción del director. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Konjunktur (abr. 1928). En este montaje la señora Durieux interpretaba a un personaje que era un doble agente, representante del sindicato ruso Naphta y representante político de la Tercera Internacional. Por las posibles malinterpretaciones derivadas de suponer a la Unión Soviética interesada en hacerse dueña del petróleo en condiciones ventajosas y en una nación extranjera (ver las notas reseñadas en este trabajo sobre esa obra), se despliega la manta consera a cargo de la oficina dramática, la representante del KPD y el enviado de Die Rote Fahne.

Piscator acepta cambiar la representatividad del personaje - auxiliado por Brecht - y consecuentemente el sentido de muchos pasajes a lo largo del espectáculo, decidido a cerrar el teatro antes que permitir cualquier duda respecto a su posición política.

Pocos artistas podrían enfrentar esta situación censora en beneficio de la claridad ideológica y en detrimento de la coherencia del montaje, Meyerhold, por citar un caso, difícilmente lo habría aceptado.

Tampoco hay que olvidar que una de las razones que motivaron el cierre del Teatro Proletario fue el escepticismo y el consecuente retiro de apoyo político y material del KPD hacia el trabajo de Piscator, preocupados como estaban por afeerrarse al concepto burgés del arte como un medio "sagrado" de educación artística para el proletariado.

Piscator tenía la certeza de que un nuevo teatro, auténticamente político, necesitaba para su génesis y desarrollo no solamente un contenido de actualidad- el de su tiempo era rico y variado- sino también de una forma nueva, que pudiera hacer aún más impactante el fondo. Un nuevo tipo de teatro capaz de permitir al espectador identificar lo -- que ocurre en el escenario con su realidad, de manera que a partir de esa observación pueda comprender y tomar conciencia de los beneficios de una acción revolucionaria.

A raíz de la búsqueda de esta nueva forma para el drama recibe ataques de formalista y sociólogo vulgar. Agresiones que quedan dirimidas al considerar que su énfasis -- por proveer de una nueva forma al teatro es coherente con la intención revolucionaria del mensaje. Brecht explica de un modo claro la importancia de las innovaciones de tipo -- formal: "La forma desempeña una importante función en el arte. Sin serlo todo, si importancia es tal, que basta con que se la descuide para que la existencia misma de la obra entre en peligro... Sin la introducción de innovaciones de tipo formal, el arte no sería capaz de presentar al público nuevos materiales y nuevos puntos de vista". ² Estas condiciones innovadoras son necesarias para establecer una relación de interdependencia entre forma y contenido, en donde el valor de uno dependa del otro, "sólo los contenidos nuevos están en condiciones de aceptar plenamente las nuevas formas. Es más, los contenidos nuevos exigen formas nuevas. Cuando se obliga a que los contenidos nuevos se sometan a las formas viejas, la funesta separación entre el contenido y la forma no se hace esperar: el contenido rechaza la forma". ³

2 BRECHT, Bertolt, El formalismo y las formas, en "Estética y marxismo", V.1, op. cit., p. 230.

3 Ibid. p. 232.

Así, el Teatro Epico es temática y formalmente nuevo-- por su fundamento ideológico, los recursos dramáticos y escénicos son consecuencia de esto último, son esfuerzos para establecer un vínculo dialéctico entre escenario y realidad, o realidad como escenario. Es decir, el Teatro Epico es tal porque es político. Una actitud abierta de la crítica teatral de los años veinte podría haberse encargado de calificar artísticamente a este teatro, pero dependía de su formación (naturalista - burguesa) y de su información (vanguardias, teatro ruso).

A este Teatro Epico se le puede estructurar en dos puntos:

1. Técnica de producción dramática. Adecuar un texto-dramático, cualquiera que este sea, a una intención informativa, analítica y contestataria, para esto se toman en cuenta y adaptan textos considerados como clásicos, es el caso de El Poder de las tinieblas (1923), de Leon Tolstoy, La luna de los Caribes (dic. 1924), de O'Neill, Los pequeños burgueses (sep. 1922) y los bajos fondos (nov. 1926), de Gerki, Los Weber --- (feb. 1927), de Hauptmann, y Los Bandidos (sept. 1926), de -- Schiller; y utiliza, también, lo más acabado de la reciente -- producción expresionista, como El centauro (feb. 1920), de -- Georg Kaiser, El Lisiado (oct. 1920), de Wittfegel, ¿Hasta --- cuando va a durar la puta justicia burguesa? (feb. 1921) y -- El Kanakeano (mar. 1921), de Franz Jung, Vaya, vivimos (sept. - 1927), de Ernst Toller, Los Kaufmann de Berlín (sept. 1929) -- de Walter Mehring (autor de las canciones usadas en Vaya vivimos) y Tai Yang, despierta (ene. 1931), de Friedrich Wolf. A -- partir de los experimentos escénicos de Picator se genera una nueva estructura teatral, especialmente adecuada a los propósitos y forma escénica característicos del director. Esta que podríamos llamar "nueva dramaturgia de la época", viene a compensar con el lenguaje literario los adelantos en lo que se --

refiere a lenguaje de la escena, produciendo así una nueva forma dramática a la que se podría denominar dramaturgia de lo -- Epico y que se consituyó como el apoyo básico de los más interesantes trabajos del director. El grupo de escritores encargados de la elaboración el texto estaba integrado por Félix - Gasbarra, Leo Lania, Bertolt Brecht y el propio Piscator. Sus principales trabajos son Revue Roter Rummel, de Gasbarra-Piscator, Trotz Alledem, Gasbarra-Piscator, Rasputín, Los Romanov - la guerra y el pueblo que se rebeló contra ellos (nov. 1927), - adaptación de Piscator, Gasbarra, Lania y Brecht al texto de - Alexei Tolstoy, Las aventuras del buen soldado Schweick (ene.- 1928), adaptación de Piscator, Gasbarra, Lania y Brecht, y Co - yuntura (abr. 1928), de Leo Lania, con arreglos de Brecht.

2. Técnica de Producción Escénica. a) El mecanismo tea - tral con todos sus elementos se pone a funcionar de un modo in - tegral (escenario giratorio eléctrico, varios puentes de ilumi - nación, etc.), sin desdeñar nuevos recursos (bandas móviles de transportación, escenario hemisférico giratorio, grúas, eleva - dores, etc.). b) Los actores deben, en primera instancia, ver - en el movimiento revolucionario la fuerza motora, el centro de su actividad creativa, necesitan poseer el dominio intelectual del papel, aparte de las cualidades de su técnica. La primera característica resulta prescindible en el caso de que el actor sea una primera figura. El personaje se modela de acuerdo a - su contenido, su sustancia intelectual, política y social, no - de acuerdo a su contorno exterior. El actor debe darse cuenta de la función que tiene dentro de la estructura de la obra y - acostumbrarse al nuevo concepto de aparato escénico, adecuar - su estilo a éste. c.) Incorpora nuevos elementos que adquieren relevancia como material narrativo en el escenario: filmes, -- diapositivas estadísticas, coros, animación, subversiva hecha expresamente por Heartfield y Grosz para ser proyectada, prólo - gos, epílogos etc. d) Advierte la importante nueva función que puede tener la música; ya no es ilustrativa ni tiene la función - de "preparar" el advenimiento de escenas importantes, sino que se mane -

ja con continuidad independiente y consciente respecto a la línea política. Su principal colaborador fue Edmund Meisel, director musical en el Theater am Nollendorfsplatz de 1927 a 1928 y creador de la partitura alemana para El acorazado Potemkin y Octubre, sus principales aportes para las producciones de Piscator fueron: Revue Reter Rummel, Trotz Alledem, Los bandidos - Valya vivimos (que lo valió un duro ataque por haber transformado, según algunos críticos, el himno nacional germano en un concierto de gatos), Rasputin y Schweick. Trabajó además con Kurt Weill (Konjunktur), Wolfgang Zeller (Gewitter über Gotland Das Trunkene Schiff) y posteriormente, en 1945, con Hans Eisler.

Esta técnica de producción escénica tenía como finalidad revertir a la praxis la idea de Piscator de que la mejor producción es la más efectiva propaganda.

Para Piscator, la profesionalización del montaje es una condición indispensable para manifestar del modo más claro posible su posición política y para atrapar la atención del espectador, que encuentra que ese derroche espectacular de recursos tiene que ver con la historia de su colectividad, que contemplar en pantalla el cuerpo sin vida de Liebknecht, adquiere a la distancia que da el breve tiempo transcurrido, una connotación dramática; esa muerte forma parte de la trama y el espectador se convierte en participante porque ha vivido esa misma historia, que es la de todos, de manera que incrementa su interés hacia lo que ocurre en el escenario. La actualidad se convierte así en materia teatral, temáticamente la historia es la protagonista. Esto explica el desfile (mediante máscaras y película documental) de las figuras políticas ya referidas, como Lenin, Rosa Luxemburgo, Ebert o Scheidmann. Sobre el particular Brecht refiere una anécdota: "Cuando el Kaiser, utilizando cinco abogados, lo demandó porque quería hacerlo representar -

por un actor, Piscator se limitó a preguntar si el Kaiser no - estaría dispuesto a aparecer en persona; prácticamente le ofreció un contrato"⁴

Para lograr sus objetivos en la producción el director ha tenido que valerse de capital empresarial (hablo del financiamiento de Katzenellenbogen para los Piscator-Bühne), ya que las colaboraciones de los socios son insuficientes y el precio de entrada para los obreros muy bajo; pero no ha sido en detrimento de su libertad ideológica y creativa, pudo hacer y decir lo que quiso. Partió del supuesto de que es tonto suponer que un teatro político dirigido al proletariado tenga que hacerse con una precariedad de recursos que reaccionariamente pudiera asociarse como adecuada a esa clase social.

Por el contrario, un nuevo teatro, un Teatro Epico que pueda constituirse en un nuevo tipo de drama y en una nueva manera de escenificación, necesita de una gran capacidad de medios; elevar el costo de producción y consecuentemente la variedad de recursos significa sorprender al espectador, sea proletario o burgés, y estimular su capacidad de raciocinio. El proletariado especialmente merece un nuevo tipo de teatro que ponga a su alcance los más espectaculares recursos y los más significativos temas, merece conocer las capacidades del teatro.

A causa de estas precesiones, Piscator recibió (después del estreno de Konjunktur) un injusto pero divertido apelativo a cargo de la prensa de derecha, "Super-Broadway". El señalaba, en una entrevista de 1956, que prefería ser catalogado como un viejo Hombre de Teatro Popular (Volksbühnenann).

4. BRECHT, Bertolt, Escritos sobre teatro (v.1) Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 146.

Lo que importa para el director no es el mero derroche de recursos, sino la intención utilitaria respecto a estos.

No se puede suponer que su mayor acierto haya sido proveer, por ejemplo, la utilización del filme como mero elemento plástico o ilustrativo; este recurso, como ya ha sido desglosado, tenía en sus puestas en escena varios niveles semánticos. Cabría preguntarse, respecto a la novedad de los recursos, la utilización que Piscator habría hecho del *lasser* o de los equipos de video y computación.

En cuanto al entramado de los hechos trasladados al escenario ya había sido habilitada como recurso una forma escénica que consistía en descomponer o reestructurar el drama, presentando los acontecimientos de un modo fragmentario, en varios cuadros. Esta reestructura escénica del texto fue empleada, siempre con una intención estilística, por un Teatro Experimental de Profesionales cuyos principales exponentes son los del teatro soviético, como Meyerhold, Eisenstein, Vajtangov y Tairov aunque es necesario mencionar a Reinhardt y a los directores expresionistas alemanes Leopold Jessner y Karlheinz Martin. Para todos ellos, los aportes escénicos hacían persistir, siempre, el personal sello del director artista. Para Piscator, la postura política es la que determina la consunción de su teatro, el interés de crear arte es superfluo.

Piscator y Brecht mantuvieron siempre una relación cordinal, en sus escritos, sus referencias mutuas giran en torno a calificativos como "mi viejo amigo", "mi hermano", "mi compañero".

Representaría un estudio aparte realizar una demarcación precisa y justificada de las intenciones de cada uno. No cabe duda, sin embargo, que el camino del primero desembarca en el del segundo. Brecht se preocupa por lograr una dramaturgia de lo Epico, para lo cual fue sin duda de gran axilio su-

colaboración en las empresas de Piscator, y consigue tiempo -- después elaborar su famoso cuadro en que delimita las diferencias entre la Forma Dramática y la Forma Epica del teatro. Como su colega, señala el punto de arranque del Teatro Epico en el Naturalismo y elabora, en 1948, la que será su poética y -- que marcó un acontecimiento en la historia del teatro contemporáneo, Pequeño Organón para el teatro. Indudablemente, Brecht profundizó de modo cuidadoso las bases de su posición teórica, hasta darle una consistencia que le permitía alternar su labor como director, dramaturgo, poeta o ensayista. El crítico Willet afirma que a Piscator no le gustaban mucho los textos dramáticos de Brecht (efectivamente, sólo escenificó tres), por considerarlos fríamente intelectuales.

No es nuestra intención polarizar las peculiaridades de Piscator y Brecht, basta con señalar que la actividad de ambos se dirigió al mismo objetivo, tuvieron a bien complementar en algunos casos sus actividades (hasta 1928) y siempre, mientras estuvieron activos, hicieron el teatro de sus convicciones.

Sobre una definición del teatro de Piscator, Brecht señala: "Los experimentos de Piscator demolieron prácticamente todas las convenciones. Alteraron profundamente los métodos creadores de los dramaturgos, el estilo interpretativo de los actores, el trabajo de los escenógrafos. Pretendían otorgar el teatro en sí una función totalmente nueva; una función social."⁵

La función social del teatro piscatoriano y su manejo de la historia como materia prima desembocaron en muchas experiencias dentro del teatro contemporáneo, una de las más directas fue la del teatro documental de Peter Weiss, para la cual este director formula una teoría específica, Catorce proposiciones para un teatro documental (1968), en donde remarca entre otros

5. BRECHT, Bertolt, Escritos sobre Teatro (v.1), Buenos Aires, Nueva visión, 1976, p.126.

aspectos las siguientes preguntas: ¿Por qué un personaje histórico, un periodo, una época, son sepultados en el olvido, quiénes se benefician de esta omisión? Además de perseguir dos objetivos básicos: entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una revaluación del hecho histórico en el auditorio. Un año antes de morir, en 1965, Piscator dirigió una obra de Weiss para la nueva Freie Volksbühne de Berlín (dirigida por él desde 1962), Die Ermittlung (La indagación, oct. 1965).

Como en el Naturalismo, Piscator Transforma el escenario en plataforma política y coloca al proletariado en escena, pero no como víctima sino como factor de cambio, advierte que es en lo narrativo (descripción de ambientes) en donde destacó más el efecto cientificista de esa escuela literaria. A diferencia de ésta se olvida de la socorrida forma melodramática para presentar "desgarradoras denuncias". Descarta academicismos en lo que a clasificación genérica se refiere y presenta los hechos bajo la luz dialéctica de la causalidad, eliminando los misterios del destino y dejando atrás el concepto de "cuarta pared" para dirigirse abiertamente al auditorio, a quienes afecta lo que ocurre en el escenario porque es su historia inmediata. Como Antoine y el Duque de Saxe-Meiningen, valora la importancia interpretativa del director respecto a la coherencia texto-espectacularización, pero contrariamente puede cambiar, adaptar o alterar la obra dramática a sus fines.

Como Appia, Craig y Gropius, advierte y concretiza la necesidad de romper con los diseños escénicos convencionales, de eliminar los límites del foro y de esta forma conseguir que lo representado tenga una extensión inacabada. Asimismo comprueba que la labor del escenógrafo no tiene que ser meramente ilustrativa, sino que puede lograr una nueva y significativa labor pedagógica; en este punto el manejo de dimensiones y perspectivas mediante las nuevas posibilidades lumínicas era de suma

importancia. Sus ambiciones pudieron ir más allá con Gropius, con quien planeó el Teatro Total, que rompía con la división feudal del auditorio y que era capaz de dar a éste una cualidad de participante, ya que supuestamente era posible que algún sector de los espectadores fuera desplazado durante la función. En este aspecto es de singular importancia el concepto del movimiento, se cambiaba el punto de vista sobre el trozo de realidad observado. De esta forma consigue vincular arquitectura y drama y, lo más importante, establece que este vínculo tiene un carácter político.

Como Reinhardt, aprovecha al máximo las capacidades de maquinaria escénica que el teatro puede proveer en ese momento; siente la misma necesidad de llegar a públicos masivos y de establecer la premisa de la participación como aspecto medular de la dirección escénica; igualmente en lo que toca a la manera de recrear un texto a partir de un personal punto de vista. A diferencia del "mago de Leopoldskron", extrema las capacidades mecánicas del escenario, al punto de adecuar elementos de su propia invención, consigue su acercamiento a las masas no a través de Hamlet o Lisístrata (caso de Reinhardt), sino por medio de situaciones, personajes y material documental que el público identifica como suyos y que les hacen sentir como participantes no sólo de lo escénico, sino de lo histórico; de modo que esta participación es conscientemente buscada y no constituye un acierto artístico de la dirección. Tampoco adapta los textos según el mismo punto de vista, su adaptación está regida por el punto de vista político y por la determinación de una ideología que pueda ser captada del modo más simple y llano posible.

Como los Agit-prop y demás grupos de propaganda política busca y consigue el mayor número de destinatarios pertenecientes al proletariado, captándolos en sus propios ambientes habitacionales o centros de trabajo; utiliza recursos no tradi-

cionales como estadísticas, caricaturas, pancartas, números de teatro de revista y personajes histórico-mitológicos; y se adecuaba, como estos grupos, a cualquier tipo de espacio. La única diferencia susceptible de señalarse se refiere al momento en que Piscator profesionaliza cabalmente sus producciones, ligadas a un lugar fijo por su complejidad y proporciones, y gracias a esto evoluciona su conceptualización de una forma teatral revolucionaria, la forma del Teatro Epico. Influidos por su experiencia, los grupos de Agit-prop comprendieron que el discurso ideológico más justo y de actualidad sólo puede vencer si todos los elementos que intervienen en la representación logran equiparar intención ideológica con presentación escénica.

Como los directores del Octubre Teatral, fragmenta en pequeños cuadros el total de la obra dramática, parte del principio racionalizador de que el público se encuentra en el teatro y no oculto tras la "cuarta pared", particularmente como Meyerhold y Eisenstein incorpora la utilización de diapositivas y películas como elementos orgánicos de la representación. A diferencia de ellos, no se formula como propósito el plasmar un estilo depurado o el de ser artísticamente coherente con los recursos empleados; tampoco pudo gozar de todas las facilidades organizativas (apoyos estatales) para producir y promover sus montajes.

Comparte con algunos expresionistas y dadaístas el deseo de cambio y la consecuente radicalización, se aleja ideológicamente de ellos cuando comprende que sus objetivos prescindían de determinismos estéticos, así se trate de vanguardias. Es en el aspecto de categorizar radicalización política y categoría estética donde se va a resolver su distanciamiento de los directores expresionistas Jessner y Martín, sobre todo de éste último. Para ellos la descomposición plástica y dramática de la escena obedecía al deseo de plasmar un paradigma de la re-

presentación expresionista, donde lo político jugaba un papel importante, pero con un tinte fatalista, con la intención expresa del director de producir " arte político ", que exhaltaba la convivencia colectiva, pacifista, de una comunidad sin distinciones de clase.

Ambos movimientos tuvieron sobre él una importancia no sólo política y artística, sino humanista; con ellos comparte, en todo lo que representa, la experiencia bélica y el subsiguiente deseo de un cambio revolucionario. Incorporó en sus escenificaciones a algunos de los más representativos artistas de ambos movimientos; coincidentemente, los expresionistas correspondían al terreno dramático-literario (Jung, Kaiser, Toller, Mehring, Wolf, Wittfogel) y los dadaístas al plástico (John Heartfield y George Grosz), con la clara intención de utilizar los campos de creación en que ambas vertientes eran más claras, combativas y radicales.

Piscator fue cabalmente un hombre de la escena, considerando lo dramático (colaborador en la adaptación de textos, lo actoral (el lisiado en la obra homónima de Wittfogel, el estudiante Archenholz en Sonata de espectros, Lenin en Die Kankar, etc.) y fundamentalmente como director de escena, concretando un nuevo concepto de esta función, ajeno a la tiranía del texto dramático. Es, en la década de los veinte, conjuntamente con la experiencia de Reinhardt, Meyerhold, Vajtangov, Tairov, Eisenstein, Jessner o Martín, cuando se consigue el impen-sable logro de revolucionar al teatro de este siglo a partir de lo escénico, no desde lo dramático.

Restaría señalar, a título personal, la siguiente impresión en torno al modo en que se ubica a Piscator en el desarrollo del teatro europeo de este siglo; como un puente entre Reinhardt y Brecht (Herbert Ihering era uno de los críticos que más apoyaban esta noción). Esto me parece totalmente erra-

do.

La inmediatez del teatro de Piscator no es una limitante, es una necesidad narrativa de historizar los acontecimientos; su concepto de hacer teatro no es transitorio, en cada momento y en cada lugar tendría que validarse. No puede ser un paso a desnivel para comprender a Brecht porque sencillamente no es posible entender a éste sin valorar la importancia de los experimentos piscatorianos, éste dió el primer paso hacia un tipo de teatro que prescinde de búsquedas artísticas, pero que no las desdena si le permiten una mayor cobertura. Este tipo de teatro no tiene el sentido de transitar hacia cualquier punto, casi involuntariamente, más bien marca, desde el inicio, un carácter definitorio.

Así, una cabal comprensión del Teatro Epico de Piscator, podrá obtenerse si se le inscribe en su marco histórico particular, y se toma en cuenta que forma parte del devenir del teatro contemporáneo cuyos inicios parten del Naturalismo. El cientificismo subyacente en los objetivos de Piscator es una revalidación marxista del propugnado por Zola. Las influencias que ejercieron sobre él los creadores y los movimientos que se han señalado (notable en unos casos, no tan notable en otros) sólo demuestran el carácter generativo y evolucionista del Teatro Epico; no surgió por generación espontánea.

Finalmente, como última conclusión, queremos referir una cita de Piscator recogida en ocasión de su montaje de La Guerra y la Paz, adaptación al texto de Tolstoy, en donde por cierto utilizó un nuevo sistema de iluminación consistente en enrejear el piso del escenario como se hace en la superficie de algunos recorridos del tren subterráneo y proyectar la luz desde el nivel inferior. En fin, la cita es esta: "El arte no debe ser considerado sólo desde el punto de vista de la distrac-

ción, del entretenimiento, sino como un laboratorio del comportamiento del hombre y de su educación moral, en el sentido en que lo entendían Diderot y Schiller. Es necesario verlo en función de la construcción y de la renovación de una verdadera sociedad humana. De esta concepción nace el teatro político, que debe ser considerado como una necesidad histórica.¹⁶

6. PISCATOR, Erwin, Post- scriptum al teatro político, op.cit., p. 81.

BIBLIOGRAFIA

1. NATURALISMO

- ANTOINE, André, "Detrás de la cuarta pared, en Técnicas y Teorías de la dirección escénica, México, UNAM-CEGSA, 1985, (V. I), 127-142.
- BERTHOLD, Margot, Historia social del teatro (V. 2), Madrid, Guadarrama, 1974, 301 p.p.
- BLOCH, Jean Richard, Sociología y destino del teatro, Buenos Aires, Siglo Veinte Editores, 1957, 76 pp.
- DOAT, Jean, Teatro y público, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974, 178 p.p.
- DUVIGNAUD, Jean, Sociología del teatro (ensayo sobre las sombras colectivas), México, FCE, 1966, 490 pp.
- GEORGE II, DUQUE DE SAXE-MEININGEN, "Composición visual en movimiento", en Técnicas y Teorías de la dirección escénica, op.cit., 115-124 pp.
- HORMIGON, Juan Antonio, Teatro, realismo y cultura de masas, Barcelona, Edicusa, 1974, 321 pp.
- MARSAL, Juan Francisco, La Sociología, Barcelona, Salvat, 1975 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, N. 66), 143 pp.
- PLUM, Werner, Relatos Obreros (Testigos y actores de la Revolución Industrial), Bogotá, Ediciones Ildis, 1975, 178 pp.
- WILLIAMS, Raymond, El teatro de Ibsen a Brecht, Barcelona, Península, 1975, 411 pp.

- ZOLA, Emile, El Naturalismo, Madrid, Península, 1972, 254 pp.
- ZOLA, Emile, El Naturalismo en el teatro (Los ejemplos), Madrid, Ediciones La España Moderna (col. Libros escogidos), 1958, 201 pp.

2. ANTINATURALISMO

- APPIA, Adolphe, "Luz, espacio y tiempo, en Técnicas y Teorías..., op.cit. pp. 167-184.
- APPIA, Adolphe, "Reflexiones acerca del espacio y el tiempo", en Investigaciones sobre el espacio escénico, Madrid, Alberto Corazón Editor (col. Comunicación 4), 1970, pp. 58-59.
- APPIA, Adolphe, "Monumentalidad", en ibid, pp. 59-61.
- APPIA, Adolphe, "El arte es una actitud", en ibid, pp. 61-66.
- CRAIG, Gordon, "Los fantasmas en las tragedias de Shakespeare", en Técnicas y Teorías..., op.cit., pp. 187-204.
- CRAIG, Gordon, "Mi dispositivo de escena", en Investigaciones sobre el espacio escénico, op.cit. pp. 75-87.
- GROPIUS, Walter, "El Teatro de la Bauhaus", en Ibid., pp. 137-144.
- MOHOLY - NAGY, Lázsló, "Teatro, circo, variedades", en Ibid., pp. 159-172.
- SCHLEMMER, Oskar, "La escena", en Ibid., pp. 173-186.

- REINHARDT, Max, et al, Max Reinhardt and his Theatre (The Mirade edition), New York, Brentano's publishers, 1926, 420 pp. Edited by Oliver M. Saylor.
- REINHARDT, Max, "Regiebuch" (cuaderno de trabajo para El Milagro), en Técnicas y Teorías de la dirección escénica, op. cit., pp. 25-40.

3. OCTUBRE TEATRAL

- AMPHOUX, Daniel, "Paso a los aficionados si los profesionales no son proletarios", en Teatros y Política (Antología de Emile Copferman), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, 156-159 pp.
- ANDREW, Dudley, Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 268 pp.
- DEAK, Frantisek, "Blue Blouse (1923-1928)", en Tulenc Drama Reviero, New York, March 1974, pp. 35-46.
- EISENSTEIN, Serguei, L a forma en el cine, México, Siglo XXI, 1979, 310 pp.
- "Entrevista a Serguei M. Eisenstein", Cinemateca de Moscú, en El Cine (V.2) Barcelona, Librería Editorial Argos, 1966, 201-206 pp.
- EVREINOV, Nicolás, El Teatro en la vida, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, 220 pp.
- GALLAS, Helga, Teoría marxista de la Literatura, México, Siglo XXI, 1977, 188 pp.

- LUNACHARSKY, Anatol, "Arte y Revolución", en Teatros y Política, op. cit., 156-159 pp.
- MEYERHOLD, Vsevolod, Teoría Teatral, Madrid, Editorial Fundamentos, 1979, 223 pp.
- MEYERHOLD, Vsevolod, Textos Teóricos (V.2), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, 321 pp.
- MEYERHOLD, Vsevolod, "Octubre Teatral", en Técnicas y Teorías de la dirección escénica, op. cit. (V.1) 207-247 pp.
- REED, John, Diez días que estremecieron al mundo, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, 341 pp.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Estética y Marxismo (vols. 1 y 2). México, Ediciones Era, 1980, 420 pp. c/u.
- VAJTANGOV, Jeugeni, Realismo Fantástico, en Técnicas y Teorías de la dirección escénica, op. cit., 249-256 pp.

4. EL TEATRO EPICO DE ERWIN PISCATOR

- ARAGON, ARTAUD, et al, Teatro Dadá, Barcelona, Barral Editores, 1970, 404 pp.
- BECKER, Lutz, "The German Proletarian Theatre and Erwin Piscator", en Political Theatre 1920-1926, A photographic exhibition and publication from the German Democratic Republic, organised by The Deutsche Akademie der Künste Zu Berlin (section of Performing Arts), London, Arts Council of Great Britain, 1970, pp. 13-20.
- BkAVO ELIZONDO, Pedro, Teatro Documental Latinoamericano

- (2 vols), México, UNAM, 1928, 400 pp.
- BRECHT, Bertolt, "Carácter popular del arte y arte realista" en Arte y Sociedad, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1973, pp. 55-73.
 - BRECHT, Bertolt, "El formalismo y las formas", en Estética y Marxismo, op. cit., pp. 230-233.
 - BRECHT, Bertolt, Escritos sobre teatro (3 vols), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
 - BRUGGER, Ilse, El teatro Alemán, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 91 pp.
 - CASTRI, Massimo, Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud, Madrid, Akal Editor, 1978, 254 pp.
 - DORT, Bernard, Pedagogía y forma Epica, Barcelona, Seix Barral, 1973, 35 pp.
 - DORT, Bernard, Tendencias del teatro actual, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, 222 pp.
 - GIMENEZ FRONTIN, José Luis, Movimientos Literarios de Vanguardia, Barcelona, Salvat, 1974 (Biblioteca Salvat de grandes temas, n^o 64), 143 pp.
 - GROSZ, George, "El arte y la Sociedad burguesa", en Arte y Sociedad, op. cit. pp. 7-34.
 - GROSZ, George, "Marginal notes on the subject", en Political Theatre 1920-1966, op. cit. pp. 33-34.
 - MITTENZWEI, Werner, "Piscator and the Theater of the Twenties"

- en Ibid, pp. 29-31.
- LEY-PISCATOR, Marfa, The Piscator Experiment, The Political Theatre, New York, Arcturus books, 1970, 294 pp.
 - PISCATOR, Erwin, "An Account of our Work", en Political Theatre 1920-1966, op. cit. pp. 49-51.
 - PISCATOR, Erwin, "El teatro como profesión de fe", en Arte y Sociedad, op. cit., pp. 39-51.
 - PISCATOR, Erwin, "Letter to Die Weltbühne", en Political Theatre 1920-1966, op. cit., pp. 47-48.
 - PISCATOR, Erwin, "Nota final para "El Teatro Político", en Teatro Político, La Habana, Instituto cubano del libro, 1973, pp. 377-385.
 - PISCATOR, Erwin, "Objective Acting", en Political Theatre 1920-1966, op. cit., pp. 59-60.
 - PISCATOR, Erwin, "Political Theatre Today", en Ibid, pp. 63-64.
 - PISCATOR, Erwin, "Theatre and Cinema", en Ibid, pp. 51-54.
 - PISCATOR, Erwin, "Preface to the Slovak edition of The Political Theatre", en Ibid, pp. 61-62.
 - PISCATOR, Erwin, "The Political Theatre", en Ibid, pp. 44-47.
 - PISCATOR, Erwin, The Political Theatre, New York, Avon Books, 1978 (Introduction and notes by Hugh Morrison), 373 pp.
 - PISCATOR, Erwin, "The Proletarian Theatre: its fundamental Principles and its Tasks", en Political Theatre 1920-1966,

- op. cit. pp. 41-44.
- PISCATOR, Erwin, "The Stage as the moral institution of this Century", en Ibid, pp. 66-67.
 - PISCATOR, Erwin, "The theatre of the Future", en Ibid, pp. 54-58.
 - RICHARD, Lionel, The Concise Encyclopedia of Expressionism, New Jersey, Chartwell books, INC, 1978, 425 pp.
 - RICHARD, Lionel, Del expresionismo al nazismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 300 pp.
 - TRETIAKOV, Serguei, Men of the Same Kind, en Political Theatre 1920-1966, op. cit, p.37
 - WILLET, John, "Introduction", en Ibid, pp. 1-12.