



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**ANTIFASCISMO EN ESCENA:
LA ESTÉTICA MARXISTA EN
*TERROR Y MISERIA DEL TERCER REICH***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO**

PRESENTA:

GLORIA ARELLANO MAYÓN

ASESOR:

DR. SERGIO SÁNCHEZ LOYOLA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Entonces, ¿de qué sirve decir la verdad sobre el fascismo -que se condena- si no se dice nada contra el capitalismo que lo origina? Una verdad de este género no reporta ninguna utilidad práctica.

Estar contra el fascismo sin estar contra el capitalismo, rebelarse contra la barbarie que nace de la barbarie, equivale a reclamar una parte del ternero y oponerse a sacrificarlo.

Bertolt Brecht, *Las cinco dificultades para decir la verdad*.

Índice

Introducción	5
Capítulo I	
El marxismo ante el arte: fundamentos teóricos.	
• La reglas de la historia: nociones generales de marxismo.	12
• Arte para dar forma al mundo: hacia una estética marxista.	25
Capítulo II	
Dictadura abierta del capital: la definición del fascismo como campo de batalla ideológico.	49
Capítulo III	
Teatro para un mundo nuevo: la lógica marxista del proyecto brechtiano.	90
Capítulo IV	
El teatro como arma crítica: la representación del fascismo en <i>Terror y Miseria del Tercer Reich</i>.	144
Conclusiones	250
Bibliografía	257

Introducción

Furcht und Elend des Dritten Reiches, traducida al español como *Terror y Miseria del Tercer Reich*, es una obra teatral antifascista que pone en juego no solo los postulados de la estética brechtiana, sino también la visión marxista de la historia y la sociedad sin la cual el proyecto artístico del autor pierde su propósito y unidad. Por lo tanto, intentar juzgar la obra de Bertolt Brecht únicamente desde los criterios estéticos y apolíticos de la crítica idealista, como si debiera responder a las exigencias de un arte políticamente neutral e inofensivo, volvería imposible apreciar las características específicas del texto y su posición dentro de la producción del autor. Desde una postura semejante, la obra presentaría pocas innovaciones formales sobre las que pueda detenerse la mirada crítica y terminaría reducida a una pieza didáctica, en el mejor de los casos, y a una mirada limitada del fascismo en el peor. Para evitar la injusta apreciación a la que conducirían tales simplificaciones, resulta de vital importancia el conocimiento del marco teórico que determina las relaciones entre la forma y el contenido ideológico de la obra. En esta tesis realizaré una interpretación del texto de Brecht que sea capaz de relacionarlo con la visión marxista que le da sentido. De esta manera, mi tesis intenta contribuir a la comprensión del autor y entender las características de la obra que permiten situarla dentro de un proyecto artístico con implicaciones políticas imposibles de percibir desde una sensibilidad para la que lo estético es independiente de lo político y para la que palabras como “didáctico” y “propagandístico” poseen un valor negativo al contradecir la narrativa del arte por el arte. Tal perspectiva queda justificada por el hecho de que la obra misma surge, como el resto de la producción

de Brecht, como un rechazo de la separación histórica e ideológicamente determinada entre arte y realidad.

Demostraré que la crítica al fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich* es consecuencia de una visión específicamente marxista del fenómeno y que lejos de ser una excepción en la producción dramática del autor, esta pieza es perfectamente compatible con el proyecto artístico de Brecht, si en vez de reducirlo a una lista de características formales vacías, se entiende como parte de una ideología política en la que el arte es una herramienta de transformación de la realidad. Decir que la representación del fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich* corresponde a una crítica marxista significa que Brecht entiende este fenómeno a partir del materialismo dialéctico, por lo que el énfasis se coloca en los antagonismos de clase, los mecanismos de propaganda, la invisibilización del conflicto y la imposición de un discurso hegemónico que no corresponde con la realidad pero que desempeña una función ideológica. La estrategia de Brecht en esta obra es utilizar la crítica característica del teatro épico y dirigirla contra los puntos más débiles de la narrativa fascista cuando esta se confronta con la observación de la realidad y los intereses reales de cada clase. La obra demuestra que, lejos de haber cumplido su promesa de ser una solución a los conflictos inherentes al capitalismo, el fascismo no hace más que aprovecharse de sus contradicciones y perpetuarlas a través del terror. Al entender la manera en que Brecht critica y deslegitima la narrativa fascista será posible reconocer la visión típicamente marxista de acuerdo a la cual el fascismo es un instrumento al servicio del capitalismo que surge cuando este ya no es capaz de sostener sus contradicciones a través de los mecanismos convencionales de la sociedad de clases y necesita eliminar la capacidad de organización del proletariado.

Terror y Miseria del Tercer Reich continúa la experimentación brechtiana cuyo propósito es la creación de un teatro que favorezca la distancia crítica y ayude a los espectadores a entender la realidad como algo que puede y debe transformarse. Resulta significativo que el fascismo en la obra sea representado como lo opuesto a esta consciencia de la realidad, es decir, como la ceguera ideológica que reprime e invisibiliza a través de la fuerza física, el miedo y la censura, las contradicciones sobre las que se construye el progreso histórico y las verdaderas relaciones entre clases. Esta represión es necesaria para el fascismo, puesto que debe controlar todo aquello que le impide presentarse a sí mismo como una alternativa entre capitalismo y comunismo capaz de superar los antagonismos de clase. Para representar el fascismo como incompatible con la realidad, Brecht lo caracteriza como una subversión del orden, una tiranía impuesta sobre la vida que vuelve imposible su progreso o, si se prefiere, un absoluto extrañamiento de la realidad que se reconfigura a través del terror. El marxismo permite entender el fascismo como una invisibilización ideológica que crea a la fuerza la ilusión de consenso para ocultar los conflictos, contradicciones y fuerzas antagónicas que son la causa del progreso histórico. Desde esta perspectiva, es posible entender por qué Brecht ofrece pequeños retratos de transgresión y conflicto en la vida cotidiana en los que se intuye ya la posibilidad de transformación y la incapacidad de sostener la ficción ideológica del fascismo ante la realidad. La resistencia que se observa en la obra no es una resistencia heroica porque no necesita serlo; le basta con ser una pista, un “cortocircuito” en la narrativa de un sistema incapaz de resolver sus contradicciones y que necesita crear consenso a través del terror. Por consiguiente, es posible afirmar que la crítica de Brecht está determinada por su tendencia a pensar a través del marxismo y analizar la realidad a partir de la identificación de las fuerzas antagónicas

que conducen al cambio. A lo largo de este trabajo demostraré que en *Terror y Miseria del Tercer Reich* el fascismo se representa como el terror constante que intenta ocultar las contradicciones de la sociedad y la estrategia de Brecht, determinada por su perspectiva marxista, consiste en transformar el teatro en el espacio para revelar esas contradicciones, los puntos de resistencia ahí donde el fascismo se enfrenta a una experiencia cotidiana que escapa a su narrativa. De esta manera, se demostrará la correspondencia entre las características formales de la obra y su propósito político; si el proyecto artístico de Brecht estaba dirigido a la creación de un teatro que permitiera al espectador entender su realidad de manera crítica más allá de las ilusiones ideológicas naturalizadas e internalizadas como leyes universales y absolutas, el fascismo es el objeto ideal para este tipo de crítica pues solo puede existir, al menos para la crítica marxista, como una tiranía basada precisamente en la invisibilización ideológica de las contradicciones.

Mi lectura explorará la manera en que la obra destruye las bases del discurso fascista; si el fascismo se presenta como el terror cuyo propósito es garantizar la ceguera ideológica y el consenso, la obra de Brecht intenta ser un antídoto que revela la verdadera naturaleza del movimiento como la dictadura de las fuerzas más reaccionarias dentro del capitalismo. La crítica que hace Brecht del fascismo coincide con la visión marxista para la que el fascismo es una narrativa reaccionaria que surge en tiempos de crisis capitalista y evita la revolución socialista canalizando el descontento popular hacia un “otro” imaginario que se construye al sustituir el criterio materialista que produce la conciencia de clase por un criterio idealista que le da prioridad a la idea de raza o identidad nacional.

Para defender esta interpretación de la obra desarrollaré mi argumento en cuatro capítulos. En el primero abordaré las nociones esenciales del marxismo que serán necesarias para entender los principios que determinan la representación que hace Brecht del fascismo, así como la importancia que tiene *Terror y Miseria del Tercer Reich* dentro de su proyecto artístico-político. En este primer capítulo tomaré como base la obra de Adolfo Sánchez Vázquez para hacer un recorrido por el desarrollo histórico de la estética marxista hasta llegar a la década en que Brecht escribe *Terror y Miseria del Tercer Reich*. Asimismo, tomaré de los textos de Sánchez Vázquez la exposición de los principios más importantes que sirven para fundamentar una estética marxista y complementaré estas observaciones con referencias a las obras de Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Lenin, Gueorgui Plejánov, Anatoli Lunacharsky, Mijaíl Lifschitz, György Lukács y Alexander Nedoshivin. En el segundo capítulo abordaré el tema del fascismo y su manifestación en Alemania, el nacionalsocialismo, con el fin de entender el fenómeno ante el cual está reaccionando la obra y poder percibir más adelante la particularidad del enfoque de Brecht. Además de una exposición general del fascismo, en este capítulo desarrollaré la interpretación marxista del fenómeno, pues la obra de Brecht parte de las mismas premisas para articular su propia crítica. En el tercer capítulo abordaré el proyecto artístico de Brecht para entender su relación con la concepción marxista de la historia, el ser humano y la sociedad, particularmente en el caso del teatro no aristotélico, el efecto de distanciamiento, el uso del gesto y la palabra como herramientas para expresar la “teatralidad” de las relaciones de poder y, sobre todo la función crítica del teatro ante la realidad. En este capítulo se analizará cómo la teoría teatral de Brecht, tal y como ha quedado expuesta en sus textos teóricos, ofrece una reflexión que coincide en términos generales con los

postulados de la estética marxista, particularmente en cuanto a la aceptación del carácter gnoseológico del arte, la relación entre arte y realidad, la experimentación formal como necesidad impuesta por el progreso histórico y la naturaleza inevitablemente ideológica del arte. En otras palabras, se propondrá que la teoría de Brecht es un resultado directo de su internalización de los principios marxistas. Finalmente, en el último capítulo analizaré la representación del fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich* para entenderla como producto de un punto de vista marxista y un arte al servicio de la transformación de la realidad.

Espero que este trabajo contribuya a lograr una mejor comprensión del autor al rescatar los aspectos de su obra que pueden ser percibidos cuando se toma en cuenta su relación con el pensamiento marxista y que permita valorar su lugar dentro de una tradición intelectual que reconoce el papel del arte como una manera de cuestionar y dar sentido a la experiencia. Este enfoque resultará particularmente útil para quien desee comprender el mundo como una totalidad coherente y comparta el interés del dramaturgo por crear una sociedad libre de todo tipo de desigualdad y explotación. El fin de mi proyecto tiene que ser exclusivamente literario, pero a lo largo de este análisis descubriremos que hay autores como Brecht cuya obra cuestiona esa aproximación al señalar la naturaleza ideológica e histórica de la separación entre lo estético y lo político. *Terror y Miseria del Tercer Reich*, como el resto del corpus brechtiano, exige ser interpretada prescindiendo de esa oposición capaz de neutralizar la significación política de la obra y se abre así a la posibilidad de entender la realidad desde una perspectiva materialista, con una conciencia de clase que arranque a los lectores y espectadores de la experiencia estética individualista y políticamente indiferente para situarlos dentro de la historia, como seres sociales con

intereses en común. Teniendo en cuenta el ambiente político de nuestra época y el retorno de narrativas fascistas en la extrema derecha, la obra de Brecht es una oportunidad para escuchar una perspectiva única sobre el fascismo que revela su funcionamiento, sus narrativas y sus mecanismos de control. De esta manera, el teatro de Brecht se muestra como un arte vivo que se nutre de la realidad y ofrece una imagen de la sociedad y del ser humano que se puede juzgar y entender de manera crítica, contribuyendo así a destruir el velo ideológico que impide a los individuos situarse en el devenir histórico como sujetos conscientes de su propio papel.

Capítulo I

El marxismo ante el arte: fundamentos teóricos

La reglas de la historia: nociones generales de marxismo

En primer lugar, será necesario recordar aquí algunas nociones básicas del marxismo que servirán más adelante para entender las características específicas de la obra y evitar así algunas interpretaciones precipitadas que resultan inevitables cuando se le intenta juzgar desde una perspectiva idealista que supone no solo un tipo diferente de teatro, sino una percepción totalmente distinta del fascismo, el arte, la historia y el individuo. Es un hecho reconocido que Brecht estaba influenciado por el marxismo, pero pocas veces este conocimiento se transforma en un interés por abordar su obra de acuerdo a las exigencias que ella misma propone. Incluso en casos donde la interpretación no está determinada por un prejuicio o una actitud defensiva hacia el marxismo, el desconocimiento de los principios de esta corriente de pensamiento suele llevar al espectador y al crítico a considerar la influencia marxista en Brecht como una cuestión secundaria o una inexplicable tendencia en un autor de quien se rescata el talento y las innovaciones formales, pero se descartan las ideas políticas y los principios que motivan y le otorgan coherencia y significación a su obra. Iring Fetscher, por ejemplo, parece señalar en Brecht un dogmatismo marxista que le impidió darse cuenta de las “ventajas” del capitalismo y el keynesianismo incluso ante la evidencia de la riqueza y el bienestar de la sociedad estadounidense (264). Helen Fehervary afirma que *Terror y Miseria del Tercer Reich* es la más tendenciosa de las obras del dramaturgo y basa su crítica en un rechazo del pensamiento marxista (80-83). Por su parte, Max y Huguette Bach lamentan que los

personajes de la obra sean estereotipos de su clase social, que Brecht no ofrezca una solución concreta al problema del fascismo, que no retrate una verdadera resistencia, que haya escrito desde “clichés marxistas” que lo llevaron a representar a toda la burguesía como cobarde y a minimizar el papel del pueblo en el ascenso del fascismo, que el realismo de la obra no contribuya a su valor ni como arte ni como propaganda y, finalmente, que el mismo Brecht muestre una ausencia de coraje cívico similar a la de sus personajes al hacer propaganda comunista pero negar su pertenencia al Partido Comunista ante el Comité de Actividades Antiamericanas y obtener la aprobación de su presidente (en realidad, el dramaturgo nunca fue miembro del Partido Comunista) (378-381). Al observar la naturaleza de las objeciones de estos autores, puede suponerse que su interpretación habría sido muy distinta si Brecht no hubiera sido marxista o si hubieran sido sensibles a los intereses de clase y las narrativas ideológicas que determinaban su propia sensibilidad y sus expectativas. Así pues, creo razonable afirmar que la interpretación de esta obra se ve particularmente afectada cuando las tendencias ideológicas y políticas del lector o el espectador le impiden acercarse a su contenido con objetividad o, al menos, sin hostilidad. Mi propia interpretación tomará como punto de partida un conocimiento previo del marxismo para descubrir su relación con la obra e interpretarla dentro de este marco de pensamiento en vez de simplemente reaccionar contra ella o sentir la necesidad de justificarla. Al realizar una lectura libre del prejuicio ideológico anticomunista o, al menos, con la disposición de acercarme al marxismo para entender su lógica interna, me propongo hacerle justicia a una obra que, como señala Astrid Oesmann, ha recibido menos atención crítica de la que merece (3).

El marxismo es una corriente de pensamiento, un marco teórico y una filosofía que implica una concepción particular del ser humano, la sociedad y la historia. Sus principios se encuentran en la obra de Karl Marx y Friedrich Engels, pero gracias a su capacidad para explicar una gran variedad de fenómenos sociales y culturales, continúa su desarrollo en pensadores posteriores que amplían estos principios y los aplican a diversos campos de estudio.

El núcleo filosófico del marxismo es el materialismo dialéctico, el cual puede entenderse como una concepción del mundo a partir de su objetividad, su transformación y su totalidad. El materialismo dialéctico se opone tanto al idealismo como a la metafísica y tiene su origen en la filosofía alemana del siglo XIX, principalmente en Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Ludwig Feuerbach (Spirkin y Yájt 20). El materialismo se distingue del idealismo al proponer que la base de la existencia es la materia y no el espíritu o la idea, independientemente de si esta se concibe como algo que existe fuera de la conciencia (idealismo objetivo, como en Platón y Hegel) o dentro de ella (idealismo subjetivo, como en George Berkeley) (10). Desde la perspectiva del marxismo, el pensamiento idealista invisibiliza el funcionamiento real de la sociedad y por ello sirve a sus elementos más conservadores y reaccionarios, es decir, a los intereses de la clase dominante (12). De hecho, el conflicto entre idealismo y materialismo puede ser entendido como una expresión de la lucha de clases, como señala Rosental:

En realidad, la lucha entre el materialismo y el idealismo fue siempre y sigue siendo la expresión de la lucha entre las clases. Tras de los dos campos filosóficos están las clases antagónicas en lucha por las cuestiones más fundamentales de la economía y de la política. [...] De ello no se debe sacar la deducción, por cierto, de que todos los idealistas, sin excepción, son reaccionarios. [...] Pero, en general, la filosofía idealista es reaccionaria. (20-23)

El idealismo se transforma así en la tradición filosófica de la burguesía, pues justifica el orden de la sociedad de clases, mientras que el materialismo es la concepción del mundo propia del proletariado.

Así como el materialismo se separa del idealismo, la dialéctica se distingue de la metafísica al no entender el mundo como algo inmutable, sino como una totalidad en constante transformación (Spirkin y Yájot 14). Al concebir el mundo como un todo, la dialéctica entiende los fenómenos a partir de sus conexiones y distingue aquellas que son esenciales de las que no lo son. En contraste, la metafísica concibe relaciones simplistas y casuales entre los fenómenos que no sirven para comprender su regularidad (15). De esta forma, la dialéctica es capaz de comprender el mundo como una serie de fenómenos interdependientes en constante transformación:

Por oposición a la metafísica, la dialéctica no considera a la naturaleza como un conglomerado casual de objetos y fenómenos, desligados y aislados unos de otros [...] Por oposición a la metafísica, la dialéctica no considera la naturaleza como algo quieto e inmóvil, estancado e inmutable, sino como algo sujeto a perenne movimiento y a cambio constante. (Stalin 55)

Spirkin y Yájot definen la dialéctica como “la ciencia de las leyes generales del movimiento y el desarrollo de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento humanos, la ciencia de la concatenación universal de todos los fenómenos existentes en el mundo” (15). El materialismo dialéctico, como visión del mundo y método de interpretación de la realidad, implica una serie de leyes y categorías. Como señala Rosental, las leyes fundamentales de la dialéctica son “la conexión universal, el movimiento y la mutación, el trueque de los cambios cuantitativos en cualitativos, la unidad y la lucha entre los contrarios” (150). Por su parte, las categorías fundamentales pueden entenderse en pares:

esencia-fenómeno, contenido-forma, necesidad-casualidad, necesidad-libertad y posibilidad-realidad (145).

Las ideas que el marxismo tiene sobre la sociedad, la historia, el ser humano o el arte pueden desprenderse fácilmente de los principios del materialismo dialéctico: la existencia objetiva y material del mundo, la naturaleza total o sistémica de la experiencia, la esencialidad o no esencialidad de los fenómenos y su carácter temporal, dinámico y transitorio. El énfasis en el modo de producción como base de toda la organización social y sus sistemas ideológicos, por ejemplo, es consecuencia de la tendencia materialista del marxismo; la conexión entre arte y lucha de clases surge del carácter sistémico o total de la realidad (no existe ninguna esfera aislada y autosuficiente de la experiencia que no se vea afectada por el resto del sistema) y la posibilidad de considerar instituciones, ideas, costumbres y organizaciones sociales como históricamente determinadas es el resultado de pensar que todo en la realidad está sujeto a transformaciones y no está dado de una vez y para siempre. El materialismo dialéctico es inseparable del marxismo y le permite explicar la realidad en su totalidad, así como definir las leyes que regulan la relación entre sus elementos a través del tiempo:

La tesis de que el materialismo y la dialéctica en la filosofía marxista guardan íntima relación y constituyen una unidad indestructible es la clave que permite comprender qué es el materialismo dialéctico. Por eso precisamente la filosofía del marxismo se denomina materialismo dialéctico. Esto significa que la filosofía marxista, además de brindarnos una teoría acertada e interpretar y comprender bien los fenómenos que tienen lugar en el mundo, nos pertrecha con un método, un enfoque correcto de los fenómenos de la naturaleza. Su teoría y método constituyen un todo único e indivisible.

A diferencia de las demás ciencias que estudian las leyes particulares, el objeto de estudio de la filosofía marxista-leninista son las leyes más generales que rigen todos

los campos de la realidad: la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. (Spirkin y Yájt 15-16)

El marxismo relaciona los fenómenos observables con la base económica, el modo y las relaciones de producción, el estado de la lucha de clases y los distintos subsistemas ideológicos de una sociedad. Por lo tanto, rechaza las explicaciones que parten de abstracciones y generalizaciones de elementos históricamente determinados. Su método de análisis toma en cuenta la transformación de las sociedades a través del tiempo y concibe sus elementos como parte de una totalidad. Marx y Engels rescatan el pensamiento de Hegel, pero lo depuran de sus elementos idealistas (*Anti Dühring* 64-65, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* 27). Aunque Hegel se acerca al materialismo, su pensamiento opera aún dentro de las limitaciones del idealismo que lo conducen a algunos errores desde la perspectiva marxista, por ejemplo, la afirmación de la oposición entre cuerpo y espíritu o la consideración de la enajenación burguesa como una emancipación del espíritu que se libera de la necesidad de formas concretas inmediatas y se revela como el autoconocimiento de la idea absoluta (Lifschitz 81). En *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Engels escribe:

La filosofía de la historia, principalmente la representada por Hegel, reconoce que los móviles ostensibles y aun los móviles reales y efectivos de los hombres que actúan en la historia no son, ni mucho menos, las últimas causas de los acontecimientos históricos, sino que detrás de ellos están otras fuerzas determinantes que hay que investigar, lo que ocurre es que no va a buscar estas fuerzas a la misma historia, sino que las importa de fuera, de la ideología filosófica. En vez de explicar la historia de la antigua Grecia por su propia concatenación interna, Hegel afirma, por ejemplo, sencillamente, que esta historia no es más que la elaboración de las “formas de la bella individualidad”, la realización de la “obra de arte” como tal. Con este motivo, dice muchas cosas hermosas y profundas acerca de los antiguos griegos, pero esto no es

obstáculo para que hoy no nos demos por satisfechos con semejante explicación, que no es más que una frase. (44-45)

Hegel reconoce que hay fuerzas que se encuentran “detrás” de los fenómenos históricos, pero su idealismo le impide encontrar estas causas en la realidad objetiva y por ello no llega a entender la importancia de la base económica o el modo de producción para el desarrollo del pensamiento y la sociedad. Mientras que para Hegel la historia es un proceso en el que el espíritu se libera progresivamente de la objetivación hacia la autoconciencia pura, para Marx es este proceso de objetivación el que permite el desarrollo del proceso histórico en el que el ser humano deviene ser humano a través de la liberación de sus fuerzas productivas y la transformación del mundo gracias al trabajo. Marx y Engels rechazan los elementos idealistas de Hegel y conservan la idea de progreso a partir de relaciones dialécticas, por ejemplo, entre base material y superestructura o entre clases antagónicas. La historia deja de ser el resultado de la oposición de ideas y abstracciones metafísicas para convertirse en un proceso mediante el cual se resuelve el antagonismo de fuerzas concretas, como escribe Engels:

De lo que adolecen todos estos señores es de falta de dialéctica. No ven más que causas aquí y efectos allí. Que esto es una abstracción, que en el mundo real esas antítesis polares metafísicas sólo se dan en los momentos de crisis y que la gran trayectoria de las cosas discurre toda ella bajo forma de acciones y reacciones —aunque de fuerzas muy desiguales, la más fuerte, más primaria y decisiva de las cuales es el movimiento económico—, que aquí no hay nada absoluto y todo es relativo, es cosa que ellos no ven; para ellos, no ha existido Hegel. (“Carta a Conrad Schmidt del 27 de octubre de 1890”, en *Sobre el arte y la literatura* 26)

Para el marxismo, el motor de la historia es la lucha de clases. En el capitalismo, esta lucha se traduce en el antagonismo entre el proletariado y la burguesía:

La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras franca y abierta; lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna. (Marx y Engels, *Manifiesto del partido comunista* 30)

En este marco de pensamiento, la manera en que los seres humanos producen y transforman el mundo tiene un papel central, pues no pueden hacerlo sin relacionarse entre sí y establecer ciertas relaciones de producción independientes a su voluntad que sirven de base a todo un sistema de organización social, instituciones e ideas. Las revoluciones no se llevan a cabo gracias al desarrollo de las ideas, sino por el movimiento de tensión entre las fuerzas productivas y el conjunto de relaciones de producción. Cuando un conjunto de relaciones de producción y un modo de organización social dejan de ser útiles al libre desarrollo de las fuerzas productivas, se produce una revolución en la que la clase dominante pierde su poder y es remplazada por una nueva clase. Desde esta perspectiva, el idealismo es incapaz de identificar las verdaderas causas de los fenómenos históricos, pues no entiende la naturaleza de la realidad ni las fuerzas que intervienen en su transformación en términos materialistas:

Toda esta apariencia según la cual la dominación de una determinada clase no es más que la dominación de ciertas ideas se esfuma, naturalmente, de por sí, tan pronto como la dominación de clases en general deja de ser la forma de organización de la sociedad [...] Una vez que las ideas dominantes se desglosan de los individuos dominantes y, sobre todo, de las relaciones que brotan de una fase dada del modo de producción, lo que da como resultado que el factor dominante en la historia sean siempre las ideas, resulta muy fácil abstraer de estas diferentes ideas “la idea” por antonomasia, el principio, etc., como lo que impera en la historia, concibiendo así todos estos

conceptos e ideas concretos como “autodeterminaciones” del principio que se desarrolla por sí mismo en la historia. (Marx y Engels, *La ideología alemana* 53)

El conjunto de instituciones, ideas y expresiones culturales de un periodo histórico determinado constituye la superestructura que surge como consecuencia de la base económica, no como su causa. En el prólogo a su *Contribución a la economía política*, Marx escribe:

La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [*überbau*] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina [*bedingen*] el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia. (4-5)

Más adelante se comprobará que esta idea tiene importantes consecuencias para la manera en que Brecht entiende el arte, pues si este es, en efecto, parte de la superestructura, debe evolucionar no solo de acuerdo a su propia lógica interna, sino de acuerdo a las exigencias de la realidad social. Formas artísticas que surgieron en un periodo determinado no pueden seguir siendo completamente adecuadas para un periodo distinto: nuevos contenidos exigen nuevas formas. La contradicción entre este punto de vista marxista y la concepción idealista del arte como un fenómeno separado de la historia y la realidad es evidente. No obstante, esto no quiere decir que la superestructura sea irrelevante y la concepción marxista simplemente consista en reducir todos los fenómenos a la economía:

Según la concepción materialista de la historia, el factor que en *última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor

económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta —las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las Constituciones que, después de ganada una batalla, redacta la clase triunfante, etcétera, las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes, las teorías políticas, jurídicas, religiosas y el desarrollo ulterior de éstas hasta convertirlas en un sistema de dogmas— ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su *forma*. Es un juego mutuo de acciones y reacciones entre todos estos factores, en el que, a través de toda la muchedumbre infinita de casualidades (es decir, de cosas y acaecimientos cuya trabazón interna es tan remota o tan difícil de probar, que podemos considerarla como inexistente, no hacer caso de ella), acaba siempre imponiéndose como necesidad el movimiento histórico. De otro modo, aplicar la teoría a una época histórica cualquiera sería más fácil que resolver una simple ecuación de primer grado. (Engels, “Carta a Joseph Bloch del 21 de septiembre de 1890”, en *Sobre el arte y la literatura* 88)

Así pues, aunque la base económica es el factor determinante, los distintos elementos de la superestructura son capaces de desarrollar procesos que influyen en el desarrollo histórico. Esto no se debe tanto a una independencia absoluta de las ideas, sino a su dependencia de la base económica: las ideas no son neutrales ni existen en el vacío, sino que ocupan una posición de acuerdo a los intereses de cada clase. Ernest Mandel, por ejemplo, escribe que en cada sociedad coexisten tres tipos de ideas: las de la clase dominante, las de la clase revolucionaria o en ascenso y, por último, las de clases dominantes anteriores que se resisten a desaparecer debido a la inercia de la conciencia que se encuentra por detrás de la realidad material (*Introducción al marxismo* 16). Si se acepta esta relación entre las ideas y los intereses de clase se vuelve evidente que las interpretaciones para las que el carácter didáctico o propagandístico de la obra de Brecht es algo secundario con relación a sus innovaciones formales están escogiendo una perspectiva idealista en lugar de una

materialista. En cambio, mi interpretación no considera que *Terror y Miseria del Tercer Reich* es una obra valiosa a pesar de su naturaleza propagandística y didáctica, sino gracias a ella.

Otro elemento importante que es necesario considerar para esta lectura es el discurso hegemónico que crea una ilusión de consenso y cuyo poder no depende de la validez de las ideas de acuerdo a la razón o los principios de la lógica, sino del poder material que le sirve de fundamento y la función ideológica que cumple en un momento determinado de la lucha de clases. Las ideas que se consideran válidas o que tienen más influencia son aquellas que legitiman el poder de la clase dominante:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas. (Marx y Engels, *La ideología alemana* 50-51)

Las ideas dominantes se transforman así en un mecanismo de control que ofrece resistencia a la transformación de la sociedad y regula el comportamiento de los individuos. Las ideas de la clase dominante justifican y legitiman el orden de la sociedad, sus instituciones, sus prácticas, su concepción de la realidad y, evidentemente, la jerarquía de las clases sociales. Estas ideas dominantes entran en contradicción con las ideas que favorecen a la clase en

ascenso y es en esta contradicción donde puede surgir la posibilidad del artista de servir a una u otra clase.

Mi lectura de Brecht tendrá en cuenta la ideología definida en términos generales como una falsa conciencia al servicio de los intereses de una clase y que se manifiesta al individuo como evidente, determinando así su interpretación de la realidad:

La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador conscientemente, en efecto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Se imagina, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes. Como se trata de un proceso discursivo, deduce su contenido y su forma del pensar puro, sea el suyo propio o el de sus predecesores. Trata exclusivamente con material discursivo, que acepta sin mirarlo, como creación del pensamiento, sin someterlo a otro proceso de investigación, sin buscar otra fuente más alejada e independiente del pensamiento; para él, esto es evidente, puesto que para él todos los actos, en cuanto les sirva de *mediador* el pensamiento, tienen también en éste su *fundamento* último. (Engels, “Carta a Mehring del 14 de julio de 1893”, en *Sobre el arte y la literatura* 90)

Lo que habrá de ser designado como ideología fascista será la ideología pequeñoburguesa al servicio del gran capital que busca crear la ilusión de consenso e invisibilizar los antagonismos de clase a través del terror y una falsa tercera vía entre capitalismo y socialismo.

Finalmente, es necesario decir un par de palabras respecto a la crítica que hace el marxismo del capitalismo, pues esta crítica es la que permite entender el fascismo como una ideología reaccionaria. El marxismo entiende el capitalismo como un modo de producción caracterizado, entre otras cosas, por la propiedad privada de los medios de producción, el trabajo asalariado, el antagonismo de burguesía y proletariado, la alienación

del individuo, la concentración del capital, su reproducción infinita y su autovaloración como un fin en sí mismo, la producción orientada a generar valor de cambio, la explotación del hombre por el hombre a través de la plusvalía y la periodicidad de las crisis de sobreproducción:

El motivo impulsor y el objetivo determinante del proceso capitalista de producción, ante todo, consiste en la mayor autovalorización posible del capital, es decir, en la mayor producción posible de plusvalor y por consiguiente la mayor explotación posible de la fuerza de trabajo por el capitalista. Con la masa de los obreros simultáneamente utilizados crece su resistencia y, con ésta, necesariamente, la presión del capital para doblegar esa resistencia. La dirección ejercida por el capitalista no es sólo una función especial derivada de la naturaleza del proceso social de trabajo e inherente a dicho proceso; es, a la vez, función de la explotación de un proceso social de trabajo, y de ahí que esté condicionada por el inevitable antagonismo entre el explotador y la materia prima de su explotación. A la par del volumen de los medios de producción, que como propiedad ajena se contraponen al asalariado, crece la necesidad de controlar la utilización adecuada de los mismos. Por lo demás, la cooperación entre los asalariados no es nada más que un efecto del capital que los emplea simultáneamente. La conexión entre sus funciones, su unidad como cuerpo productivo global, radican fuera de ellos, en el capital, que los reúne y los mantiene cohesionados. La conexión entre sus trabajos se les enfrenta idealmente como plan, prácticamente como autoridad del capitalista, como poder de una voluntad ajena que somete a su objetivo la actividad de ellos. (Marx, *El Capital* 402-403)

Las contradicciones internas de este modo de producción serán el motor que impulse la historia hacia el socialismo, caracterizado por la socialización de los medios de producción y la dictadura del proletariado impuesta tras un proceso revolucionario. Conforme se desarrolle el socialismo, se alcanzará una producción racional de acuerdo a las necesidades de los seres humanos y esta liberación de las fuerzas productivas permitirá finalmente el desarrollo de una sociedad sin clases sociales y sin explotación (el comunismo):

En la fase superior de la sociedad comunista, cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo, y con ella, la oposición entre el trabajo intelectual y el trabajo manual; cuando el trabajo no sea solamente un medio de vida, sino la primera necesidad vital; cuando, con el desarrollo de los individuos en todos sus aspectos, crezcan también las fuerzas productivas y corran a chorro lleno los manantiales de la riqueza colectiva, sólo entonces podrá rebasarse totalmente el estrecho horizonte del derecho burgués, y la sociedad podrá escribir en su bandera: ¡De cada cual, según sus capacidades; a cada cual, según sus necesidades! (Marx, *Crítica del programa de Gotha* 12)

Arte para dar forma al mundo: hacia una estética marxista

Ocupado con los problemas económicos y el análisis de los modos y relaciones de producción, Karl Marx no desarrolló sistemáticamente un cuerpo de reflexiones estéticas. Sin embargo, al entenderse como una filosofía, el marxismo tiene consecuencias importantes para la manera en que se concibe el arte con relación al ser humano, la ideología, la sociedad, la realidad y el modo de producción, por lo que es posible hablar de una estética marxista que no solo se intuye ya en las observaciones sobre el arte dispersas en la obra de Marx y Engels, sino que fue desarrollada por pensadores posteriores a partir de los principios de esta corriente de pensamiento. Para la exposición de esta estética marxista y su desarrollo seguiré el análisis de Adolfo Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx* y “Los problemas de la estética marxista”. El autor señala que la primera tendencia de los herederos del pensamiento de Marx y Engels, como los líderes socialdemócratas, Eduard Bernstein y Karl Kautsky, fue la de reducirlo a su dimensión económica e ignorar sus implicaciones para el arte. Paul Lafargue, Franz Mehring y Rosa Luxemburgo, criticaron esta simplificación, pero tampoco establecieron la conexión entre

las ideas estéticas dispersas a lo largo de la obra de Marx y Engels y los principios fundamentales de su doctrina. En esta etapa destacan los esfuerzos de Vladímir Ilich Uliánov (*Lenin*) por rescatar y desarrollar las ideas estéticas del marxismo en su texto de 1905, “La organización del partido y la literatura del partido”. Lenin parte de la tesis de Friedrich Engels sobre la naturaleza tendenciosa de la obra artística para destacar el carácter de clase y la función ideológica de la literatura. Al aceptar este carácter ideológico, se revela la ilusión de neutralidad o libertad absoluta de la creación que es tan importante para el pensamiento de la crítica burguesa o idealista. Lenin escribe:

En segundo lugar, señores individualistas burgueses, debemos decirles que sus discursos acerca de la libertad absoluta son pura hipocresía. En una sociedad basada en el poder del dinero, en una sociedad donde las masas trabajadoras padecen miseria y un puñado de ricos vive en el ocio no puede haber “libertad” verdadera. ¿Son libres respecto de su editor burgués, señores escritores, o de su público burgués [...]? Porque esa libertad absoluta no es más que una frase burguesa o anarquista (porque como concepción del mundo el anarquismo es la filosofía burguesa vuelta del revés). Es imposible vivir en una sociedad y ser libre de la sociedad. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz, es sólo una dependencia enmascarada (o que se trata hipócritamente de enmascarar) de la bolsa de dinero, del soborno o de la prostitución.

Nosotros, los socialistas, denunciemos esa hipocresía, arrancamos los falsos rótulos, no para obtener una literatura y un arte al margen de las clases (lo que sólo será posible en la sociedad socialista sin clases), sino para oponer a esa literatura hipócritamente libre, pero en realidad ligada a la burguesía, una literatura verdaderamente libre, francamente asociada al proletariado. (323)

Una vez que el marxismo revela el carácter ideológico de la literatura y la manera en que se inserta dentro del proceso de transformación de la realidad, el escritor es capaz de poner su pluma al servicio de la clase que lucha por la liberación de los seres humanos y su capacidad creadora. Al hacerlo, el artista lucha al mismo tiempo por su propia liberación,

puesto que su actividad representa la libre expresión de las fuerzas creativas del ser humano. En lugar de la subordinación invisibilizada a los intereses del capital, el autor es libre para asociarse a los intereses del proletariado. De ahí se desprende el carácter partidario de la literatura. Sin embargo, hay que señalar que no se puede deducir de esta perspectiva la necesidad de controlar el contenido, la forma y el estilo de las obras. Lenin mismo señala la imposibilidad de introducir artificialmente una limitación a la autonomía del arte:

Es indiscutible que la labor literaria es la que menos se presta a una comparación mecánica, a la nivelación, al predominio de la mayoría sobre la minoría. No cabe duda de que es absolutamente necesario facilitar al máximo la iniciativa personal, las inclinaciones individuales, plena libertad al pensamiento y a la fantasía, a la forma y al contenido. Todo esto es indiscutible, pero sólo demuestra que la parte literaria de la labor del partido del proletariado no puede ser mecánicamente identificada con otras partes de su labor. (321)

En vez de utilizar la autonomía del arte como un pretexto para ocultar su participación dentro de los conflictos ideológicos y políticos que determinan la sociedad bajo el capitalismo, la consciencia de dicha autonomía requiere que el arte sea considerado de acuerdo a la manera específica en la que se inserta en la supraestructura y representa intereses de clase.

En *Materialismo y Empiriocriticismo*, Lenin desarrolla los principios gnoseológicos del marxismo con la teoría del reflejo. De acuerdo a esta teoría, aunque el arte está históricamente condicionado, eso no excluye que las verdades contenidas en la obra tengan un cierto grado de validez objetiva. De esta manera, Lenin intenta superar el subjetivismo de los teóricos marxistas anteriores y presentar el arte como una forma de reflejo de la

realidad. Para Lenin, el reflejo artístico difiere del reflejo científico, pero los teóricos soviéticos en los años treinta pasarán por alto esta distinción y convertirán la teoría del reflejo en la base filosófica de la estética marxista-leninista.

Con el triunfo de la Revolución Socialista de Octubre (1917) se planteó la necesidad de una estética marxista y un nuevo arte que respondiera a las necesidades de la nueva sociedad, pero sus bases no se buscaron en Marx, sino en el pensamiento de Plejánov, Mehring, Kautsky y Friche. A pesar de sus contribuciones, esta primera etapa de la estética marxista no logra ir más allá de la identificación del arte como fenómeno con una naturaleza social, ideológica y superestructural, por lo que conducía al sociologismo y al ideologismo. El arte se veía como una traducción de un contenido económico y social, ignorando así sus características específicas y la autonomía que ya se mencionaba en los textos de Marx y Engels. Como señala Sánchez Vázquez, esta postura olvida el principio de totalidad propio del materialismo dialéctico de acuerdo al cual los elementos de la totalidad social no pueden pensarse sin considerar sus relaciones de dependencia, pero tampoco pueden reducirse unos a otros; el arte no puede separarse de la economía o la política, pero tampoco es totalmente idéntico a la economía o la política (“Los problemas de la estética marxista” 24). La estética marxista se entendía como una parte del materialismo histórico y se reducía así a una sociología del arte, como se observa en la obra de teóricos como Friche, Perevézhev y Medvédev. Habría que esperar a los años treinta para que esta aplicación general del marxismo cediera paso a la identificación de los nexos entre las ideas estéticas de Marx y el conjunto de sus doctrinas tal y como aparece en los trabajos de Mijaíl Lifschitz.

Durante los años veinte competían entre sí distintas escuelas artísticas y aunque figuras como Lenin, Trotsky, Lunacharsky y Bujarin no dudan en manifestar sus simpatías por una u otra tendencia, no se proponen limitar la actividad artística con disposiciones oficiales. Esta pluralidad se refleja en la resolución del partido bolchevique de 1925, la cual declaraba que el carácter de clase en la literatura se expresaba de manera mucho más variada que en la política. En esta época se plantea el problema del valor de los clásicos y Anatoli Lunacharsky, comisario de educación pública de 1917 a 1929 se apoya en Marx para reivindicar el valor del arte griego en contra de las posiciones nihilistas. El privilegio del carácter ideológico del arte puede observarse en el mismo Lunacharsky. En su ensayo “Tesis sobre los problemas de la crítica marxista”, el autor parte del inevitable carácter ideológico o de clase de la obra artística y propone que el crítico marxista debe servir de guía tanto a escritores como a lectores al identificar la tendencia de las obras:

Una obra literaria refleja siempre, consciente o inconscientemente, la psicología de la clase que el escritor, representa; o bien [...] refleja una mezcla de elementos donde se revela la influencia de diversas clases sobre el escritor [...] [E]l crítico marxista toma antes que nada, como objeto de su análisis, el *contenido* de la obra, la *esencia social* que esta encarna. Determina su conexión con uno u otro grupo social, y la influencia que el impacto de la obra puede tener en la vida social; luego pasa a la forma, primordialmente en cuanto a explicar cómo esta forma cumple sus finalidades, vale decir, en qué medida sirve para que la obra sea lo más expresiva y convincente posible. [...] El crítico marxista debe buscar la tendencia social fundamental en una obra dada [...] debe ser un maestro del escritor en el sentido social. (13-21)

La naturaleza ideológica de la obra de arte le permite tener una función en la construcción del socialismo y la relación entre su forma y su tendencia es revelada por la crítica marxista. No obstante, no se trata de un llamado a la censura ni a la subordinación del arte a la política. La perspectiva marxista del crítico sirve para advertir, aconsejar y analizar, no

para censurar. Le corresponde al artista mismo hacerse cargo de la dirección política y el contenido ideológico de su obra. Lo que no puede hacerse es fingir que esa tendencia ideológica no existe:

No se trata de que un crítico marxista debe gritar: ¡cuidado! Este no es un llamado a los cuerpos gubernamentales; es una estimación objetiva del valor de una u otra obra para nuestra construcción. Al escritor mismo le toca extraer conclusiones, corregir su línea. Estamos en el ámbito de una *lucha de ideas*. Ningún comunista consciente y honesto puede negar la índole de esta *lucha* en la cuestión de la literatura actual y su evaluación. (23)

Esta postura, si bien señala el valor ideológico de la literatura, también implica el riesgo potencial de reducir el arte a la sociología, como ocurre con Plejánov, cuyo pensamiento tiene una gran influencia en los años veinte. Dicha limitación de la estética marxista en esta década es comprensible si tomamos en cuenta que la primera tarea urgente es definirse a sí misma por oposición a las concepciones estéticas ciegas a la dimensión ideológica del arte y la manera en que se relaciona con la sociedad. En *El arte y la vida social*, por ejemplo, Plejánov opone la concepción utilitaria del arte a la narrativa romántica del arte por el arte y afirma que es imposible resolver la cuestión en términos absolutos independientes de las condiciones históricas, pues son ellas las que determinan la función del arte con relación a la sociedad. En lugar de pensar en términos absolutos sobre lo que el arte *debe* ser, Plejánov propone que la concepción utilitaria y la concepción romántica de arte deben ser entendidas históricamente como producto de las condiciones sociales en que se desarrolla la creación artística:

La tendencia al arte por el arte surge y se afirma cuando existe un divorcio irremediable entre las personas que se dedican al arte y el medio social que las rodea. Ese divorcio repercute favorablemente en la creación artística en la medida exacta en

que ayuda a los artistas a situarse por encima del medio ambiente. [...] La llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a atribuir a sus obras la significación de un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida, y el jubiloso deseo (que siempre acompaña a dicha tendencia) de participar en las luchas sociales, surge y arraiga, cuando existe una simpatía recíproca entre una parte considerable de la sociedad y las personas que en forma más o menos activa se interesan por la creación artística. (7,10)

La función del arte con relación a la sociedad no debe ser discutida desde una perspectiva idealista que intente dar una respuesta definitiva y válida para todas las sociedades en todas sus etapas de evolución; hay un conjunto de condiciones históricamente determinadas en que surge la tendencia del arte por el arte y hay otro conjunto de condiciones que engendran la concepción utilitaria. La narrativa del arte por el arte del romanticismo se entiende así como una reacción del artista que buscaba separarse de los valores de la sociedad burguesa, pero al no tener una comprensión materialista de la historia, aún era incapaz de entender el origen de esta tensión. La rebelión romántica contra la burguesía es una rebelión idealista, por lo que toma la forma de una exaltación de la vida interior del individuo y un desprecio hacia la vulgaridad de lo material. De esta manera, Plejánov decide no resolver la discusión de la relación entre el arte y la sociedad en términos idealistas e introduce consideraciones históricas que desplazan la atención hacia todas las formas en que el arte puede entenderse a sí mismo. El ideal de belleza se revela en esta concepción como una construcción artificial determinada por factores históricos e incluso raciales; distintos pueblos y distintos períodos históricos producirán diferentes definiciones de lo bello y su arte será un reflejo de estos ideales cambiantes. Esta concepción del arte como resultado de las condiciones históricas es la misma que encontramos en el proyecto literario de Brecht, quien reconoce la necesidad de encontrar nuevas formas para dar expresión a un nuevo contenido: las

formas dramáticas que servían a una etapa anterior del desarrollo histórico no pueden seguirse usando como si nada hubiera cambiado.

Además de tender el puente entre arte y sociedad afirmando la evolución de los ideales de belleza, Plejánov insiste en el carácter ideológico del arte, entendido como la manera en que la obra representa el mundo de acuerdo a los valores e ideas de una u otra clase: “no es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupan únicamente de la forma, sin hacer caso del contenido, expresan, pese a todo y de una manera u otra, una idea” (*El arte y la vida social* 14). El carácter ideológico de la obra actúa de manera independiente a la intención del autor, puede ser consciente o inconsciente e incluso está presente en obras que dependen más de la experimentación formal que del contenido. Esta inevitabilidad del carácter ideológico de una obra es una denuncia de la ilusión de neutralidad.

A partir de estas observaciones es posible entender qué valores o incluso qué ideologías se ponen en juego en la interpretación del proyecto artístico de Brecht. Desde un punto de vista idealista donde el arte es una esfera independiente y separada de toda experiencia humana, las obras “didácticas” y “propagandísticas” de Brecht se presentan como una excepción que contradice la tradición y “rebaja” el arte al nivel de la propaganda política e ideológica. Sin embargo, si se acepta la premisa de la estética marxista de acuerdo a la cual no existe tal cosa como un arte que no represente directa o indirectamente los intereses de una clase, es decir, un arte que esté libre de la influencia de la ideología, entonces la obra de Brecht se presenta como una obra que simplemente se vuelve consciente de la inevitabilidad de su participación en los conflictos que afectan a la

sociedad y decide ponerse libremente, como ya lo señalaba Lenin, al servicio de la transformación de la realidad y de la clase que representa esa transformación en un momento histórico determinado. La tendencia didáctica y política se presenta bajo esta nueva luz como una toma de consciencia por parte del arte, una negación a seguirse suponiendo por encima de los conflictos del mundo material y la sociedad. El artista se mueve así de la falsa neutralidad a la tendencia voluntaria, porque la tendencia ideológica no es ya propaganda, sino autoconsciencia.

Una consecuencia importante que se produce al aceptar el valor ideológico del arte es la posibilidad de una obra que refuerce o debilite el discurso hegemónico, la ideología de la clase dominante. Si se acepta el punto de vista de acuerdo al cual la ideología es la invisibilización o falseamiento de la realidad que impide al individuo darse cuenta de la naturaleza de las relaciones de producción y, por lo tanto, de su propia explotación, entonces el “realismo” de una obra de arte, entendido como su capacidad para desempeñar una función cognitiva con relación al mundo, se vuelve un criterio a partir del cual juzgar la calidad, o por lo menos, la tendencia de una obra. La obra que falsea la naturaleza de la realidad se acerca más a los intereses de la burguesía, mientras que la obra que desgarrar el velo ideológico y permite entender la realidad se acerca a los intereses del proletariado. Para poder decidir qué obra está más cerca de la representación de la realidad, se recurre entonces a la oposición entre una perspectiva idealista que legitima los valores y la visión del mundo de la burguesía y una perspectiva materialista o marxista. Para Plejánov, esta oposición entre lo idealista burgués y lo realista revolucionario se convierte en la relación entre la calidad de la obra y el carácter verdadero o falso de las ideas expresadas en ella:

Pero cuando los artistas pierden la capacidad de ver las más importantes corrientes sociales de su época, se reduce considerablemente el valor intrínseco de las ideas expresadas por ellos en sus obras, lo que inevitablemente redundará en perjuicio de estas últimas. [...] Cuando un artista de talento se inspira en una idea falsa echa a perder su propia obra. Y un artista contemporáneo no puede inspirarse en una idea justa si quiere defender a la burguesía en la lucha que ésta mantiene contra el proletariado. (*El arte y la vida social* 21, 29)

El artista no puede crear sin tomar partido en la lucha de clases y esa tendencia dependerá de su nivel de comprensión de la realidad en términos idealistas o materialistas. Defender la idea del arte por el arte cuando se ha vuelto evidente el carácter de la lucha de clases corresponde a la indiferencia y al individualismo burgués:

El hombre dotado de un espíritu que piensa y de un corazón sensible, no puede ser, en efecto, un espectador indiferente de la guerra civil que se libra en la sociedad contemporánea. Si su campo visual está limitado por los prejuicios burgueses, se encontrará a un lado de la “barricada”; si no está contaminado por esos prejuicios, se encontrará al otro lado. Así es. Pero no todos los hijos de la burguesía (como tampoco los de otras clases) tienen un espíritu que piensa. Y los que piensan no siempre tienen un corazón sensible. Para ellos no es difícil, ni aun ahora, ser consecuentes partidarios de la teoría del arte por el arte. Ésta es la que más está en consonancia con la indiferencia por los intereses sociales, aun por los estrechos intereses de clase. Y el régimen social burgués puede contribuir, tal vez más que ningún otro, al desarrollo de esa indiferencia. Cuando generaciones enteras se educan en el espíritu del célebre principio “cada uno para sí y Dios para todos”, es muy natural que existan seres egoístas que no piensan más que en ellos mismos y no se interesan más que por ellos mismos. [...] ¿Qué sentido tiene para un hombre que no se interesa lo más mínimo por la lucha ni por la sociedad dedicarse a registrar de la lucha social? Todo lo que se refiera a esa lucha le producirá un tedio insoportable. Y si es un artista, no hará en sus obras ni la menor alusión a ella. No se ocupará más que de la “única realidad”, es decir, de su “yo”. Y como, pese a todo, su “yo” puede sentirse aburrido al no tener más compañía que él mismo, le inventará un mundo fantástico “del más allá”, situado muy

por encima de la tierra y de todos los “problemas” terrenales. (*El arte y la vida social* 29)

Un arte que se elabora desde la incomprensión de la sociedad y que insiste en representar el mundo desde la perspectiva de la clase que está en vías de desaparecer es un arte decadente. Este arte decadente no puede entender la lógica del mundo externo y lo representa como lo incomprendible, lo absurdo e incluso como lo hostil al individuo. Por lo tanto, el arte individualista e idealista, una vez alcanzada cierta etapa de desarrollo de la sociedad capitalista, desempeña un papel reaccionario o conservador con relación a las fuerzas que apuntan hacia el progreso. No obstante, si bien es posible identificar la tendencia de una obra de arte, es imposible deslegitimar un proyecto artístico simplemente porque representa los intereses de la burguesía decadente, como indica el mismo Plejánov:

No digo: los artistas contemporáneos “deben” inspirarse en los anhelos de emancipación del proletariado. No; si el manzano debe dar manzanas y el peral peras, los artistas que adoptan el punto de vista de la burguesía deben rebelarse contra esos anhelos. El arte de la época de la decadencia “debe” ser un arte decadente. Es inevitable. Y sería inútil “indignarse” por ello. (*El arte y la vida social* 41)

De 1931 a 1933 las ideas estéticas de Marx ganan un nuevo impulso por la aparición de una serie de textos sobre problemas estéticos y la publicación de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 y *La ideología alemana*. Además de estos textos, se publica la primera edición de la recopilación de escritos de Marx y Engels sobre arte elaborada por M. Lifschitz y F.P. Schiller. En “La estética histórica de Marx y Engels”, Lifschitz señala que la estética marxista permite superar los errores de la estética anterior que creaba falsas oposiciones entre lo individual y lo social, lo sensitivo y lo racional, lo útil y lo estético. Es a partir de estas falsas oposiciones que el arte se presentaba como algo separado de la

sociedad y la realidad. En el texto de Lifschitz es posible encontrar la crítica marxista hacia el idealismo, el cual cae en el error de tomar un conjunto de condiciones históricamente determinadas y proponer conceptos abstractos universales que supuestamente pertenecen a la “esencia” de la realidad:

Esta es la orientación general de la filosofía de Kant, que transforma el ideal de la vida social en la inaccesible ‘cosa en sí’. Sólo de una manera gradual puede la humanidad acercarse a este ideal, sin esperanza de alcanzarlo alguna vez. Según la doctrina de Kant, a la par con el desarrollo de la civilización, crece la suma del mal social. ‘El mal radica en la naturaleza humana’ y puede ser velado con el manto de la cultura, que surge debido a la propia necesidad natural (naturaleza); pero no se le puede desarraigar enteramente, a no ser en los sueños del poeta. Al advertir el carácter contradictorio de la conciencia humana, lo que constituye de por sí un importante mérito, la vieja estética no vio, ni podía ver, la base histórica objetiva de estas contradicciones, que contiene el enigma de su forma de desarrollo, hipertrofiado hasta un burdo antagonismo. La vieja estética no podía establecer el vínculo objetivo de estos problemas psicológicos, con las condiciones generales de la formación de la personalidad, en el marco de la organización social basada en la desigualdad y en la lucha de clases. (83)

Lifschitz critica el idealismo de Kant en tanto que entiende la sociedad ideal como algo que siempre va a quedar más allá del campo de lo posible. Cuando se concluye que la naturaleza humana es inalterable en lugar de entenderla como el resultado de condiciones históricas determinadas y modificables, la imperfección de las sociedades caracterizadas por la desigualdad se justifica como algo inevitable y sus contradicciones se confunden con una expresión de esa misma naturaleza en lugar de suponer que habrán de ser resueltas en una etapa posterior del desarrollo histórico. Esta concepción idealista es lo que conduce a pensar, por ejemplo, que el arte ha existido y existirá siempre en oposición a los “vulgares”

intereses terrenales de la política y la lucha de clases, en lugar de entender dicha posición en términos históricos, como observamos anteriormente en el análisis de Plejánov. Brecht se suma a esta crítica hacia un arte que trata el orden de la sociedad como si fuera algo eterno en lugar de un producto artificial históricamente determinado y sobre el cual el ser humano es capaz de ejercer su influencia. Para Lifschitz, las falsas oposiciones serán disueltas una vez que la desaparición de la propiedad privada permita el desarrollo libre del arte como expresión de la libertad y la capacidad creativa del ser humano: “En el terreno de la nueva sociedad se hace posible el ‘desarrollo de la fuerza humana que constituye la finalidad en sí, el verdadero reino de la libertad’. Al abolir la propiedad privada, queda eliminado el mayor obstáculo al florecimiento de la creación artística. Esta es la idea fundamental de la estética histórica de Marx y Engels” (96).

De esta manera, se produce en los primeros años de la década de los treinta una reivindicación de las ideas estéticas de Marx, pero la posibilidad de establecer una verdadera estética marxista se verá interrumpida por las tendencias dogmáticas y normativas de los años siguientes. En este periodo dogmático se llegará al realismo socialista como una respuesta a la necesidad de un arte nuevo y como síntesis de la experiencia artística de la década anterior. Dos hechos contribuyen directamente a este nuevo carácter oficial del realismo socialista: en primer lugar, la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética del 23 de abril de 1932, la cual desintegraba las distintas organizaciones artísticas y proponía la creación de una asociación única, la Unión de Escritores Soviéticos, a la que pertenecerían todos los escritores dispuestos a contribuir a la construcción del socialismo y, en segundo lugar la celebración del Primer Congreso de escritores soviéticos en agosto de 1934, que proclamó el realismo

socialista como el método de creación de la literatura soviética. Esta victoria del realismo socialista por encima de las otras tendencias se confirma en las resoluciones del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1946-1948. Las tendencias realistas ya habían estado presentes desde el comienzo de la revolución, pero inicialmente se caracterizaban por su amplitud. Algunos artistas estaban influenciados por el realismo del siglo pasado, mientras que otros estaban abiertos a los movimientos de vanguardia. Durante la década de los veinte las tendencias opuestas al realismo ya empezaban a debilitarse, pues este parecía responder a la necesidad de reflejar directamente la nueva realidad y expresar un contenido ideológico de manera didáctica. No obstante, esas tendencias aún estaban vigentes y la batalla se daba libremente en el mundo del arte. Las resoluciones oficiales a partir de 1932 ponen un punto final a la cuestión; la tensión entre distintas tendencias se resuelve de manera artificial y se interrumpe el desarrollo natural de las contradicciones en el campo artístico.

En *Estética y Marxismo*, Sánchez Vázquez expone los principios teóricos del realismo socialista en estos términos:

- a) La elevación del arte realista al rango del arte por excelencia al convertirse el principio gnoseológico del reflejo en el principio estético fundamental, y la función cognoscitiva en la función esencial del arte.
- b) La proclamación de un nexo indisoluble entre la perspectiva ideológica socialista y las formas o medios de expresión realista, con lo cual sólo el realismo socialista podía ser el arte adecuado bajo el socialismo.
- c) La condena de las tendencias no realistas –las del arte moderno occidental, y las vanguardias, vinculadas a ellas- de los años 20 como formalistas y decadentes.
- d) La exaltación de las tradiciones realistas del arte burgués, particularmente del realismo del siglo XIX.

e) La proclamación de la superioridad del arte de la sociedad socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, ignorando con ello la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, formulada por Marx.

f) La concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura como organismo que no sólo vela por el cumplimiento de la función ideológico-política, sino que fija también el método creador, ya que establece cuál es la forma de creación artística que el arte debe adoptar. (60-61)

Como habré de señalar en el tercer capítulo, Brecht no contradice los principios gnoseológicos del arte realista, pero se rebela contra los aspectos normativos del realismo socialista, particularmente aquellos que intentan limitar la forma y rechazan la experimentación de las vanguardias. Si bien la práctica literaria de Brecht se inserta dentro de la estética marxista, no comparte los supuestos teóricos del realismo socialista.

He presentado el desarrollo histórico de la estética marxista hasta los años treinta, justo en el momento en que Brecht escribe *Terror y Miseria del Tercer Reich*. En este momento, la estética marxista limitada por el realismo socialista y la teoría del reflejo intentaban responder a las necesidades del socialismo y adoptaban una actitud defensiva hacia las vanguardias, el formalismo y la estética idealista. György Lukács, quien sostendrá una polémica con Brecht en torno a la idea de realismo, se sitúa dentro de esta tendencia. Si bien Lukács insiste en la naturaleza específica del reflejo artístico que lo separa de otras formas de conocimiento, su perspectiva le da un papel central al aspecto gnoseológico del arte. Para este autor, la relación estética es una relación entre sujeto y realidad objetiva donde lo más importante es reflejar la realidad de acuerdo al modo de representación característico del arte. El apego a la realidad, incluso si es una realidad traducida al lenguaje específico del arte, es una defensa contra el irracionalismo que para Lukács es una

de las características de la filosofía imperialista que lleva al fascismo, como escribe en *La crisis de la filosofía burguesa*:

Esta nueva ideología trata ante todo de destronar a la razón. Los precursores de esta orientación son Schopenhauer y Kierkegaard, así como también el romanticismo filosófico. Dilthey es el hombre de la transición hacia la nueva época donde Nietzsche, Bergson, Spengler, Klages y por fin el existencialismo señalan las etapas más importantes. Una vez más: la base, sobre el plano de la teoría del conocimiento, es siempre el agnosticismo y el relativismo que va a la par del primero. La única diferencia consiste en que la nueva filosofía va más lejos que la antigua en su ofensiva contra el pensamiento racional. (43)

Dado que para Lukács el irracionalismo deja abierta la posibilidad del fascismo, fomenta un arte que se apegue lo más posible a la realidad. El énfasis en la función gnoseológica del arte, su valor como instrumento de conocimiento, es menos un capricho estético que una necesidad política. En “Significación actual del realismo crítico”, Lukács opone la literatura realista a la vanguardia, la primera tiende a lo típico, la segunda a lo patológico (37). Para la vanguardia, el ser humano se agota en dos posibilidades, la banalidad cotidiana y lo excéntrico patológico, que en algunos escritores se presenta como el estado natural del ser humano. Lukács identifica esta exaltación de lo patológico con una tendencia antihumanista que universaliza la deformación y la presenta como el estado natural contra el que resulta inútil actuar. Aquí se observa nuevamente la crítica a la universalización y naturalización de lo históricamente determinado que ya habíamos mencionado anteriormente con Lifschitz. Para Lukács, la vanguardia rechaza la perspectiva, pero esa perspectiva es precisamente el origen del arte, puesto que este requiere decidir entre lo que es importante y lo secundario para la representación (40-41). La oposición entre realismo y vanguardia se expresa también como una oposición entre el dinamismo y la parálisis; la vanguardia está

condenada a la impotencia de quien entiende la realidad como inmutable (44). El proyecto dramático de Brecht se presenta como un arte consciente del carácter histórico y transitorio de la realidad, pero aquello que el autor relaciona con la parálisis no es ya la vanguardia, como en Lukács, sino el arte anterior de la tradición idealista que corresponde a etapas del desarrollo histórico ya superadas o en vías de superación.

Al igual que Lukács, Nedoshivin expresa de manera bastante concreta el carácter gnoseológico del arte como forma superior de la relación estética en “La estética marxista-leninista como ciencia”:

En el curso del desarrollo social surge la necesidad de una forma específica de conocimiento y de práctica social que afiance, formule y enriquezca las relaciones estéticas del hombre con la realidad. En verdad, es en el arte donde cobra forma, por un lado, y se desarrolla, por otro, la conciencia estética de la sociedad. El arte es, por ello, la forma más alta de relación estética de los hombres con la realidad [...] El arte es una forma específica de conocimiento de la realidad y de acción sobre ella. (111)

El ser humano desarrolla relaciones estéticas con la realidad y la forma superior de esta relación estética es el arte. De esta manera, lejos de la concepción idealista del arte por el arte, la estética marxista supone una relación entre arte y realidad que excede la discusión sobre si el arte debe o no representar fielmente la realidad: el arte es ya, en sí mismo, una relación con la realidad. Brecht no rechaza este principio gnoseológico, sino la actitud defensiva ante la experimentación formal que lleva a una parálisis del desarrollo artístico. Brecht es mucho más consistente con los principios de la estética marxista que la postura oficial dentro de la Unión Soviética a partir de los años treinta, la cual limita el arte a las formas del realismo socialista. Este discurso oficial comete el error de suponer que una práctica artística históricamente determinada es capaz de funcionar como la norma para

toda creación artística y olvida, además, la necesidad de que la estética marxista sea una teoría que descubre las reglas del arte tal y como este se desarrolla en la práctica. El mismo Brecht habrá de caracterizar esta postura normativa como formalista y ciertamente lo es al suponer que la tendencia política del arte se reduce a una serie de rasgos formales invariables. Si bien es verdad que para el artista idealista, cuyas obras se ponen al servicio de los intereses de burguesía, la tendencia hacia un formalismo vacío está ideológicamente determinada, esto no quiere decir que esas formas específicas tengan por sí solas un valor ideológico independiente de otros factores como el contexto o el contenido. Por lo tanto, la experimentación formal no es por sí misma una característica que permita determinar la tendencia política o ideológica de una obra y, de hecho, es necesaria si se acepta la relación entre arte y realidad propuesta por la perspectiva marxista. El arte del proletariado no excluye la experimentación formal, pues nuevos contenidos exigen nuevas formas. La experimentación formal está inscrita en el progreso histórico. Por otro lado, como se verá más adelante, la experimentación formal en Brecht es también un intento de extrañamiento y desnaturalización de las relaciones humanas, un llamado de atención hacia la artificialidad que hace posible su transformación.

Más allá de este desarrollo histórico, será conveniente para mi análisis tomar en cuenta los principios generales de la estética marxista tal y como aparecen en los textos de Sánchez Vázquez, pues a partir de estos principios y sus consecuencias es posible entender la naturaleza de la obra brechtiana en general y de *Terror y Miseria del Tercer Reich* en particular. En “Los problemas de la estética marxista”, Sánchez Vázquez escribe:

La idea verdaderamente medular de Marx que funda la necesidad y posibilidad de una nueva estética, es la que aflora en sus trabajos de juventud (*Manuscritos de 1844*),

vuelve a salir a la luz en sus trabajos de la madurez (*Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie e Historia crítica de la teoría de la plusvalía*) y subyace a toda su obra: su concepción del hombre como ser práctico u obrero que despliega su actividad transformadora, en el marco de ciertas relaciones sociales dadas, y que se mueve, al producir, entre estos dos polos: la creación y la enajenación. (21)

Este es el centro de la estética marxista antes que cualquier otra consideración secundaria sobre el carácter realista del arte o su aspecto gnoseológico. El hombre es un ser que transforma su realidad, y una de las formas de esta transformación es el arte, opuesto a la enajenación y siempre dentro de relaciones sociales dadas. Desde la perspectiva marxista, el arte como actividad creadora es una expresión del potencial para la transformación que nos convierte en seres humanos y al mismo tiempo es una humanización del mundo que transforma una realidad externa que ya está ahí como algo dado en un mundo con sentido. El hombre se “humaniza” a través del progreso histórico y este a su vez es una humanización del mundo mediante el trabajo o el arte. El arte es una forma de darle una forma humana al mundo, de volverlo inteligible, por lo que va más allá del trabajo productivo necesario para la supervivencia, pero sigue siendo una forma de trabajo por medio del cual los sentidos devienen sentidos humanizados. De esta manera se resuelve la oposición entre arte y trabajo útil que solo se da cuando el trabajo del ser humano ha sido enajenado en el capitalismo. Las oposiciones como arte-realidad y trabajo útil-trabajo intelectual, son universalizaciones de relaciones históricamente determinadas y transformables. La división entre trabajo manual y trabajo intelectual o artístico es únicamente consecuencia de la división del trabajo y está destinada a desaparecer junto a las condiciones materiales que la producen. No es que el arte sea inútil o que deba conformarse con dignificar esa inutilidad entendiéndola como parte de una esencia que lo

separa de la realidad (posición idealista), sino que su utilidad característica (aquello que lo convierte en trabajo humano) es invisibilizada como consecuencia de la división del trabajo y desemboca en la hostilidad capitalista contemporánea hacia el arte que no se puede explotar para generar plusvalía.

Karl Marx trata fragmentariamente el problema de la creación artística como expresión del trabajo de transformación del ser humano. En el desarrollo marxista de este problema, Sánchez Vázquez destaca dos elementos: en primer lugar, la hostilidad del capitalismo hacia el arte, como destrucción el principio de la actividad práctica creadora del ser humano; y, en segundo lugar, el papel del arte como forma privilegiada de la relación estética del ser humano con el mundo. La contradicción entre arte y capitalismo es consecuencia de la idea de trabajo enajenado y plusvalía desarrollados por Marx. Las fuerzas creativas del ser humano entran en contradicción con un modo de producción y un conjunto de relaciones sociales que convierten el trabajo del hombre en un trabajo enajenado en el cual ya no se reconoce a sí mismo. Al mismo tiempo, el ciclo de reproducción del capital no tolera que exista una esfera independiente a su acción, por lo que se apodera agresivamente de la producción artística y la convierte en una forma de trabajo productivo subordinada a las leyes del libre mercado y no ya a la necesidad de expresión artística. Por lo tanto, como se observaba ya en Lifschitz, solo la desaparición de la propiedad privada, la realización de una sociedad comunista, garantizaría la libertad del arte; solo en una sociedad donde las fuerzas productivas del ser humano sean totalmente libres se puede producir la liberación de su capacidad creadora. Para que el arte sea libre, como pretende la estética idealista, primero debe ser libre el ser humano. Si el artista parece un ser separado del resto de la sociedad por la posesión exclusiva de una sensibilidad

especialmente diseñada para la percepción de la belleza y la actividad intelectual, esto se debe únicamente a la división del trabajo. En una sociedad sin clases, todos podrían ser artistas, pues se habrían creado las condiciones para la libre expresión del potencial creador, como señalan Marx y Engels en *La ideología alemana*:

La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto quedaría reducida a un puro absurdo la distinción entre el trabajo "humano" y el trabajo "único". En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar. (470)

Sánchez Vázquez identifica cuatro principios del pensamiento marxista que tienen implicaciones para la manera en que se concibe el arte. Estos principios, que presentan una concepción particular del ser humano, la sociedad y la historia, están contenidos en los *Manuscritos económico-filosóficos*, *La ideología alemana* y *El capital*. En primer lugar se encuentra la idea básica del ser humano como “ser práctico, productor y transformador” (“Los problemas de la estética marxista” 22). Marx enfatiza la importancia del trabajo, pues es a través de él como el individuo crea el mundo y a sí mismo; el trabajo se muestra como la condición indispensable para el hombre en tanto hombre. El mundo creado a través del trabajo lleva la marca de lo humano, ofrece un testimonio de su existencia y responde a sus

necesidades. En segundo lugar tenemos la concepción de la historia y su relación con la producción material. Al producir, los individuos establecen entre ellos determinadas relaciones de producción que sirven de base a toda la formación económico-social. Al producir objetos, los seres humanos producen sus relaciones sociales, lo que determina a su vez la producción de sus instituciones políticas y sus bienes culturales. Las organizaciones sociales son productos históricos de la praxis humana y se encuentran sujetos a cambios internos determinados por la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Esta contradicción se manifiesta como un antagonismo de clases con intereses opuestos. Así pues, la historia es el proceso de la aparición, desarrollo y desaparición de formaciones sociales que tienen como sujeto a los individuos, independientemente de su voluntad o su grado de conciencia respecto a sus acciones: “Todo lo humano –la relación del hombre con el mundo, sus modos de producir y los resultados de su producción material o espiritual-, tiene, pues, necesariamente, un carácter histórico” (23). En tercer lugar tenemos la idea de la sociedad como una entidad compuesta por individuos que existen como nudos de relaciones sociales. Estas relaciones pueden ser económicas, políticas o ideológicas y se articulan en una totalidad social en la que la producción material y las relaciones que los individuos tienen con dicha producción constituyen la estructura dominante. Las distintas relaciones forman un todo y es tan imposible considerarlas por separado como reducir unas relaciones a otras. Finalmente, el cuarto principio es el principio de totalidad del método dialéctico, aplicable “no solo al estudio de la sociedad sino también a las diferentes relaciones sociales, actividades humanas y sus productos” (24). Este principio también es aplicable al arte y a las obras individuales. Al ser un producto de la actividad humana, el arte no puede entenderse al margen de las otras

relaciones, pero tampoco puede identificarse totalmente con ellas. De esta manera el arte se relaciona con la historia, la política y la ideología, por ejemplo, pero no puede perder su especificidad y ser reducido a cualquiera de los otros campos de la experiencia:

El método dialéctico marxista que tiene por base el enfoque de la realidad como un todo estructurado no permite, en efecto, que un elemento sea reducido a otro- lo ideológico a lo económico, lo artístico a lo político, etc.- pero veda asimismo borrar las diferencias cualitativas de los distintos elementos de una y la misma totalidad. La mayor parte de las deformaciones ideologizantes o sociologistas de la estética marxista tiene su raíz en el olvido de este principio dialéctico cardinal. (24)

Los cuatro principios anteriores tienen consecuencias para la manera en que se concibe el arte. El primer principio, el del ser humano como ser práctico, productor y creador, transforma el arte en una forma de trabajo que se sustrae tanto a las necesidades práctico-utilitarias que crean valores de uso como a las leyes de la producción capitalista que crean principalmente valores de cambio. Por lo tanto el arte es “una de las formas más altas de objetivación, expresión y comunicación del hombre” (24). Desde la perspectiva de la estética marxista, el arte es entonces creación de lo humano, una forma específica de producción o praxis humana que permite la manifestación de su capacidad creadora y excede los límites de una u otra manifestación histórica particular (24). Cualquier limitación artificial a esta capacidad creadora del ser humano entra en contradicción con el marxismo. Este es el sentido de la “rebelión” formal de Brecht, quien admite la idea del arte como un medio para conocer la realidad e invitar a su transformación, pero sin rechazar la experimentación formal determinada por las mismas necesidades históricas que exigen buscar una nueva expresión para un nuevo contenido. El principio del ser humano como ser histórico y la historia como producto de los individuos permite entender el arte como parte

de la totalidad social y de la historia, pues es siempre producto de un ser históricamente determinado. El arte es parte de la historia, pero se inserta en ella de una manera específica, lo que le permite sobrevivir a las condiciones en las que fue creado e insertarse en nuevos contextos. El tercer principio sobre la existencia del individuo como ser social y la sociedad como un todo conduce a la concepción del arte como un fenómeno social que responde a intereses de clase y posee elementos ideológicos. Esto es evidentemente relevante para el teatro de Brecht, pues es esta inevitabilidad del valor ideológico lo que le permite crear arte abiertamente tendencioso, o en términos más claros, abiertamente al servicio del proletariado. Al ser un fenómeno social, el arte solo adquiere su sentido en el contacto con los individuos y el teatro parece ser uno de los medios más eficaces y democráticos para garantizar este acercamiento (24). Finalmente, el principio de la totalidad propia del materialismo dialéctico, señala Sánchez Vázquez, posibilita una comprensión del arte como un fenómeno determinado social e históricamente, pero que al mismo tiempo no se agota en esas determinaciones. El arte posee simultáneamente autonomía y dependencia. Además, al entender cada obra individual como una totalidad, se puede entender la obra como relación entre forma y contenido, sin necesidad de reducirla a uno u otro elemento (26).

Capítulo II

Dictadura abierta del capital: la definición del fascismo como campo de batalla ideológico

Para analizar la manera en que la obra *Terror y Miseria del Tercer Reich* articula una crítica a la sociedad alemana durante los años del nacionalsocialismo, es necesario relacionarla con su contexto histórico y, sobre todo, volver a entender el fascismo como un problema al que puede responderse desde distintas posturas. De esta manera se pueden evitar algunos automatismos interpretativos y descubrir cuáles son las características específicas de la obra con relación a su crítica al fascismo y su manifestación en Alemania: el nacionalsocialismo.

Wolfgang Benz escribe: “El concepto de fascismo, en su sentido estricto y original, se refiere al movimiento de protesta militante, autoritario y antidemocrático fundado por Benito Mussolini después de la Primera Guerra Mundial, así como a su poder establecido en Italia en 1922”¹ (28). No obstante, el término fascismo también comprende distintos regímenes que surgieron durante el siglo XX. Stanley G. Payne clasifica estas distintas manifestaciones de la siguiente manera:

1. Italiana, con cierto pluralismo, que presentó ramificaciones e imitaciones en Francia, Inglaterra, Bélgica, Austria, Hungría y Rumanía.
2. Nazi, la más extrema, calificada por su racismo exaltado, con derivaciones en Escandinavia, Países Bajos y Estados bálticos.
3. Falangismo español, imitador del italiano pero con un componente católico y más tradicional.
4. Guardia de Hierro rumana, forma mística de fascismo semirreligioso.
5. Movimiento húngaro de <<La Cruz de Hierro>>, de Szalasi.
- 6.

¹ “Im engeren und ursprünglichen Sinn bezeichnet der Begriff Faschismus die von Benito Mussolini in Italien nach dem Ersten Weltkrieg begründete militante, autoritäre, antidemokratische Protestbewegung und seine 1922 in Italien errichtete Herrschaft” (*Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich* 28). La traducción al español es mía.

Movimientos fascistas abortados en Europa oriental. (en Fernández y Rodríguez 34)

Las manifestaciones más importantes del fascismo se produjeron en Italia, donde triunfó en 1922 después de la *Marcia su Roma*, y en Alemania, con la llegada al poder del nacionalsocialismo en 1933 (Rossi 12). A pesar de lo característico de esos casos, no hay que olvidar, como advierten Antonio Fernández y José Luis Rodríguez, que no se debe considerar el fascismo como un fenómeno con límites geográficos (alemán o italiano), sino como “un fenómeno de época, la catalización en una fórmula político-ideológica de la crisis de la civilización europea” (32).

Los distintos movimientos fascistas tienen características en común que permiten identificarlos: “nacionalismo radical, racismo y consenso antidemocrático, antiliberal y antimarxista”² (Benz 28) así como “sus ideas en torno al líder carismático, al Estado totalitario, a la pureza racial, a la política exterior agresiva, a la persecución del enemigo interior” (Fernández y Rodríguez 32). Pierre Milza señala que el fascismo requiere criterios específicos para estudiar cada una de sus manifestaciones, sin embargo, identifica cuatro fases en el desarrollo de este fenómeno:

El primer fascismo sería el de la reacción irracional de las clases medias, que intentan desesperadamente, enganchándose a cualquier bandera, frenar fenómenos como el de la desestructuración de la sociedad tradicional, la proletarización de parte de la clase media, la amenaza de una revolución obrera. El segundo fascismo se definiría por la alianza entre los agentes del primer fascismo, la pequeña burguesía, y sectores del mundo industrial y agrario. Para transformarse en un movimiento de masas el fascismo

² “extremer Nationalismus, Rassismus, antidemokratischer, antiliberaler und antimarxistischer Konsens” (*Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich* 28). La traducción al español es mía.

necesitaba subsidios de algunos grupos plutocráticos, lo que representó un paso inexcusable tanto en Italia como en Alemania. Este apoyo surgió cuando una situación económica catastrófica terminó amenazando el estatus de esos grupos poderosos. En la tercera fase, en el poder, convertido el fascismo en un movimiento interclasista y atado a los intereses del gran capital, busca compensaciones para sus primeros apoyos sociales de la pequeña burguesía mediante una política de prestigio que incremente el capital social que se puede repartir. En el cuarto estadio (<<full fascism>>), el fascismo se ha transmutado en un movimiento totalitario. El fascismo integral es el correspondiente a Estados en guerra, v.g. Alemania a partir de 1940. La apelación a la guerra, que en las biblias italianas –discursos de Mussolini- y alemanas –páginas de *Mein Kampf*- podía parecer simple invocación retórica, se convierte en ese momento en la médula misma de la ideología y la praxis de gobierno. (en Fernández y Rodríguez 24)

Conviene destacar un aspecto que será importante para la discusión: la idea del fascismo como un movimiento que crea un régimen totalitario aprovechándose de la ansiedad ante la posibilidad de la revolución obrera, la proletarización y la desestabilización de la sociedad. Como se verá más adelante, varios de los efectos de distanciamiento en *Terror y Miseria del Tercer Reich* funcionan al denunciar la contradicción o la ceguera de individuos que sufren las consecuencias del nacionalsocialismo sin darse cuenta de su propia internalización de la ideología que legitima el fascismo en primer lugar. Este efecto de distanciamiento es más compatible con la visión marxista del fascismo que con otras aproximaciones idealistas, puesto que es la perspectiva marxista la que permite entender con mayor precisión la compleja relación del fascismo con la ideología de las distintas clases y su función respecto al capitalismo y sus contradicciones.

Respecto al origen de la palabra “fascismo” puede identificarse en los grupos de acción y de combate formados por Benito Mussolini denominados “fasci” durante la

Primera Guerra Mundial, antes de la formación del Partido Nacional Fascista (Thompson 85). Este movimiento tomó como símbolo los *fasces* o grupo de varas que sujetaban el hacha que los lictores romanos usaban como símbolo de autoridad (85). Thompson añade que durante los años veinte existieron organizaciones modeladas a partir de los *fascisti* de Mussolini en todos los países de Europa e incluso en países como Brasil, donde la Acción Integralista Brasileña (Ação Integralista Brasileira), bajo el liderazgo de Plinio Salgado, llegó a tener cerca de doscientos mil miembros. Aunque estas organizaciones solo llegaron a ser relativamente importantes en el sur de Alemania y en Rumania, el fascismo fue diverso tanto geográfica como ideológicamente. Los nazis en Alemania, por ejemplo, se presentaban a sí mismos como socialistas más auténticos que los marxistas y el antisemitismo tenía un lugar importante en su discurso, al igual que para los fascistas de Austria, Hungría y Rumania, pero no fue así para los fascistas franceses ni para los italianos, al menos inicialmente (85-86). Asimismo, las actitudes hacia la religión varían entre las distintas manifestaciones del fascismo. Aunque la ideología fascista posee un elemento anticlerical, es capaz de adoptar elementos religiosos; la mayoría de los miembros del partido, por ejemplo, eran católicos o protestantes ortodoxos e incluso quienes no lo eran no podían ser considerados ateos, como Heinrich Himmler o el mismo Adolf Hitler, quien recurría frecuentemente a las ideas de Dios, destino y providencia. Mussolini fue ateo y anticlerical y esto se tradujo en el programa fascista inicial, pero su discurso cambió cuando fue posible obtener el apoyo de la Iglesia. Otro ejemplo pertinente es el caso de los fascistas rumanos, para quienes la religión en su forma ortodoxa era igual de central que el antisemitismo (86). Incluso el ultranacionalismo, que podría ser la característica más recurrente entre todos los fascismos, tiene una excepción en el fascismo irlandés. Como

consecuencia de este carácter heterogéneo, Thompson señala que el fascismo puede entenderse mejor en términos históricos más que conceptuales (86), aunque esta es una afirmación que será necesario matizar más adelante al explorar la aproximación marxista.

De acuerdo a Thompson, gran parte del apoyo al fascismo provenía de la clase media-baja. Incluso en el caso de los nacionalsocialistas, quienes estaban particularmente preocupados por adquirir apoyo entre distintas clases sociales, la mayoría de los miembros del partido y sus votantes provenían de la clase media (86) y esto tiene razones tanto económicas como ideológicas. La clase media era precisamente la que se sentía más amenazada por la crisis de posguerra y, en el caso de Alemania, por la hiperinflación. Además de la inestabilidad provocada por la crisis económica, la clase media estaba aterrada por la perspectiva de una revolución marxista que se unía a todas las demás fuentes de pánico que ponían en peligro su estatus y su modo de vida (87). Hasta la década de los veinte, el conservadurismo y el liberalismo parecían suficientes para contener la revolución y mantener el comunismo dentro de las fronteras soviéticas. Sin embargo, con la crisis de 1929 la situación cambió, el Partido Comunista de Alemania (KPD) empezó a tener éxito y en Francia los comunistas participaron en las coaliciones del Frente Popular que les aseguraron algunas victorias. Cuando peligra el orden y la seguridad de la clase media, el fascismo empieza a verse como una alternativa aceptable (87).

El mismo Thompson sugiere que, para entender el fascismo, resulta útil empezar por la idea de palingénesis propuesta por Roger Griffin, es decir, la creencia de que una situación desesperada puede aprovecharse para producir una inversión de las circunstancias que pone fin a la decadencia y se transforma en una puerta hacia un futuro glorioso.

Aunque Thompson señala que esta comprensión del fascismo lleva a Griffin a insistir erróneamente en su carácter revolucionario (error que entenderemos más adelante al explorar la función ideológica del fascismo dentro de la lucha de clases de acuerdo a la perspectiva marxista), la idea de palingénesis es útil para entender el fascismo como un grupo diverso de políticas inspiradas en la necesidad de un renacimiento nacional que ponga fin a un periodo de decadencia social y cultural a través de una forma ideológica y revolucionaria (o pseudorrevolucionaria) de integralismo nacionalista (88). Como indica Thompson, Griffin se equivoca al desechar el análisis marxista y enfatizar la retórica anti-conservadora del fascismo sin ser capaz de explicar por qué el fascismo parece recurrir a esas mismas fuerzas conservadoras para ganar apoyo. Así pues, el fascismo se define mejor como un integralismo populista pseudorrevolucionario que legitima la acción de la clase explotadora (88). Siguiendo el análisis de Thompson, la idea de palingénesis no basta para explicar la aceptación del fascismo a menos que otros conceptos entren en escena como el nacionalismo, que ya permeaba la mente europea desde el siglo XIX, particularmente entre la clase media (88).

Además de la palingénesis y el nacionalismo, Thompson destaca la asociación entre el fascismo y un militarismo o paramilitarismo cuyo propósito es infligir violencia y generar miedo para asegurarse el dominio de las calles y los espacios públicos (89). Este aspecto militar del fascismo está relacionado con una teatralidad que se manifiesta en marchas, pancartas, música, luces, rituales simbólicos y discursos (89). Brecht pondrá énfasis en esta teatralidad del fascismo, pero precisamente para denunciar la manera en que el artificio y el poder de la representación se ponen al servicio de la manipulación o la invisibilización de los intereses de clase reales. Las ideas de jerarquía, disciplina,

obediencia, camaradería masculina y culto a la autoridad son inherentes a este militarismo, por lo que inevitablemente el fascismo conduce a la adoración de un líder carismático (89). De acuerdo a Thompson, esta dictadura militar se distingue por su capacidad de apelar no solo a las élites, sino también a las masas, a quienes ofrece un sentimiento de participación en un proyecto de renovación nacional que promete tierras, empleo, el fin de la antigua discriminación social y un buen trato para los trabajadores industriales siempre y cuando se aparten del socialismo (90).

Thompson concluye que es imposible negar la existencia del fascismo como ideología, pero ante su falta de coherencia es más fácil pensar en él como una serie de elementos recurrentes: carácter pseudorrevolucionario, autoritarismo y ultranacionalismo populista con connotaciones militares. Conviene advertir que esta falta de coherencia ha sido precisamente uno de los grandes problemas en el estudio del fascismo y ha permitido entenderlo desde distintos marcos de pensamiento, los cuales han producido sus propias conclusiones ideológica y políticamente determinadas. Algunos autores entienden el fascismo como un fenómeno burgués o pequeñoburgués, otros enfatizan la participación de las masas; algunas aproximaciones parecen específicamente pensadas para negar cualquier relación entre fascismo y capitalismo y otras más parten de la idea de totalitarismo para eliminar cualquier diferencia significativa entre fascismo y comunismo. El carácter ideológico de las interpretaciones sobre el fascismo se manifestaba incluso en el momento mismo de su desarrollo. R. G. Collingwood, por ejemplo, en “Fascism and nazism”, texto publicado en 1940, niega específicamente la tesis marxista y escribe que el fascismo no tiene nada que ver con la lucha de clases, puesto que afecta a personas de todas las clases y no beneficia a ninguna en particular (172). En su lugar, Collingwood ofrece una

interpretación idealista y caracteriza el fascismo como un movimiento emocional que se opone a los valores liberales derivados del cristianismo y el intelecto. Este argumento ejemplifica el tipo de postura que se encuentra en el extremo opuesto a la posición de Brecht.

La multiplicidad de interpretaciones sobre el fascismo se debe también, hasta cierto punto, a la misma ambigüedad con la que se presenta, pues ofrece un vacío en el que distintos sectores inconformes de la sociedad pueden proyectar sus propias ansiedades; al no expresar un contenido concreto, el fascismo puede seducir a quienes desean garantizar el orden de la sociedad, pero al mismo tiempo, a quienes buscan algún tipo de revolución:

En el plano político se presentó como una tercera vía entre el liberalismo y el marxismo. Del primero asumió ciertas ventajas, al no cuestionar las leyes de mercado y servirse de las conquistas de la tecnología, al tiempo que repudiaba sus valores: individualismo, universalismo, democracia. Con el segundo coincidió en la consideración de la violencia como motor de la historia, aunque en sus orígenes y en su lenguaje se manifieste como un ideario esencialmente antimarxista en un doble aspecto, en cuanto que nace con el pretexto de frenar la revolución obrera y en su cartel de ideología nacionalista, que por consiguiente debe trascender cualquier enfrentamiento de clase. (Fernández y Rodríguez 9)

Este tipo de discurso responde a las ansiedades de la pequeña burguesía, lo que no pasará desapercibido ni para Brecht ni para el análisis marxista. Rossi señala que una característica determinante del triunfo de los fascismos fue su capacidad para movilizar el malestar y el resentimiento social presentándose como la única opción capaz de vengar injusticias pasadas y presentes, así como restablecer el orden de la sociedad (32-36). El fascismo surge así como una revolución sin revolución; se conquista a las masas con una narrativa vagamente anticapitalista que moviliza el descontento popular, pero en la práctica se

neutraliza la capacidad de organización del proletariado y se elimina la posibilidad de que ese mismo descontento produzca una revolución socialista, lo que garantiza el orden y la explotación dentro de la sociedad de clases.

Es necesario entender las diferencias entre las distintas perspectivas teóricas para apreciar lo que tiene de específico la crítica de Brecht y cómo la tendencia ideológico-política del espectador puede llevarlo a ignorar o rechazar su aproximación. Tanto Fernández y Rodríguez como Rossi identifican tres corrientes de interpretación principales, aunque no se trata de las mismas. Fernández y Rodríguez identifican la interpretación clásica, marxista y sociológica. Por su parte, Rossi identifica la interpretación clásica, la marxista y la de la herencia histórica, considerando por separado las interpretaciones sociológicas y psicológicas:

Una, que ubica el fascismo histórico en los decenios entre la primera posguerra y la segunda Guerra Mundial, sin ningún vínculo con el periodo prebélico; es decir, un “paréntesis”, un fenómeno transitorio, contingente, como una enfermedad que ataca de repente en un cuerpo sano y robusto (pero de 20 años de duración en Italia y 12 en Alemania). La segunda línea refuta la anterior al sostener que el fascismo fue el resultado de la historia, del pasado de los dos países, donde se incubaban los gérmenes patógenos que, después de la Primera Guerra Mundial, estallarían como enfermedad. La tercera tesis es la marxista, que vio en el fascismo la degeneración final del capitalismo, el dominio terrorista del capital financiero, su defensa ante la amenaza de la revolución comunista. (Rossi 13-14)

Esta multiplicidad de interpretaciones no obedece únicamente a la existencia de distintos marcos teóricos, sino a distintos intereses de clase. Las conclusiones que se obtienen sobre la naturaleza del capitalismo, de la democracia y del fascismo son muy distintas dependiendo de la interpretación que se prefiera. Esto convierte la teoría sobre el fascismo

en un campo de batalla ideológico donde las posiciones que se toman no son nunca completamente inocentes. Algunos autores como Rossi por ejemplo, declaran que la interpretación marxista es simplista, pero no desarrollan el argumento lo suficiente como para considerar que la tesis marxista ha quedado refutada en sus propios términos. Más adelante mostraré la opinión que tiene un teórico marxista sobre la rapidez con la que algunos autores descartan la posición materialista del marxismo sin discutir los principios en los que se fundamenta o la manera en que su aproximación es confirmada o rechazada por la observación de la realidad. Por el momento, basta con señalar la existencia de distintas aproximaciones al fascismo y exponerlas brevemente. La interpretación clásica corresponde a autores como Benedetto Croce, Friedrich Meinecke y Julien Benda:

Benedetto Croce atribuye a la guerra de 1914-18 el inicio repentino de todos los males, la explosión de una “peste psíquica”, y considera el fascismo como una desviación del curso de la historia por “una banda de aventureros sin raíces en el pasado”; ese pasado sería el anterior siglo de la libertad y de la seguridad. (Rossi 14)

Sobre esta misma postura, Fernández y Rodríguez escriben:

Las primeras interpretaciones de los historiadores, que podríamos denominar clásicas, surgieron coetáneas al ascenso y la conquista del poder. En Italia se lanzó por algunos intelectuales y políticos la tesis de la enfermedad moral de Europa. Fascismo y bolchevismo serían producto de unas minorías audaces, que fueron capaces de auparse a los centros de decisión, pero cuyo pensamiento no tenía arraigo en la tradición europea de amor a la libertad. La hipótesis de que el fascismo no hizo otra cosa que reflejar una crisis de civilización, y como tal crisis pasajera, fue sostenida por Benedetto Croce –quien habló de <<un mal sueño>>- y completada luego por sucesivas generaciones de historiadores alemanes (Meinecke en los años treinta, Ritter en los cincuenta, Golo Mann en los sesenta. Frente a esta versión de fenómeno epidérmico, otros historiadores han interpretado los fascismos como una profunda

crisis social. Así para Denis Mack Smith el mussolinismo cristalizaría a partir de una crisis de la sociedad italiana muy anterior a la aparición del Duce. (21)

Es posible señalar las implicaciones potencialmente conservadoras o reaccionarias de la interpretación clásica con respecto a la posición marxista. Al considerar que el fascismo es una enfermedad o una anomalía que se opone a la libertad asociada a la tradición de las democracias europeas, se descarta automáticamente cualquier vínculo con ellas. De esta manera, se cae en un idealismo para el que la historia es simplemente producto de ideas y voluntades que se producen en el vacío, sin conexión con la base económica o con las fuerzas materiales que determinan el progreso histórico. Pensar que la historia puede entrar en periodos de “enfermedad” o “decadencia” es someterla a una moralización arbitraria que idealiza el pasado y el orden de la sociedad de clases. Si se considera que el fascismo es la sociedad “enferma” se admite, implícitamente, la posibilidad de una sociedad capitalista “sana” y no se entiende claramente qué es lo que determina que en un momento de la historia se presente una u otra alternativa. Es por eso que esta postura enfatiza la influencia de los individuos y grupos excepcionales que se entienden como anomalías en el curso de la historia. Siguiendo esta línea de pensamiento se llega a la idea de que no existe ninguna conexión entre capitalismo y fascismo, por lo que este último se empieza a entender como un fenómeno irrepitable o que simplemente puede evitarse vigilando el desarrollo de ideas anti-democráticas que se consideren anomalías con relación al discurso hegemónico. No es coincidencia que esta interpretación clásica parezca definir la sociedad sana y heredera de la tradición democrática por su oposición a las “anomalías” del nazismo y el bolchevismo. Definir el fascismo como el resultado de una sociedad en crisis aún es insuficiente para entenderlo si no se determinan cuáles son las causas materiales e ideológicas de esa crisis

que forman parte del modo de producción capitalista o de un estado determinado de la lucha de clases. La manera de analizar el fascismo y enfrentarse a él será muy distinta si se le considera como una anomalía respecto a las democracias capitalistas o como una consecuencia de sus problemas y contradicciones. Esta oposición entre fascismo y democracia burguesa puede ser cuestionada, como señala Dauvé:

El Estado democrático emplea todas las herramientas del fascismo, de hecho, más, porque integra a las organizaciones obreras sin aniquilarlas. [...] La dictadura no es un arma del capital, sino más bien una “tendencia” del capital que se materializa cuando resulta necesario. El retorno a la democracia parlamentaria tras un período de dictadura, como en Alemania tras 1945, significa únicamente que la dictadura es inútil (hasta la próxima ocasión) para integrar a las masas en el Estado. [...] La democracia se transforma en dictadura tan pronto como resulta necesario. El Estado sólo puede tener “una” función, que puede cumplir o bien democráticamente o bien dictatorialmente. Podemos preferir el primer modo al segundo, pero no podemos doblegar al Estado para obligarlo a permanecer democrático. (23-24)

Ignorando por principio esta coincidencia entre democracia burguesa y fascismo, la postura clásica parte de una supuesta “normalidad” producto de la tradición occidental que legitima el orden de la sociedad de clases y pretende que el fascismo es una desviación de su norma, un accidente.

Sobre la interpretación de la herencia histórica, Rossi indica:

En la segunda línea de interpretación, que considera el fascismo como una herencia del pasado, encontramos a una de sus víctimas italianas, Nello Rosselli (apuñalado en Francia junto con su hermano por sicarios de Roma), quien llamó, polémica e irónicamente, al “paréntesis” del fascismo “enfermedad crónica”, una herencia de la historia nacional del país; en pocas palabras, el fascismo como “autobiografía” de la nación.

[...]

También en Alemania se habla del nazismo como una herencia del pasado. Hay pensadores que atribuyen el inicio de la problemática del país a la Reforma de Lutero, cuando empieza a formarse el carácter del alemán disciplinado, sumiso e incondicionalmente obediente al poder y a la autoridad del Estado. Algunos otros, como Max Weber -quien no vivió el fascismo pues murió en 1920 -, se limitaron a criticar ásperamente el pasado más reciente del país, la época de Guillermo II y su canciller Bismarck, a quienes Weber responsabiliza de haber castrado a la elite política y al pueblo.

[...]

Sin embargo, hay estudiosos del nacionalsocialismo que van más atrás del periodo guillermino, y atribuyen a la Reforma y al luteranismo el carácter políticamente sumiso del alemán: su docilidad, su ciega obediencia frente a la autoridad, su culto del Estado. [...] Debemos recordar la posición violenta tomada por Lutero contra las revueltas campesinas, que terminaron en sangre y en el martirio de Thomas Müntzer. La misma escisión se encuentra entre “los de arriba” y “los de abajo”: servilismo devoto de los primeros frente a la autoridad del Estado y hostilidad frente a las clases bajas; las clases medias y altas se arrastran a los pies del poder y luego se vengan con las clases trabajadoras. (Rossi 16-17, 60-61)

Esta segunda línea de interpretación se acerca más a la perspectiva del materialismo histórico porque al menos contempla la influencia del pasado y la manera en que este crea las condiciones necesarias para el surgimiento del fascismo. No obstante, aún carece de la capacidad para concebir esos eventos como parte de una totalidad y es por ello que corre el riesgo de reducir el fascismo a un fenómeno particular con un carácter nacional e irreplicable bajo condiciones distintas. Se hace una concesión ante la historia y no se niega la causalidad entre los eventos, pero se cae en la reducción del fenómeno a una serie de hechos específicos limitados temporal y geográficamente. El resultado es que se concibe el fascismo con límites demasiado estrechos, como un fenómeno específico de principios del siglo XX en algunos países. Si a esta perspectiva se añade el idealismo de una supuesta

identidad nacional determinada por los sucesos históricos, es fácil llegar a la idea del fascismo como la expresión del carácter de un pueblo, convirtiéndolo así en una inevitabilidad histórica de este o aquel país en específico. El peligro de esta visión está en que se puede utilizar nuevamente no solo para separar el fascismo del capitalismo, sino para minimizar cualquier manifestación nueva de las mismas ideas o los mismos procesos. Así, por ejemplo, sería fácil despreciar las similitudes entre el fascismo alemán o italiano de principios del siglo XX y los discursos de la extrema derecha contemporánea invocando una perspectiva histórica que enfatiza las condiciones específicas en que surgió el fascismo anteriormente y su diferencia con las condiciones del presente. Si se considera que el fascismo surgió de un conjunto de condiciones específicas e irrepetibles como el fracaso de la República de Weimar o la crisis de 1929, se puede utilizar esa narrativa para minimizar el peligro de su reaparición en un contexto distinto y su relación con los intereses de la burguesía. El uso reaccionario y anti-marxista de esta interpretación histórica no es inevitable ni necesario; nada en la interpretación indica que deba ser usada de esta manera. No obstante, es un uso al que queda expuesta gracias a sus propias limitaciones.

La interpretación marxista es resumida por Rossi en estos términos:

La tercera línea de interpretación del fascismo es la marxista, que hemos definido como simplista. El fascismo no fue, como generalmente se cree, una criatura del capitalismo. Fue un movimiento autónomo, con raíces y criterios propios no relacionados con aquél ni con las aspiraciones de los capitalistas. No existe, dice George L. Mosse, el mayor estudioso del nacionalsocialismo, ninguna prueba documentada de que los industriales Krupp o Thyssen dictaran ley a Hitler, sino al contrario. Las fuentes del financiamiento del fascismo, en Italia como en Alemania, fueron varias. En Italia, por ejemplo, el *Squadristo* (del que se hablará más adelante) se sirvió de los capitalistas según le convino, pero sobre todo de las pequeñas

industrias y de los latifundistas septentrionales. Para dar un ejemplo, *Il popolo d'Italia*, fundado por Benito Mussolini, fue financiado desde Francia. (Rossi 17-18)

No es el objetivo de esta tesis señalar las limitaciones de este razonamiento en específico, sin embargo, vale la pena considerarlo en la medida en que es representativo de aproximaciones similares que descartan rápidamente la perspectiva marxista sin preocuparse por verificar si el argumento utilizado no es una malinterpretación de lo que se pretende refutar o, como en este caso, un argumento de autoridad. Podemos preguntarnos, por ejemplo, por qué se considera simplista una perspectiva que busca explicar los eventos históricos a partir de una relación tan compleja como la existente entre la superestructura y el modo de producción, pero no se considera igualmente simplista una explicación idealista sobre “la enfermedad de la época”, el carácter del pueblo alemán o los efectos a corto plazo de la crisis de 1929. Podríamos problematizar aún más la perspectiva de Rossi al preguntarnos por qué separa las reflexiones de Theodor W. Adorno, György Lukács, Wilhelm Reich y Erich Fromm del análisis marxista y se prefiere entender a estos autores como parte de las explicaciones psicológicas y sociológicas que complementan o “enriquecen” la perspectiva marxista sin participar de su supuesto carácter “simplista”, como si ese conjunto de reflexiones no dependieran en sí mismas del marco de pensamiento marxista o se hubieran producido en el vacío (18-23). La perspectiva de Rossi parece reconocer la productividad de las interpretaciones marxistas sin reconocer que esa riqueza se debe precisamente a que son interpretaciones marxistas. Así pues, tenemos una paradoja donde el análisis marxista es considerado “simplista” cuando señala la conexión entre capitalismo y fascismo, pero simultáneamente es productivo y digno de consideración cuando involucra autores cuyas concepciones psicológicas o filosóficas poseen un prestigio

académico que hace difícil negar su validez. Me he referido anteriormente a un fenómeno similar al hablar de la postura de acuerdo a la cual Brecht es un dramaturgo interesante e innovador hasta que algo indica que es marxista, pues entonces es momento de considerarlo “didáctico” o poseedor de un talento limitado por “prejuicios ideológicos”. Resulta problemático defender las observaciones de ciertos autores y al mismo tiempo desechar las suposiciones de su marco teórico; la manera en que Lukács deriva el fascismo del irracionalismo europeo o el análisis de la mentalidad de la clase media de Wilhelm Reich no contradicen en ningún momento la concepción del fascismo como una herramienta del capitalismo a menos que se pretenda que el irracionalismo y la clase media son cosas que pueden existir independientemente del capitalismo y, además, que las reflexiones psicológicas y sociológicas de estos autores se produjeron en el vacío, completamente aisladas de su pensamiento marxista. Nuevamente, es conveniente recordar que la interpretación del fascismo y la recepción de la interpretación marxista depende de la formación del crítico o el espectador y, más específicamente, de su tendencia al idealismo o al materialismo. No es sorprendente que la interpretación marxista parezca simplista si inicialmente la reducimos a culpar al capitalismo del fascismo; si se ha entendido incorrectamente o no se profundiza en sus conceptos, cualquier teoría puede parecer simplista. Respecto a este problema, es posible acudir a la justa observación de Mandel:

Resulta sorprendente constatar la debilidad argumental con que la mayor parte de los teóricos burgueses se aproximan a la cuestión de saber qué nivel, si el político o el económico, era preeminente; cuestión que, por otra parte, juega un importante papel en el debate sobre la teoría del fascismo. Providos de una penosa pedantería intentan interpretar esta o aquella acción del régimen hitleriano preguntándose cosas como: «¿Era ese el interés del gran capital?», «¿Era contrario a los deseos explícitos de los capitalistas?». Nunca se preguntan la cuestión fundamental: ¿el régimen fascista, niega

o verifica las leyes inmanentes que rigen el desarrollo del modo de producción capitalista? [...] Que Krupp o Thyssen considerasen tal o cual aspecto de la dominación hitleriana con entusiasmo, reserva o antipatía, no nos parece esencial. En cambio, sí es esencial determinar si la dictadura de Hitler tendía a mantener o a destruir, si consolidaba o minaba las instituciones sociales basadas en la propiedad privada de los medios de producción y en el sometimiento de los trabajadores obligados, bajo la dominación del capital, a vender su fuerza de trabajo. Con respecto a esto, el balance histórico nos parece evidente. (*El fascismo* 21-22)

La anterior es una refutación directa de la supuesta contradicción entre capitalismo y fascismo. Del hecho de que una serie de capitalistas individuales apoyaran o no los distintos movimientos fascistas no se deduce nada sobre la relación del fascismo con el capitalismo porque, desde la perspectiva marxista, los intereses de la burguesía como clase son independientes a los intereses de los capitalistas como individuos. La misma suerte corre el argumento de acuerdo al cual la tesis marxista quedaría refutada por el hecho de que el fascismo recibía apoyo de distintas clases. Las simpatías políticas de individuos particulares no bastan por sí mismas para determinar la función ideológica de un discurso ni los intereses de clase que este representa en una sociedad cualquiera. De hecho, si la ideología fascista responde a las necesidades de varios sectores de la población, lo que debe estudiarse es qué función ideológica cumple el fascismo en la sociedad, cuándo se produce y cuál es su relación a largo plazo con los intereses de distintas clases más allá de los compromisos y alianzas que necesita para cumplir su verdadera función. Las objeciones a la interpretación marxista sobre el fascismo suelen negar los principios de la misma teoría que pretenden refutar, por lo que los argumentos ofrecidos no pueden considerarse evidencia de nada además de la incompatibilidad entre la aproximación idealista y la marxista. Dado que supone una comprensión completamente distinta del funcionamiento de

la sociedad y los procesos históricos, la aproximación idealista ofrece argumentos totalmente incompatibles con la lógica marxista y es a partir de esos argumentos con los que se pretende haberla refutado. El autor que ha internalizado las narrativas del discurso hegemónico en la sociedad capitalista o que está acostumbrado a pensar dentro de la tradición idealista cree erróneamente haber refutado la aproximación marxista al demostrar que el fascismo posee una retórica anticapitalista, que contradice los intereses de ciertos capitalistas individuales o que encuentra apoyo entre clases distintas, pero ese tipo de argumento únicamente es válido desde un marco de pensamiento que ignora o rechaza los postulados marxistas sobre cómo funcionan la historia y los antagonismos de clase. Así pues, la interpretación marxista suele ser caracterizada como “simplista” o “inválida” desde una perspectiva que se niega a comprender sus principios y su lógica interna. Nada de esto debe sorprendernos, pues como se ha señalado anteriormente, el fascismo es un tema que se presta particularmente a la distorsión ideológica disfrazada de objetividad: “Para los que conocen hasta qué punto las pretendidas ciencias de la historia se encuentran determinadas socialmente, no resulta extraño constatar que las tentativas de interpretación de la mayor tragedia de la historia europea contemporánea contienen a menudo más ideología partidista que análisis científico” (Mandel 16).

Desde una perspectiva marxista, el error de las aproximaciones idealistas es su incapacidad para ofrecer una teoría sobre el fascismo que sea capaz de entender sus contradicciones y relacionarlo con el modo de producción, como señala el mismo Mandel:

Las debilidades metodológicas de todas esas aproximaciones llevadas a cabo por las teorías burguesas del fascismo son evidentes. Como no comprenden las estructuras sociales y los modos de producción, los ideólogos burgueses son incapaces de comprender la unidad dialéctica de los elementos contradictorios de la realidad del

fascismo y de identificar los factores que determinan a la vez la integración y desintegración (el auge y la caída) que se deduce de esos elementos en una totalidad coherente. La superioridad metodológica del marxismo reside en su capacidad de integrar con éxito elementos analíticos contradictorios que reflejan una realidad social contradictoria. (30-31)

Esta debilidad metodológica de las aproximaciones idealistas es precisamente lo que provoca que la definición del fascismo parezca tener que conformarse con una serie de características aparentemente arbitrarias, como se señaló al inicio de este capítulo. No es mi propósito polemizar directamente en torno a la pertinencia del análisis idealista del fascismo. Sin embargo, es necesario tener presente este conflicto entre la interpretación marxista y la interpretación idealista, pues es precisamente esa diferencia lo que determina si el espectador es capaz de comprender y aceptar el antifascismo de *Terror y Miseria del Tercer Reich*. Si se interpreta la obra desde una sensibilidad idealista, probablemente no se entenderá qué es lo que Brecht intenta hacer y por qué. Desde una perspectiva marxista, el análisis idealista es incapaz de comprender las causas del progreso histórico y la relación entre superestructura y modo de producción, por lo que recurre a explicaciones que distorsionan la función real del fascismo dentro del capitalismo. Mandel es particularmente crítico de las perspectivas idealistas que son incapaces de integrar la comprensión del fascismo en una explicación total de la sociedad y compensan esta deficiencia con alguna narrativa idealista. Un ejemplo de este tipo de perspectiva idealista es la de Ernst Nolte:

Al tiempo que es incapaz de aprehender la esencia del fascismo aislando un elemento particular –la autonomía de la dirección política o la «primacía de lo político»–, la ideología burguesa demuestra su debilidad en su incapacidad de integrar ciertas particularidades históricas del fascismo en una concepción total de la sociedad. Para comprender la aparición del fascismo, Ernst Nolte asigna un gran valor al concepto de «nosimultaneidad» de la historia, que fue desarrollado con anterioridad por Ernst

Bloch, es decir, la supervivencia de viejas formas históricas en la sociedad contemporánea (este concepto fue también desarrollado, al menos de forma rudimentaria por Labriola y Trotsky antes o independientemente de Bloch). Es cierto que las ideologías de periodos históricos anteriores, precapitalistas, corporativos (*guild*) y semif feudales juegan un papel no desdeñable en la ideología del fascismo y en la psicología de masas de la pequeña burguesía desclasada que constituye la base social de los movimientos fascistas de masas. Sin embargo, es claro que Nolte perpetúa una interpretación falsa cuando escribe: ‘Si él (el fascismo) es una expresión de «tendencias militaristas y arcaicas», hunde sus raíces en algo único e irreductible, en la naturaleza humana. No es fruto del sistema capitalista, aunque en esa época no podía surgir más que de los fundamentos del sistema capitalista, particularmente en los momentos en que ese sistema se encuentra en peligro’. La única conclusión que puede deducirse de la primera frase se encuentra resumida en el lugar común de que si no hubiese «tendencias agresivas» en la naturaleza humana, no habría acciones agresivas: no hay agresiones sin agresividad, o, como lo expresó el inmortal Molière: «El opio duerme a los hombres porque posee propiedades adormecedoras». Nolte no parece darse cuenta de que con eso, no prueba de ninguna manera la segunda frase. Para ello sería necesario que demostrase que en los «buenos viejos tiempos», las tendencias «militaristas y arcaicas» hubiesen podido producir formas de gobierno fascistas o fascistizantes (*fascistilike*). Desgraciadamente, en esa época, esas «tendencias» condujeron a las guerras de conquista de los mercaderes de esclavos, a las razias de los pueblos pastoriles en las tierras de los cultivadores, a las guerras de cruzadas, cosas todas ellas que tienen tanto que ver con las características principales del fascismo como una ciudad romana o una aldea medieval con una fábrica moderna. (Mandel 25,26)

Si se acepta la postura marxista que se opone, por principio, a la tendencia idealista de generar conceptos abstractos que generalizan injustificadamente lo que no son más que características históricamente determinadas, es posible advertir las tendencias potencialmente reaccionarias del análisis de Nolte. Una vez que identificamos la tendencia idealista del análisis, difícilmente puede sorprendernos saber que el autor no solo separa el

capitalismo del fascismo, sino que compara a este último con el comunismo, postura común a los análisis que pretenden acercarse al fascismo desde la idea de “totalitarismo”. Para entender los límites de estos análisis y situarlos adecuadamente, no hay que olvidar que la interpretación del fascismo está ideológicamente determinada y posee siempre una tendencia dentro de la lucha de clases, como justificación del capitalismo o como crítica. A esto se refiere Mandel cuando escribe que el análisis del fascismo es un proceso funcional:

[L]as principales orientaciones de la investigación científica sostienen generalmente concepciones políticas particulares que refuerzan la suficiencia de ciertas clases sociales y reducen, simultáneamente, en gran medida, su grado de vulnerabilidad política y moral frente a los ataques de las clases sociales que les son hostiles. En consecuencia, difícilmente podemos dudar del hecho de que nos hallemos en presencia de un proceso funcional, es decir, que la interpretación dominante de un acontecimiento histórico determinado cumple una función específica en los conflictos sociales en curso [...] Sería muy interesante, por ejemplo, comparar las fases de auge y descenso de la popularidad de la «teoría del totalitarismo» en Occidente con el flujo y reflujos de la Guerra Fría: estaríamos sorprendidos de observar una clara correlación, no sólo a largo plazo, sino también en coyunturas muy cortas (como, por ejemplo, un periodo de intensificación coyuntural de la Guerra Fría que comprende desde la construcción del muro de Berlín a la crisis de Cuba en 1962). (17)

Enzo Traverso también señala esta función ideológica de la idea de totalitarismo que la transforma en una defensa anticomunista del capitalismo más que en una crítica del fascismo:

El período que se extiende desde 1947 hasta 1960 será, por ende, la edad de oro de la idea de totalitarismo, que alcanzó entonces una formulación teórica acabada y su mayor difusión. Sin embargo, esta canonización se hará al precio de una mutación relevante: más que una función crítica frente a los regímenes existentes -como en los años '30-, el concepto de totalitarismo asumía una función esencialmente apologética del orden occidental. (83)

Respecto a la propia interpretación marxista del fascismo, hay que distinguir entre las aproximaciones que se hicieron durante el proceso de fascistización (típicamente, las opiniones expresadas por la III Internacional) y aquellas elaboradas posteriormente, las cuales, desde el interior de la crítica marxista, señalan los límites y errores de estos primeros acercamientos. En efecto, las tesis marxistas en torno al fascismo desarrolladas hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial parecen haberse equivocado no en denunciar una relación entre capitalismo y fascismo, sino en la naturaleza exacta de esta relación y la función ideológica del fascismo dentro de la lucha de clases. Así pues, el error no radica en que no exista una conexión entre capitalismo y fascismo, sino que esas conexiones son mucho más complejas de lo que reconocieron inicialmente los pensadores marxistas.

Como señala Mandel, las formulaciones de la teoría del fascismo elaborada por la Internacional Comunista después de Lenin pueden encontrarse en las obras de Clara Zetkin, Karl Radek y Grigori Zinóviev (45). El fascismo se entiende en esta aproximación como un instrumento del capitalismo, una forma de dictadura del capital que se distingue principalmente por su grado de brutalidad y se activa en tiempos de crisis ante el peligro inminente de una revolución socialista. Zetkin, por ejemplo, identifica el fascismo con una ofensiva de la burguesía que debe interpretarse como un síntoma de decadencia del capitalismo:

El fascismo es la expresión más directa de la ofensiva general emprendida por la burguesía mundial contra el proletariado. Su derrocamiento es, por tanto, una necesidad absoluta, o mejor incluso, es parte de la existencia cotidiana, del pan de cada día de todo trabajador. Por estos motivos, todo el proletariado debe concentrarse en la lucha contra el fascismo.

[...]

El fascismo, con todo su impulso en la ejecución de sus actos violentos, no es más que la expresión de la desintegración y decadencia de la economía capitalista y el síntoma de la disolución del Estado Burgués.

[...]

Gran parte de la pequeña burguesía incluida las clases medias, había desechado su psicología de los tiempos de guerra en nombre de cierta simpatía por el socialismo reformista, esperando que esto provocase una reforma social por vías democráticas. Ellos fueron perdiendo sus esperanzas. Ellos pueden ver ahora que los líderes reformistas están de acuerdo con la burguesía, y lo peor de todo es que esas masas no solo perdieron la fe en los líderes reformistas sino que también perdieron la fe en el socialismo en general. Esas masas decepcionadas de simpatizantes socialistas son acompañadas por grandes círculos del proletariado, de trabajadores que desistieron de su fe no solo en el socialismo, sino también en su propia clase. El fascismo se tornó como una especie de refugio para los políticamente desamparados.

[...]

En las actuales condiciones, la reconstrucción de la dominación de la clase burguesa solo puede ser conseguida a causa de la creciente explotación del proletariado por la burguesía. La burguesía tiene plena consciencia de que los socialistas reformistas de voz suave están perdiendo su control sobre el proletariado y que no hay otro camino que la violencia contra el proletariado. Mayor o menor, la violencia de los Estados burgueses está comenzando a fallar. Por lo tanto, ellos precisan de una nueva organización de la violencia y eso se lo ofrece por el confuso conglomerado del fascismo. Por esta razón, la burguesía ofrece todas sus fuerzas al servicio del fascismo. (*El fascismo*, párr. 1, 5, 7, 9)

El fascismo se presenta así como una reacción por parte del capital que se aprovecha de la desilusión ante el reformismo de la socialdemocracia. Dado que la burguesía no puede mantener el control del proletariado con los mecanismos normales de la democracia parlamentaria, debe recurrir a una dictadura militar abierta. La violencia sistemática que ya sostenía la sociedad de clases se transforma en violencia abierta, sin la ilusión de democracia o parlamentarismo, como señala Daniel Guerin: “El fascismo y la guerra fueron

ambos consecuencias, consecuencias *diferentes*, aunque imbricadas, de una sola y única causa. [...] Ambas tienen por objeto prolongar artificialmente, por medios de excepción, un modo de producción y de apropiación periclitado que no podía sobrevivir por medios regulares y pacíficos” (*La peste parda* 24). De esta manera, el fascismo empieza a entenderse de acuerdo a su función ideológica, económica y política; no surge de manera accidental, como una enfermedad o como la expresión del carácter de un pueblo, sino como una forma que toma el Estado capitalista cuando la burguesía necesita perpetuar la opresión de clase en circunstancias específicas. Es por ello que el antifascismo se presenta ante el proletariado como una continuación de la lucha de clases y, al mismo tiempo, como una lucha por su supervivencia:

Las masas no deben dejarse amedrentar por el brutal uso de la fuerza con que el capitalismo busca sobrevivir, en la forma de nuevas guerras mundiales y ataques civiles fascistas. [...] La tarea inmediata más importante es constituir un Frente Único de todos los obreros para repeler al fascismo, para preservar la fuerza y el poder que los explotados y oprimidos tienen en su organización y para mantener su existencia física misma. (Zetkin, “Por un frente único obrero contra el fascismo” 84)

Por su parte, Gueorgi Dimitrov también entiende el fascismo como un movimiento reaccionario del capital financiero, la dictadura abierta que bajo otras circunstancias es una dictadura disfrazada de democracia:

El fascismo en el poder, camaradas, es, como acertadamente lo ha caracterizado el XIII Pleno del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista, la *dictadura terrorista abierta de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero*.

La variedad más reaccionaria del fascismo es *la de tipo alemán*. Tiene la osadía de llamarse nacionalsocialismo, a pesar de no tener nada de común con el socialismo. El fascismo alemán no es solamente un nacionalismo burgués, es un chovinismo bestial. Es el sistema de gobierno del bandidaje político, un sistema de provocaciones y

torturas contra la clase obrera y los elementos revolucionarios del campesinado, de la pequeña burguesía y de los intelectuales. Es la crueldad y la barbarie medievales, la agresividad desenfrenada contra los demás pueblos y países.

[...]

No, el fascismo no es un poder situado por encima de las clases, ni el poder de la pequeña burguesía o del lumpenproletariado sobre el capital financiero. El fascismo es el poder del propio capital financiero. (párr. 8, 9,11)

Para Radek, el fascismo es un instrumento del capitalismo que se aprovecha de los miedos de la clase media, su proletarización y su decepción respecto a la capacidad de la socialdemocracia para hacer frente al gran capital:

¿Cuál es la causa principal del movimiento fascista? La causa del movimiento fascista es la reducción de un gran número de individuos de la clase media a la condición del proletariado como resultado de la guerra. Las finanzas públicas trastornadas, una moneda devaluada, precios elevados y enormes impuestos han empobrecido a nuestras clases educadas, funcionarios, oficiales del ejército y una fracción importante de nuestros artesanos independientes y comerciantes. Estas personas están buscando salvarse a sí mismas. Están intentando encontrar una nueva fórmula para la vida. [...]

Los Socialdemócratas fracasaron porque le temieron al Gran Capital y desconfiaron de la habilidad del proletariado. No solo pactaron con sus oponentes, sino que cedieron ante ellos. Esto destruyó la fe tanto de los trabajadores como de la clase media en el socialismo.

Dado que las condiciones de las clases medias empeoraron constantemente, se vieron obligadas a intentar otros métodos y recurrieron al fascismo, cuyo lema es: ‘Destruyan esta falsa democracia que solo representa la corrupción y la especulación y que arruina a la mayoría trabajadora. Establezcamos un gobierno fuerte de hombres valientes, vigorosos y competentes que se hagan cargo de las cosas, que pongan en marcha nuestras fábricas, que exploten nuestras vías férreas, ofrezcan empleo remunerado a nuestra burguesía hambrienta y rescaten de la ruina a las clases educadas’.

Los capitalistas usan esta ideología fascista para destruir nuestra impotente democracia. Esta democracia no impide, ciertamente, que controlen nuestra vida

económica, pero ha demostrado ser una herramienta menos útil de lo que quisieran...³
(párr. 6-9)

Aunque estas aproximaciones teóricas identifican en el fascismo una amenaza para el movimiento obrero y su papel como herramienta del gran capital, pronto se ven entorpecidas, en opinión del mismo Mandel, por la influencia de las luchas internas del Partido Comunista de la URSS (45). El resultado es que se olvida el carácter de masas del fascismo y se llega a la teoría del socialfascismo, de acuerdo a la cual no existe una diferencia fundamental entre socialdemocracia y fascismo, puesto que ambas funcionan como dictaduras del capital. Esta conclusión tiene graves consecuencias para la estrategia de la clase obrera ante el fascismo, puesto que es la socialdemocracia la que se considera el enemigo principal y se subestima al fascismo, suponiendo que no alcanzará suficiente apoyo como para constituir una amenaza real. Al no profundizar en qué es lo que distingue al fascismo de otras formas de dictadura del capital, se deja de lado el problema de sus relaciones con los distintos intereses de clase y la manera en que se inserta en la crisis ideológica para obtener apoyo popular y acceder al poder:

³ “What is the ultimate cause of the Fascist movement? The ultimate cause of the Fascist movement is the reduction of great numbers of the middle classes to the condition of the proletariat as an outcome of the war. Disordered public finance, demoralized currency, rising prices, and enormous taxes have pauperized our educated classes, civil servants, army officers, and an important faction of our independent artisans and tradesmen. These people are seeking to save themselves. They are trying to find a new formula for life. [...] The Social Democrats failed, because they feared Big Capital and distrusted the ability of the proletariat. They not only compromised with their opponents but capitulated to them. This destroyed the faith of both the working people and the middle classes in Socialism itself. Since the condition of the middle classes grew steadily worse, they were forced to try other methods, and resorted to Fascism, whose motto is: ‘Destroy this lying democracy that merely stands for corruption and profiteering and ruins the industrious commons. Let us set up a strong government of bold, vigorous men, competent to run things, who will start our factories going, make our railways pay, give remunerative employment to our starving bourgeoisie, and rescue from ruin the educated classes.’ Capitalists use this Fascist ideology to destroy our impotent democracy. This democracy does not, to be sure, prevent their controlling our economic life, but it is proving a less serviceable tool than they would like...” (*Fascism and Communism* párr. 6-9). La traducción al español es mía.

Todo esto culmina con la teoría del «socialfascismo» que conduce, bajo su forma extrema, a la tesis según la cual era necesario destruir a la socialdemocracia antes de que fuese posible vencer al fascismo. Por fin llegaron los añadidos típicamente socialdemócratas y fatalistas: «La nefasta gestión de Hitler le hará hundirse a sí mismo» (a causa de su incapacidad para resolver la crisis económica, entre otras razones), y «después de Hitler será nuestro turno». Prácticamente puede observarse cómo ese solo elemento analítico contenía la aceptación de la inevitabilidad de la toma del poder por Hitler y la exagerada subestimación de las consecuencias de esa toma del poder respecto al aplastamiento del movimiento obrero. Todo el análisis sólo podía paralizar y confundir la resistencia al ascenso de los nazis. (66)

Mark Bray también señala que la política interna de Moscú fue uno de los factores que influyeron en el giro hacia la teoría del socialfascismo, la cual, por su parte, agudizó los conflictos entre socialistas y comunistas e impidió hacerle frente a la amenaza nacionalsocialista (20). Este antagonismo se incrementó a partir de 1928, con la declaración por parte de la Komintern de un “tercer periodo” revolucionario que requería un mayor antagonismo hacia los socialistas (19). Nicos Poulantzas apunta que la tesis del socialfascismo aparece ya en el V Congreso, en 1924, y se desarrolla plenamente a partir del VI Congreso, en 1928. Esta teoría presenta dos formas que identifican la socialdemocracia con el fascismo. La primera propone una simple amalgama socialdemocracia/fascismo como dos aspectos del dominio del gran capital (167). Stalin, por ejemplo, afirma que la socialdemocracia es simplemente el ala moderada del fascismo, mientras que Manuilski prevé una inevitable transformación de la socialdemocracia en socialfascismo a medida que esta reprime a la clase obrera (167). En su segunda forma, continúa Poulantzas, la teoría del socialfascismo afirma que el fascismo y la socialdemocracia se presentan como alternativas en la misma coyuntura; la burguesía puede escoger una u otra indistintamente, pues la diferencia es mínima y la elección depende de

factores totalmente secundarios (168). Esta teoría no solo requiere ignorar la diferencia entre fascismo y otras formas de Estado burgués, sino que depende, además, de ignorar el “carácter de masa” del partido fascista, su carácter político, su naturaleza exacta y su función.

La ventaja de esta primera aproximación marxista desarrollada durante el proceso de fascistización es que la inserta dentro de una comprensión materialista de la sociedad y permite señalar la relación entre capitalismo y fascismo. Sin embargo, presenta algunas limitaciones que impiden entender adecuadamente el fascismo y hacerle frente. Si se piensa que el fascismo no se distingue de otras formas de dictadura del capital más que por su grado y su violencia, se elimina la necesidad de buscar una estrategia específica contra él e incluso se puede pensar que es una etapa inevitable del desarrollo del capitalismo tras la cual llegará el momento de la revolución socialista. Asimismo, si se piensa que el fascismo es una medida desesperada del capitalismo ante el peligro de una revolución socialista, se puede concluir, erróneamente, que el fascismo surge en momentos de crisis, cuando una burguesía debilitada se encuentra vulnerable ante la ofensiva del proletariado. Así pues, es posible observar lo que ya se había apuntado anteriormente: el error del primer análisis marxista no es la relación entre capitalismo y fascismo, sino la naturaleza exacta de la relación.

La representación del fascismo que hace Brecht en *Terror y Miseria del Tercer Reich* parte, en términos generales, de esta primera crítica marxista que entiende al fascismo como una herramienta del capitalismo al servicio de los intereses de la burguesía. No obstante, el tratamiento literario revela la profundidad de análisis del dramaturgo, pues

va más allá de las limitaciones de esta primera aproximación y profundiza en el papel ideológico del fascismo, tal y como hizo la crítica marxista posterior al analizar los errores y aciertos de la postura de la III Internacional. A este respecto, es necesario decir aquí un par de palabras sobre el análisis de Nicos Poulantzas, pues conduce a una definición del fascismo que, sin rechazar los principios de la crítica marxista, lleva la reflexión más allá de las observaciones de la Komintern y resultará útil para entender las particularidades del antifascismo de Brecht.

Para Poulantzas, el fascismo es un fenómeno político e ideológico complejo; es “una forma particular de régimen de Estado capitalista de excepción” (1) que implica un proceso de desarrollo por etapas y que si bien sirve en última instancia a los intereses del gran capital, no se localiza en un periodo de ofensiva revolucionaria, sino de ofensiva burguesa y reestructuración de fuerzas que requieren relaciones complejas y cambiantes con distintos subsistemas ideológicos. El fascismo se localiza para este autor en el interior de un estadio de imperialismo caracterizado por la transformación del papel del Estado en un Estado intervencionista con un papel decisivo en la transición hacia el capitalismo monopolista (11). En términos ideológicos, el fascismo es una variante de la ideología imperialista que se inserta en un momento histórico marcado por una crisis ideológica generalizada. Tras la derrota del proletariado y un periodo de estabilización, esta crisis da pie a una ofensiva de la burguesía que utiliza el resentimiento de la pequeña burguesía y neutraliza sistemáticamente la resistencia de otros sectores como la clase obrera y el capital medio. Desde esta perspectiva, el fascismo no deja de ser una herramienta al servicio del gran capital, pero la concepción de un desarrollo por etapas y una descripción detallada de las relaciones entre los distintos subconjuntos ideológicos e intereses de clase con sus

respectivas alianzas y compromisos hacen que la descripción del proceso de fascistización ofrecida por Poulantzas sea mucho más completa que la que encontramos en la aproximación de la Komintern. Las diferencias son significativas, pues mientras la postura de la Komintern interpretaba el fascismo como una reacción defensiva de la burguesía ante el peligro de una revolución socialista, el análisis de Poulantzas lo caracteriza como una ofensiva de la burguesía que deja espacio a contradicciones internas. El error de la Komintern no fue establecer la relación entre fascismo y capitalismo, sino un catastrofismo economicista que lo hizo leer incorrectamente la etapa histórica y condujo no solo a la incapacidad de percibir lo que distinguía al fascismo como amenaza concreta, sino a una estrategia inadecuada expresada por la idea del socialfascismo. No es coincidencia que el análisis de la Komintern fuera incapaz de dar cuenta de la persistencia de la ideología socialdemócrata y su influencia en el proceso de fascistización, pues se detenía en un análisis de acuerdo al cual el fascismo era una reacción defensiva del capital como cualquier otra y que se distinguía únicamente por su grado. La misma persistencia de la democracia era un síntoma de la influencia de la ideología burguesa sobre la sociedad alemana, por lo que el fascismo no estaba realmente reaccionando ante el peligro de una inminente revolución socialista. Estos errores son consistentes con la ausencia de línea de masas y el abandono del internacionalismo.

Poulantzas reconoce la complejidad del fascismo como discurso ideológico y su conexión con las aspiraciones de la pequeña burguesía y el gran capital. Me permito citar un fragmento extenso en el que se observa esta conexión:

El proceso de fascistización y el fascismo corresponden a una situación de crisis política de la pequeña burguesía, y a su constitución en auténtica fuerza social por el medio indirecto de los partidos fascistas.

[...]

En la medida en que se puede hablar de intereses políticos a corto plazo propios de la pequeña burguesía, el partido fascista es su representante efectivo durante la primera etapa del proceso de fascistización. Los primeros programas de estos partidos no son esencialmente más que un 'catálogo de resentimientos' de la pequeña burguesía y esos partidos prosiguen activamente las reivindicaciones pequeñoburguesas. Pero con el punto de no retorno el viraje ya está tomado; el partido fascista representa en adelante, y de manera masiva, los intereses reales de la burguesía. Si sigue aún, en cierta medida, teniendo en cuenta intereses de la pequeña burguesía, con el fascismo en el poder, y definitivamente con la etapa de su estabilización, esos intereses serán totalmente abandonados.

[...]

Con el advenimiento del fascismo al poder, se asiste a un fenómeno aparentemente paradójico: el subconjunto ideológico pequeñoburgués, modificado así, “toma el lugar” de la ideología burguesa dominante, logrando de este modo recimentar las formaciones sociales en cuestión. Este subconjunto desempeña en adelante el papel que antes desempeñaba directamente la ideología burguesa, y esto a la vez respecto de la burguesía misma y respecto de la clase obrera.

[...]

De hecho, este desplazamiento del predominio de la ideología burguesa hacia el subconjunto ideológico pequeñoburgués no quiere decir en absoluto que la ideología burguesa sufra un 'eclipse'. La ideología burguesa continúa estando constantemente presente en la ideología dominante; el subconjunto ideológico pequeñoburgués, incluso modificado, sigue siendo una torsión-adaptación de la ideología burguesa a las aspiraciones de la pequeña burguesía, ya que esta no posee ideología propia, en el sentido riguroso del término. Por lo demás, hasta los “elementos” ideológicos propios de la pequeña burguesía actúan finalmente en provecho de la burguesía. Así, la ideología burguesa perpetúa su dominación, pero bajo formas indirectas y enmascaradas. En esto reside, por lo demás, el carácter específico de la 'ideología fascista': la dominación indirecta de la ideología imperialista, por el predominio directo de la 'ideología pequeñoburguesa'.

[...]

A partir de estas consideraciones es como podemos darnos cuenta de lo que ha sido designado como ideología fascista. Los rasgos característicos de esta ideología corresponden perfectamente a los intereses del gran capital.

[...]

Dicho de otro modo, por una parte, no existe aspecto esencial de la ideología fascista que no se halle en relación con la ideología imperialista; por otra parte, si estos aspectos han tomado precisamente la forma de la ideología fascista, es a causa de la relación de esta ideología con la pequeña burguesía. Lo cual no debe, por lo demás, hacernos olvidar las contradicciones internas de la ideología fascista, que se deben finalmente a las contradicciones entre los intereses del gran capital y los de la pequeña burguesía. (289-295)

Las aparentes contradicciones del fascismo que se plantean como irresolubles en las concepciones idealistas adquieren coherencia en el análisis de Poulantzas. Si el fascismo parece ser un fenómeno contradictorio es únicamente porque el proceso de fascistización atraviesa varias etapas y debe adaptarse a las contradicciones entre las clases de la sociedad en que se desarrolla. Así, por ejemplo, se reconoce que aunque el fascismo sirve en última instancia a los intereses del gran capital, debe presentar en un primer momento una falsa retórica revolucionaria que corresponde no al anticapitalismo de la clase obrera, sino al anticapitalismo pequeñoburgués en el que se traducen las tensiones entre capital medio y gran capital:

De esta manera, el fascismo mata dos pájaros de una pedrada: por un lado halaga a las clases medias al convertirse en el fiel intérprete de sus aspiraciones más reaccionarias; por otro, le ofrece a las masas trabajadoras, particularmente a aquella categoría de trabajadores que carecen de conciencia de clase, con un anticapitalismo utópico e inofensivo que los aleja del socialismo auténtico. [...] El juego del fascismo es llamarse a sí mismo anticapitalismo sin atacar seriamente al capitalismo. Primero se propone transformar el anticapitalismo de las masas en nacionalismo. [...] Por lo tanto, el fascismo no tiene ninguna dificultad para proteger a sus patrocinadores financieros

de la ira popular al desviar el anticapitalismo de las masas hacia la “plutocracia internacional.”⁴ (Guerin, *Fascism and big business* 105-106)

Otro ejemplo pertinente de aparente contradicción resuelta en la perspectiva marxista es el caso de los choques entre fascismo y gran capital, pues lejos de una oposición entre estos dos elementos, como pretenden algunas aproximaciones, se trata más bien de una negociación necesaria para que el fascismo lleve a cabo su función como regulador de la opresión de clase. En estos enfrentamientos, el gran capital presiona para acelerar la explotación de la clase obrera, por lo que se enfrenta a un fascismo cuya función no es oponerse a esa explotación, sino regular su desarrollo para hacerla posible de acuerdo a las fuerzas de una sociedad en crisis. Finalmente, el fascismo garantiza la explotación de la clase obrera y si se enfrenta ocasionalmente a los representantes del gran capital es porque no lo hace con la velocidad que quisieran sus elementos más impacientes. En todo este conflicto, no hay que olvidar, además, la competencia entre los mismos representantes del gran capital; las medidas que favorecen al gran capital y a la burguesía como clase no necesariamente serán compatibles con los intereses de uno u otro burgués como individuo o incluso con los de ciertas fracciones dentro de esa misma clase. Los conflictos que se dan dentro del fascismo obedecen a esta división entre clases y fracciones de clase: el capital medio contra el gran capital, los grandes terratenientes contra el gran capital, la pequeña

⁴ “Although in the service and hire of capitalism, it must-and this is what radically distinguishes it from the traditional bourgeois parties-make a show of demagogic *anti-capitalism*. But this anti capitalism, if closely examined, is quite different from socialist anti-capitalism; in fact it is *essentially petty bourgeois*. Fascism thus kills two birds with one stone: on the one hand it flatters the middle classes by becoming the faithful interpreter of their most reactionary aspirations; on the other, it feeds the working masses, and particularly those categories of workers lacking class consciousness, with a utopian and harmless anti-capitalism that turns them away from genuine socialism.

[...]

Fascism's game is to call itself anti-capitalist without seriously attacking capitalism. It first endeavors to transmute the anti-capitalism of the masses into *nationalism* [...] Hence fascism has no difficulty in shielding its financial backers from popular anger by diverting the anti-capitalism of the masses to the "international plutocracy.” (Guerin, *Fascism and big business* 105-106). La traducción al español es mía.

burguesía contra el gran capital, etc. La misma contradicción entre fascismo y democracia es una contradicción secundaria al interior de la misma burguesía (opera en el mismo nivel que otras contradicciones secundarias como burguesía monopolista-no monopolista o pequeña burguesía-burguesía) y depende de la contradicción principal: la oposición entre proletariado y burguesía (Tse-Tung 353-354). La función del fascismo es administrar estos conflictos, invisibilizarlos o resolverlos por la fuerza de tal manera que se garantice la dominación de clase y la dictadura del capital a largo plazo.

Para entender cómo la representación del fascismo que hace Brecht no solo excede las limitaciones de la aproximación idealista, sino también las del análisis de la Komintern, es necesario tener en cuenta el funcionamiento ideológico del fascismo tal y como lo analiza Poulantzas. En primer lugar, el autor menciona que el fascismo explota algunos elementos de la ideología pequeñoburguesa y estos persisten en su interior como contradicciones. Este es el caso del anticapitalismo pequeñoburgués que se manifiesta en declaraciones contra la opulencia, el capital bancario y los monopolios que violan la “justa y libre competencia” (296). Una de las diferencias principales del análisis marxista con relación a otras aproximaciones es el reconocimiento de que este anticapitalismo es únicamente una necesidad ideológica determinada por la coyuntura o la relación de fuerzas entre clases, un gesto retórico vacío y oportunista que entra en contradicción con la función real del fascismo al servicio del gran capital. Como indica Poulantzas, dichas contradicciones son minimizadas en la etapa en que el fascismo abandona las aspiraciones de la pequeña burguesía, la cual pasa de ser la fuerza principal del fascismo a una clase mantenedora del Estado. *Terror y Miseria del Tercer Reich* expone precisamente esta diferencia entre lo que el fascismo pretende ser y aquello que realmente es, lo cual sería

impensable sin una comprensión materialista de la realidad y del papel de la ideología en la lucha de clases.

Más allá de estas contradicciones aparentes, Poulantzas desarrolla los distintos elementos de la ideología fascista que resultan de la coincidencia entre la ideología imperialista y la ideología pequeñoburguesa, a saber, su aspecto estadolátrico, antijurídico, elitista, racista, nacionalista, militarista, anticlerical, oscurantista y corporativista, además del papel que se asigna a la educación y la familia. A diferencia de lo que ocurre en los análisis idealistas, el análisis de Poulantzas hace posible entender la presencia de estos elementos como una consecuencia lógica de lo que el fascismo debe hacer en beneficio del gran capital. No se trata ya de características arbitrarias, sino necesarias.

El aspecto estadolátrico corresponde al culto al poder de la pequeña burguesía en rebelión y se prolonga en el culto del jefe y de la autoridad jerárquica. Este aspecto “cubre el interés del gran capital por el papel intervencionista del Estado” (297). El aspecto antijurídico es un culto a lo arbitrario donde la ley es sustituida por la voluntad del jefe y corresponde al fetichismo del poder de la pequeña burguesía que resiente la reglamentación jurídica (297). La arbitrariedad es también una característica necesaria del fascismo, pues fomenta la docilidad a través de la incertidumbre: “Para la dominación totalitaria, es necesario que nada esté garantizado, que no se imponga ningún límite a la arbitrariedad implacable” (11).

El aspecto antijurídico representa el desplazamiento de la región jurídico-política (dominante en la ideología burguesa liberal) a la región económica, lo que enmascara la intervención del Estado a favor del gran capital en el capitalismo monopolista. Este desplazamiento se efectúa a través de la revaloración de la ideología moral (con los

conceptos de honor y deber, por ejemplo) que corresponde a la ideología pequeñoburguesa (297). El aspecto elitista “se prolonga hasta la concepción fascista del racismo” (297) y corresponde al deseo de la pequeña burguesía de tomar el lugar de la burguesía. Sin embargo, es el gran capital el que se beneficia de este deseo, pues intenta “suplantar al capital medio y a sus representantes políticos en la hegemonía de la escena política” (297). En cuanto al racismo antisemita, este no solo beneficia al gran capital al canalizar el anticapitalismo pequeñoburgués hacia los judíos, sino que también coincide con el colonialismo y el expansionismo (297-298). El nacionalismo convierte a la nación en una entidad mística asociada al suelo y la sangre y sirve a los intereses del gran capital al negar la lucha de clases (298). El aspecto militarista, junto al culto abstracto a la violencia, corresponde a la rebelión de la pequeña burguesía y la represión del capital contra las masas populares. El anticlericalismo es la expresión del laicismo pequeñoburgués contra el privilegio, lo que conviene al gran capital, puesto que la Iglesia representa los intereses de la gran propiedad territorial y el capital medio. El oscurantismo y el antiintelectualismo fascista son parte de la reacción de la pequeña burguesía contra los “ideólogos” y “funcionarios de la ideología” al servicio de la burguesía, lo que favorece el aspecto tecnocrático de la ideología imperialista. El aspecto corporativista surge del deseo de la pequeña burguesía de convertirse en la “fuerza fundamental y el pilar mediador de todo el edificio social” (298) a través de su propia participación en las corporaciones del Estado que agrupan autoritariamente todas las fuerzas sociales. En cuanto a la familia, esta sirve como unidad de reproducción ideológica que favorece el desarrollo de sociedades autoritarias y ciudadanos pasivos con relación a la dominación de clase, no solo a través de la represión sexual, sino de su misma estructura, como indica el análisis de Wilhelm Reich:

En primer lugar, la posición del padre en el Estado y en la economía se refleja en su comportamiento patriarcal respecto al resto de la familia. El Estado autoritario está representado en la familia por el padre; por ello, la familia se convierte en el instrumento máspreciado de su poderío.

Esta posición del padre refleja su papel político y aclara la relación de la familia con el Estado autoritario. El padre adopta en el interior de la familia la posición que toma respecto a él su superior jerárquico en el proceso de producción. Y reproduce en sus hijos, particularmente en los varones, su estado de sujeción a la autoridad. De estas relaciones deriva la actitud pasiva, servil, del hombre pequeño burgués ante las figuras de los dirigentes.

[...]

En esta combinación de hechos económicos e ideológicos, la familia burguesa aparece como el primer y principal lugar de reproducción del sistema capitalista, o mejor aún, del sistema de economía privada, como la fábrica de su ideología y de su estructura. Por esto, la defensa de la familia es el primer mandamiento de la política cultural reaccionaria. (74-84)

Poulantzas añade que la importancia de la familia en el fascismo se deriva de las aspiraciones de una pequeña burguesía marcada por el aislamiento económico y la explotación familiar, además del deseo de encontrar “una célula social impermeable a la lucha de clases” (298).

Finalmente, el autor señala el papel de la educación en la ideología fascista, puesto que esta implica el “aislamiento estatal de la juventud” y una idea específica de lo que es la enseñanza y la juventud misma. La concepción fascista de la educación corresponde a la ideología pequeñoburguesa de la promoción social y conviene al gran capital en la medida en que “le permite intervenir en la formación y la calificación de la fuerza de trabajo necesaria al capitalismo monopolista” (299).

La ventaja de este análisis radica en que en lugar de tener una serie de características aleatorias que pueden presentarse sin lógica aparente con mayor o menor

frecuencia en las distintas manifestaciones del fascismo, la aproximación de Poulantzas permite entender la necesidad de estas características de acuerdo a la función ideológica que desempeña el fascismo dentro de la lucha de clases.

Además de estos distintos aspectos ideológicos, el análisis de Poulantzas coincide con la representación de Brecht respecto a la modificación de los aparatos ideológicos del Estado en el fascismo. Para entender la función del fascismo y su relación con los aparatos ideológicos del Estado, debe entenderse primero el papel del Estado en la teoría marxista:

El Estado, que es un Estado de clases, no se define únicamente, para los clásicos del marxismo, por la detentación de la fuerza física represiva, sino principalmente por su papel social y político. El Estado de clase es la instancia central cuyo papel es el mantenimiento de la unidad y de la cohesión de una formación social, el mantenimiento de las condiciones de la producción y, así, la reproducción de las condiciones sociales de la producción; es, en un sistema de lucha de clases, el fiador de la dominación política de clase. Ahora bien, tal es, muy exactamente, el papel que desempeñan los aparatos ideológicos; especialmente, la ideología dominante “cimenta” la formación social. (256-257)

El Estado garantiza la dominación de una clase sobre otra de la misma manera que lo hace la ideología dominante. Esta última, por su parte, toma la forma de una serie de instituciones y prácticas sociales:

En efecto, la ideología no reside únicamente en las ideas; no constituye, por lo demás, un “sistema conceptual” en el sentido propio del término. Se extiende, como había subrayado Gramsci, a los usos, a las costumbres, al “modo de vida” de los agentes de una formación. Se concentra así en las prácticas de una formación social (prácticas burguesas, prácticas proletarias, prácticas pequeñoburguesas).

Por lo demás, la ideología en tanto que ideología dominante constituye un poder esencial de las clases en una formación social. Como tal, la ideología dominante se encarna, en el seno de una formación, en una serie de aparatos o instituciones: las

Iglesias (aparato religioso), los partidos políticos (el aparato político), los sindicatos (el aparato sindical), las escuelas y universidades (el aparato escolar), los medios de “información” (periódicos, radio, cine, televisión, en suma el aparato de información), el dominio “cultural” (la edición), la familia en cierto aspecto, etc. Se trata de los aparatos ideológicos de Estado. (355-356)

Contrario a la opinión de los teóricos o ideólogos del totalitarismo, Poulantzas afirma que la diferencia entre el fascismo y otras formas de Estado capitalista no es la independencia de instituciones separadas del Estado (puesto que, en tanto aparatos ideológicos, tal independencia no existe nunca) sino la desaparición de su independencia relativa (370-371). Esta transformación debe entenderse como parte de la reorganización del conjunto de los aparatos de Estado en un Estado capitalista de excepción que debe desempeñar una función intervencionista en lo económico además de la función represiva e ideológica. En otras formas de Estado capitalista, la autonomía relativa de los aparatos ideológicos es consecuencia del poder que detentan dentro de ellos fracciones o clases distintas a la clase o fracción hegemónica y a la manera en que las masas las utilizan como forma de expresión (por ejemplo, en los sindicatos o partidos) (372). En cambio, en un Estado de excepción como el fascismo se produce “una limitación decisiva de esta ‘distribución’ del poder en el seno de los aparatos” y “el control estricto del conjunto del sistema estatal por una “rama” o un aparato, dominados por la clase o fracción que lucha por el establecimiento de su hegemonía” (372). Esta limitación se debe también a la crisis ideológico-política y a la ideología que aumenta la represión sobre las clases populares (373). Así pues, en otras formas de Estado capitalista, existen contradicciones en los aparatos ideológicos del Estado que permiten desviaciones respecto a la ideología hegemónica, pero en el fascismo la

ideología hegemónica coincide con la ideología de los aparatos ideológicos de Estado sin las contradicciones que garantizaban su autonomía relativa.

Además de esta pérdida de autonomía relativa, en el fascismo se da una “recrudescencia del papel de los aparatos ideológicos y una merma de la autonomía relativa de estos aparatos, debidos a la dominación política masiva del capital monopolista” (375). Contrario a la opinión común que imagina que el fascismo es simplemente un aumento de represión física que produce la subordinación de los aparatos ideológicos, el fascismo es la combinación de los aparatos ideológicos con los aparatos represivos del Estado (383). Aunque otras formas de Estado capitalista permiten la represión a través del arsenal jurídico constitucional, lo que el fascismo añade es la intervención ideológica que justifica esa represión. En otras palabras, cuando el capital ya no puede llevar a cabo la represión que necesita dentro de los mecanismos “normales” que sostienen la apariencia de democracia, el fascismo se presenta como una solución que justifica y lleva a cabo esa represión mediante la reconfiguración de los aparatos ideológicos del Estado.

El recurso a la forma de Estado de excepción deviene pues, sobre todo necesario, no tanto cuando las reglas jurídicas establecidas vedan esta represión, sino cuando la intervención ideológica que la acompaña no puede ya hacerse dentro del marco institucional de las otras formas de Estado. (373)

Esta unión entre los aparatos ideológicos del Estado y los aparatos represivos será precisamente una de las características del fascismo que Brecht destacará con más insistencia en su obra. La vida privada, la familia, la escuela, la justicia y la ciencia serán “invadidas” por la ideología nacionalsocialista y no podrán desarrollarse ya libremente sin la amenaza constante de la represión. Al retratar la manera en que la vida diaria es

modificada por el nacionalsocialismo, Brecht articula el nuevo papel del Estado fascista en la “reorganización de la hegemonía ideológica” (376). El antifascismo de *Terror y Miseria del Tercer Reich* se encuentra en la manera en que señala la crueldad, el absurdo y el trauma de esta reconfiguración de la hegemonía ideológica. Para lograr este objetivo, Brecht debe recorrer sistemáticamente distintas facetas de la vida diaria y señalar cómo han sido afectadas por el fascismo. Todas las características del fascismo que pueden ser percibidas a partir del análisis marxista señalado en este capítulo son “traducidas” por la obra de Brecht al idioma del individuo común. Lo que el espectador ve sobre el escenario es que la vida cotidiana, tal como la conocía, ha sido completamente reconfigurada por el terror.

Capítulo III

Teatro para un mundo nuevo: la lógica marxista del proyecto brechtiano

Si *Terror y Miseria del Tercer Reich* es capaz de articular una crítica al fascismo desde un punto de vista marxista es porque el proyecto teatral de Brecht es en sí mismo un intento de crear un arte que participa en la lucha de clases. El mismo dramaturgo escribe “Cuando leí *El capital* de Marx, comprendí mis propias piezas teatrales” (“El único espectador para mis obras” 4) y no es posible ignorar la coincidencia entre la visión del mundo del artista y la del marxismo. Las innovaciones formales del teatro brechtiano no pueden separarse de su justificación ideológica; no son el resultado de la experimentación sin dirección, sino del compromiso político. Cuando se entiende el teatro de Brecht a partir de esta dimensión política, puede percibirse no solo aquello que da unidad a sus múltiples innovaciones formales, sino a la totalidad de su proyecto. Esto tiene consecuencias importantes tanto para este trabajo como para la comprensión de la obra de Brecht en general. Si no se considera su compromiso político y el marco teórico que le da sentido, su obra dramática parecería estar únicamente motivada por un vago deseo de revitalizar el teatro o convertirlo en un instrumento didáctico. En cambio, si se toma en cuenta esa dimensión ideológica y política, es posible ver en cada una de sus obras una solución distinta de acuerdo a las necesidades del tema, pero siempre al servicio de una misma concepción del teatro y de la realidad. En otras palabras, es la dimensión ideológico-política de su obra lo que la convierte en un proyecto unificado. Esta lectura permite evitar tanto la despolitización de quien pretende separar arte y realidad como las acusaciones de formalismo de quienes asocian toda obra socialista con el realismo en un sentido demasiado restringido. Lejos de hacer un compromiso inflexible con características formales específicas, Brecht posee la capacidad

de adaptar los recursos formales de sus obras siempre y cuando se logre el mismo propósito de crear un teatro comprometido con la lucha de clases. Desde esta perspectiva, *Terror y Miseria del Tercer Reich* no es una excepción en la creación teatral de Brecht, sino un ejemplo de la coherencia de su sistema estético-político.

Las reflexiones teóricas sobre el teatro elaboradas por el autor surgen de este compromiso político con la lucha de clases y la aplicación de los principios marxistas al arte dramático, como puede observarse en “Pequeño órgano para el teatro”. A partir de este texto, el teatro épico puede ser entendido como un intento de crear un arte al servicio del proletariado, un teatro que le permita entender la realidad de manera crítica y adquirir conciencia de su papel en la historia. El distanciamiento con relación al teatro aristotélico se presenta no como una preferencia personal del dramaturgo, sino como una consecuencia inevitable del progreso histórico: distintas épocas requieren distintos tipos de arte. Esta visión del progreso artístico está determinada por las suposiciones del pensamiento marxista; el arte y sus formas no dependen de la libertad absoluta del artista o de una lógica interna autosuficiente y totalmente separada del mundo real. El arte refleja las transformaciones de la sociedad, no únicamente en cuanto a sus temas, sino por la posición que ocupa en un momento determinado de la lucha de clases y del desarrollo del modo de producción. Las formas disponibles y privilegiadas tanto por los artistas como por los espectadores dependen de las condiciones históricas; el arte responde a las necesidades y fuerzas de su contexto, pues su producción no ocurre en el vacío y esto lo obliga a evolucionar a través del tiempo. De esta manera, por ejemplo, el tipo de arte que en un momento represente los intereses y valores de la clase en ascenso tomará un papel reaccionario en cuanto esa clase se convierta en impedimento para el desarrollo de las

fuerzas productivas. Esto no es sino reconocer que, al desarrollarse dentro de un conjunto de condiciones sociales dadas, el arte tiene en todo momento un carácter de clase que se refleja en sus formas y sus contenidos; un tipo particular de arte será característico o dominante durante un periodo histórico y estará ideológicamente asociado a los intereses de una clase. Tras estas reflexiones es posible entender que el arte se transforma de acuerdo a las necesidades del progreso histórico y el estado de la lucha de clases en cada sociedad; el arte de una época caracterizada por el ascenso de la burguesía no será igual que el arte de una época donde esa misma clase se ha vuelto dominante y está en vías de ser remplazada por el proletariado. Esta idea del arte inevitablemente entrará en contradicción con la postura idealista que sostiene que el arte evoluciona únicamente gracias a procesos internos, independientemente de la influencia del mundo real. Sin embargo, es la perspectiva marxista la que es compatible con el desarrollo teórico de Brecht. El teatro épico se presenta como lo opuesto al teatro burgués y a su estética (White, *Bertolt Brecht's dramatic theory* 37), de la misma manera que el proletariado se opone a la burguesía o el materialismo se opone al idealismo.

En “Pequeño órgano para el teatro”, el dramaturgo parte del reconocimiento de que el teatro es una forma de entretenimiento y posee un carácter histórico.

Y naturalmente los placeres de las diferentes épocas fueron diferentes, con arreglo a la forma de su convivencia respectiva.

[...]

Siempre con arreglo al entretenimiento que era posible y necesario según el tipo de convivencia humana, los personajes fueron diferentemente proporcionados, y las situaciones, elaboradas conforma a otras perspectivas. Las historias han de ser relatadas de manera muy diferente para que puedan entretener ya sea a los helenos, con su inevitabilidad de las leyes divinas, cuyo desconocimiento no protege del castigo, ya a los franceses, con su gracioso autodomínio exigido a los grandes de la tierra por el

código de los deberes cortesanos, ya a los ingleses de la era isabelina, con el narcisismo del nuevo individuo que se refocila a sus anchas.

[...]

Ahora bien, al comprobar nuestras capacidades para deleitarnos en las reproducciones de épocas tan diferentes, cosa que apenas si pudo ser posible para los hijos de esas vigorosas épocas, ¿no tenemos que abrigar, acaso, la sospecha de que todavía no hemos descubierto los placeres especiales, el entretenimiento propiamente dicho correspondiente a nuestro tiempo? (66-68)

Esta visión del arte establece su origen social, pues implica que sus transformaciones se producen como resultado de la evolución de las relaciones entre los individuos. El arte forma parte del conjunto de actividades que la teoría marxista entiende como superestructura: “la administración de las relaciones entre los grupos humanos (especialmente la aparición y desarrollo del Estado), la producción espiritual, el derecho, la moral, la religión, etc.” (Mandel, *Introducción al marxismo* 91). Esta superestructura no se desarrolla en el vacío, sino que depende de la base social, entendida no únicamente como producción material, sino como conjunto de relaciones entre los individuos, pues, como explica el mismo Mandel, el marxismo no es un determinismo económico, sino socio-económico (91). El énfasis que hace Brecht en “Pequeño órgano para el teatro” en un arte capaz de representar las relaciones entre los individuos de manera crítica se debe precisamente a que su teoría parte de esta determinación entre base y superestructura. Dado que el teatro no puede sustraerse al conjunto de relaciones sociales y determinaciones ideológicas que caracterizan su contexto histórico, lo mejor que puede hacer es adquirir conciencia de esta participación y tomar una posición ante la historia y la sociedad. De aquí surge la necesidad de una forma teatral nueva, consciente y comprometida. El teatro, como otras formas de entretenimiento, debe evolucionar para adaptarse a cada nuevo

contexto a través de la historia. No es necesariamente marxista afirmar que el arte se transforma a través del tiempo, pero sí lo es reconocer que esa transformación se da como una necesidad histórica en la medida en que el arte forma parte de una superestructura determinada por la base económica:

El hecho de que las actividades a nivel de la superestructura estén determinadas en último término por la base social puede ser explicado con varias razones. Los que controlan la producción material y el sobreproducto social controlan también a aquellos que viven del sobreproducto social. Que ideólogos, artistas y sabios acepten esta dependencia o se rebelen contra ella no deja de fijar el cuadro de su actividad. Las relaciones sociales de producción entrañan consecuencias en lo que se refiere a las formas de actividad en la esfera de la superestructura, lo que también es un condicionamiento. Las relaciones de producción van acompañadas de formas de comunicación predominantes en cada tipo de sociedad, lo que entraña la aparición de estructuras mentales predominantes que condicionan las formas del pensamiento y de creación artística, etc. (Mandel 92)

Cada época que ve transformadas las relaciones humanas debe encontrar sus propias expresiones artísticas y de ese imperativo concluye Brecht la necesidad de buscar una nueva forma dramática. El surgimiento de lo que Brecht llamará teatro épico y sus características son resultado del progreso histórico; la forma surge para cubrir una necesidad inscrita en la misma estructura de la sociedad de su tiempo.

De la transformación del arte a través del tiempo no se deduce que las formas artísticas del pasado no puedan ser apreciadas por el espectador de un nuevo período, sino que hay que buscar las causas de su apreciación en la relación entre el progreso histórico y el arte, por ejemplo, en la supervivencia de la estructura ideológica del pasado o el reconocimiento de aquello que todavía se tiene en común con el contexto original. Incluso puede darse el caso de que la apreciación de una obra antigua sea significativa por aquello

que el nuevo espectador ha tenido que hacer para adaptarse a la obra original y seguir disfrutándola a pesar de la diferencia en el conjunto de condiciones materiales e ideológicas entre los dos tiempos. Brecht se inserta en esta línea de análisis cuando escribe sobre la apreciación de obras antiguas:

Y nuestro placer en el teatro tiene que haberse tornado más débil que lo fue el de los antiguos, aunque nuestro modo de convivencia todavía sigue asemejándose al de ellos en la medida suficiente como para que dicho placer pueda tener lugar todavía. De las obras antiguas nos apropiamos mediante un procedimiento relativamente nuevo, a saber: la compenetración emocional o endopatía, para la que aquéllas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia en la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia. Nuestros teatros no tienen ya la capacidad o la gana de narrar con claridad dichas historias [...] Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no solo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son confeccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica. (“Pequeño órgano para el teatro” 68-69)

El teatro sigue interesándole al espectador contemporáneo tanto como al antiguo por la similitud entre sus “modos de convivencia”. Desde esta perspectiva, el teatro parece ser una experiencia cuya inteligibilidad a través del tiempo descansa sobre la dimensión social del ser humano; el teatro sobrevive porque es reconocible como producto y representación de relaciones humanas. No obstante, el progreso histórico y la dependencia entre el contexto y la obra se manifiestan como una falta de correspondencia entre la sensibilidad del espectador y la obra. Dado que el mundo que dio origen a esa obra ha desaparecido, la

recepción depende de una identificación para la que no fue creada, o bien, de una apreciación de elementos accesorios como el uso del lenguaje o la manera en que se desarrolla la fábula. La crítica de Brecht a ese desajuste entre la sensibilidad y la obra puede ser interpretada como una acusación de formalismo, específicamente, un formalismo del gusto y de la representación que surge cuando el contenido de las obras se pierde junto al conjunto de relaciones sociales que le daban sentido. El espectador se aproxima a la obra con la sensibilidad propia de su tiempo y esta falta de correspondencia es un síntoma de la necesidad de un arte nuevo.

Es importante entender la diferencia entre esta perspectiva y una aproximación idealista al arte, pues dicha distinción tiene consecuencias para la comprensión de la teoría dramática de Brecht. Una visión idealista del arte consideraría que la apreciación de obras del pasado se debe a que la obra original es la expresión de un contenido esencial, inmutable y verdadero de la naturaleza humana o de la realidad; una obra clásica pasa a ser eterna o significativa a través del tiempo porque la “esencia del hombre” permanece inmutable. En cambio, desde la perspectiva marxista, la sensibilidad del espectador contemporáneo ante la obra antigua es un síntoma de su relación con el contexto original, particularmente con sus sistemas ideológicos. El espectador no sería capaz de apreciar una obra de arte en la que no reconociera un contenido humano, sin embargo, una forma artística que responde a un modo de producción y un conjunto de relaciones de producción específicas no es completamente apto para responder a sensibilidades formadas en un modo de producción y en un conjunto de relaciones de producción distintas. Una obra de arte no tiene acceso a un nivel privilegiado de comprensión de la realidad o de la naturaleza humana inmutable, sino que es más bien un producto históricamente determinado que

refleja, expresa o articula condiciones materiales e ideológicas específicas y es por eso que cada época necesita encontrar sus propias formas. La fascinación del espectador por obras producidas en condiciones históricas distintas a la suya se explica, en primer lugar, por la presencia de relaciones humanas reconocibles; el mundo de la obra se reconoce como un mundo inteligible y con sentido, lo cual corresponde a la función del arte en el pensamiento marxista: arte como construcción de un mundo humano, expresión de nuestra voluntad de dar forma a la experiencia. En segundo lugar, la vigencia de las obras se explica también por la supervivencia de contenidos ideológicos, prácticas e instituciones correspondientes a periodos anteriores. Sin embargo, a pesar de esta capacidad del arte para ser apreciado por individuos de distintas épocas, la relación entre la obra y las condiciones de su producción provoca que el placer del espectador que ha nacido en una época en que dichas condiciones han desaparecido sea de una naturaleza completamente distinta a la del espectador original. De estos supuestos se deduce la necesidad de un arte que corresponda al momento en que se encuentran tanto la sociedad como sus individuos.

Brecht continúa en “Pequeño órgano para el teatro” con un análisis de las características del momento en que escribe. Este análisis coincide con la concepción marxista de la historia y apunta hacia el papel reaccionario de la burguesía que, como clase, impide el desarrollo de las fuerzas productivas y paraliza las formas de organización entre los individuos:

La razón de que las nuevas formas de pensar y sentir no penetren efectivamente en las grandes masas humanas, hay que buscarla en el hecho de que las ciencias, tan eficaces en la explotación y el sometimiento de la naturaleza, se ven trabadas precisamente por la clase que les debe su dominio; o sea la burguesía, la cual les impide trabajar dentro

de un territorio que yace aún bajo las sombras, es decir, el de las relaciones de los hombres entre sí en la explotación y sometimiento de la naturaleza. (70)

En esta crítica es posible observar el desajuste entre fuerzas productivas y relaciones de producción característico de la perspectiva marxista. La ciencia, bajo la forma del progreso en la capacidad productiva, es el origen del poder de la burguesía, como corresponde a las leyes que regulan el modo de producción capitalista. Esa misma burguesía se convierte eventualmente en la clase dominante y reaccionaria que provoca el desajuste entre fuerzas productivas y relaciones de producción al negar la reestructuración de la sociedad de acuerdo a los principios racionales que servirían de base al siguiente paso en el progreso histórico. En palabras de Brecht, la burguesía, con el propósito de mantener su posición dominante, se niega a aplicar la misma ciencia con la que se explota la naturaleza a las relaciones entre los individuos. Brecht también identifica la alienación, la invisibilización de las relaciones de poder reales entre los seres humanos, la apropiación de la riqueza por parte de la burguesía, la lucha de clases y la tendencia a utilizar el progreso científico para la guerra:

A decir verdad, las relaciones recíprocas entre los hombres se han hecho más confusas que lo fueron nunca. La gigantesca empresa común en la que están comprometidos parece separarlos cada vez más; los aumentos de la producción ocasionan aumentos de la miseria, y en la explotación de la naturaleza sólo algunos pocos salen gananciosos, y ello en virtud de que explotan a los demás hombres. Lo que podría ser el progreso de todos conviértese en la ventaja de algunos pocos, y una parte siempre creciente de la producción es empleada para crear medios de destrucción destinados a poderosas guerras.

[...]

La clase burguesa, que debe a la ciencia su impulso de prosperidad, al cual supo transformar en dominación, convirtiéndose en única usufructuaria, sabe muy bien que el enfoque científico dirigido sobre sus propias empresas significaría el fin de su

dominio. Así, la nueva ciencia, que se entiende con la esencia de la sociedad humana y que fue fundada hace aproximadamente unos cien años, fue fundada en la lucha de los trabajadores, cuyo elemento vital es la producción masiva; desde allí las grandes catástrofes fueron divisadas como empresas de los poderosos. (71)

El análisis que hace Brecht conduce a la definición del marxismo como ciencia de liberación del proletariado que busca ofrecer una explicación científica del progreso histórico y propone una reorganización de la producción y la distribución de la riqueza a partir de principios racionales. La ciencia tiene un papel revolucionario cuando sus principios se aplican a todas las áreas de la experiencia humana en vez de limitar su alcance de acuerdo a los intereses de una clase. La transformación de la sociedad a partir de principios científicos le permitirá al ser humano volver a apropiarse de los frutos de su trabajo, relacionarse con el mundo como ser creador y superar la contradicción entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas. En la concepción estético-política de Brecht, el arte juega un papel similar al de esta ciencia revolucionaria:

[L]a ciencia y el arte coinciden en que ambos existen para aligerar un poco la vida de los hombres: una atiende al sustento, el otro al entretenimiento. En la época que se avecina, el arte extraerá el entretenimiento del fondo de la nueva productividad, la cual puede mejorar tanto nuestro sustento material y que, así que actúe sin trabas, podrá convertirse en el mayor de todos los placeres. (70-71)

Con esta concepción del arte y la ciencia como actividades complementarias, Brecht se inserta en la línea de pensamiento marxista que ya exploré anteriormente y que no solo se define a sí misma como resultado del conocimiento científico aplicado al progreso histórico de las sociedades humanas, sino que elimina la distinción entre lo útil y lo artístico, lo entretenido y lo productivo. Si se considera el progreso histórico como una progresiva

humanización del mundo, el arte y la ciencia forman parte del mismo esfuerzo humano por dominar la naturaleza y adaptarla a nuestras necesidades a través de la acción; son actividades igualmente necesarias en el gran esfuerzo del ser humano que se constituye a sí mismo a través de la historia. Brecht, como cualquier marxista, entiende la distinción entre lo útil y lo entretenido como históricamente determinada y anticipa la transformación del trabajo en un placer, suponiendo que este quedará libre de la explotación y la coerción que lo caracterizan dentro del capitalismo. La consecuencia lógica de ese razonamiento es la equivalencia brechtiana entre lo didáctico y lo artístico que se manifiesta en su concepción del teatro como crítica:

En caso de que queramos entregarnos a la poderosa pasión de producir, ¿qué aspecto han de presentar nuestras reproducciones de la convivencia humana? ¿Cuál es la actitud creadora frente a la naturaleza y frente a la sociedad, que nos cabe adoptar a nosotros, hijos de una época científica, en lo referente al teatro que nos interesa?

[...]

La actitud es una actitud de crítica. En presencia de un río dicha actitud ha de consistir en la regulación del curso del agua; frente a un árbol frutal ha de consistir en el injerto del árbol frutal; frente a un problema de locomoción, en la construcción de automóviles y aviones; frente a la sociedad, en la transformación total de la sociedad. Nuestras imágenes reproductoras de la convivencia humana las elaboramos para los que canalizan ríos, para los fruticultores, los constructores de vehículos de transporte y los reformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestro teatro y a quienes rogamos que en nuestra casa no olviden sus intereses más queridos, a fin de entregar el mundo a sus cerebros y a sus corazones, para que los transformen conforme a su buen saber y entender. (72)

El arte se concibe aquí como una actividad productiva, creadora de un mundo humano. El placer de lo bello y el placer de lo útil solo son dos cosas distintas en una sociedad en la que la burguesía se apropia de los beneficios del trabajo productivo y lo útil no es ya aquello

que sirve a la humanidad a construir un mundo a su medida, sino aquello que genera plusvalía. Por lo tanto, resulta lógico que un arte revolucionario aspire a superar las falsas dicotomías que le impone la sociedad de clases; el arte que entretiene no es ya distinto al arte que enseña y permite el desarrollo de la conciencia de clase. Una representación es bella en tanto es útil y es útil en tanto es bella: “El teatro de Brecht se interpreta aquí como un teatro deliberadamente no metafísico, como un teatro de planificación terrenal. El teatro de enseñanza que se está construyendo aquí es un teatro de educación filosófica”⁵ (Kesting 61).

De acuerdo a Brecht, el arte debe convertirse en crítica destinada a un espectador que ya es en sí mismo un sujeto que actúa sobre la realidad y es capaz de transformarla. De esta manera, el arte se pone al servicio de los intereses del proletariado y le revela su propio papel en la historia; un teatro revolucionario para una clase revolucionaria. No se trata de que Brecht sea el primero en transformar el teatro en un arma en la lucha de clases, al contrario, todo el teatro participa en esta lucha y la diferencia es que aquel que sirve a los intereses de la burguesía no se reconoce como propaganda e invisibiliza su naturaleza didáctica. La supuesta neutralidad del teatro no-político en realidad es la tendencia a reproducir las narrativas de las que depende el poder de la burguesía. Brecht simplemente acepta el carácter político del teatro y lo pone al servicio del proletariado, transformándolo en una herramienta para interpretar el mundo a partir de los principios del materialismo dialéctico. Esta concepción del teatro no siempre se ha encontrado con la comprensión del

⁵ “Das Brechtsche Theater wird hier als ein bewußt unmetaphysisches Theater interpretiert, als ein Theater der irdischen Planung. Das Lehrtheater, das hier errichtet wird, ist ein philosophisch aufklärerisches Theater” (*Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas* 61). La traducción al español es mía.

público, pues, como reconoce H. R. Hays, se enfrenta a una audiencia que no siempre ha comprendido su estética y una burguesía que tiene prejuicios hacia su punto de vista (152).

El proyecto de Brecht entiende el arte dramático como representación crítica de las relaciones entre los individuos, de sus formas de convivencia, y es por ello que se opone al tipo de arte que invisibiliza la estructura real de la sociedad y sus relaciones de poder. Si aceptamos el pensamiento marxista inherente al proyecto estético-político de Brecht, su obra no puede ser desestimada como meramente propagandística o didáctica, pues quien pretende que estas características son de alguna manera incompatibles con el arte está rechazando los principios del materialismo dialéctico. No hay nada propagandístico en un arte que contribuye a que las masas adquieran consciencia de las leyes científicas que rigen la historia. La cualidad propagandística de una obra no puede ya considerarse un defecto cuando todo arte está determinado por sus condiciones de producción, participa de su tiempo y toma partido. La pregunta es si la obra es consciente de su propia tendencia. La simple representación de la verdadera naturaleza de las relaciones humanas es ya rechazar su invisibilización y la naturalización de un orden social dado. El arte neutral es una ficción de la aproximación idealista que no tiene nada en común con el proyecto brechtiano. Incluso en ausencia de compromiso político, el solo hecho de crear un arte relevante para su época pone al dramaturgo en contacto con los problemas de la clase trabajadora:

Si no por otra cosa, el mero deseo de que nuestro arte se desarrolle conforme a la época, empuja a nuestro teatro de la época científica inmediatamente hacia los arrabales, donde se mantiene, por así decirlo, abiertamente a disposición de las grandes masas de los que producen mucho y viven con dificultades, a fin de que puedan entretenerse con alguna utilidad con sus propios problemas. (“Pequeño órgano para el teatro” 73)

El teatro de Brecht puede ser interpretado como un intento de reconquistar el arte como producción de un mundo humano y contrarrestar así la tendencia capitalista a separar al individuo de su propia capacidad productiva. El primer paso para actuar sobre el mundo es comprenderlo más allá de las mistificaciones que ofrece el discurso hegemónico capitalista y el arte es capaz de contribuir con esta tarea: “El teatro tiene que comprometerse con la realidad a fin de poder elaborar las más eficaces reproducciones de la realidad” (73). Hay que señalar que este compromiso no puede reducirse a una simple mimesis o imitación de la realidad, sino que debe entenderse como representación realista desde una perspectiva marxista, por ejemplo como compromiso con lo que necesita decirse de las relaciones políticas y económicas entre los individuos, comprensión del periodo histórico, identificación de las fuerzas reales que operan sobre una sociedad determinada y representación crítica de sus sistemas ideológicos. Como se mencionó en el primer capítulo, la tendencia realista que surge del marxismo revela su potencial cuando se entiende no como una serie de limitaciones formales, sino como una representación que se nutre de la orientación ideológico-política dada por el materialismo dialéctico. Lo que importa es fomentar la actitud crítica del espectador y ofrecer una representación que revele la verdadera naturaleza de los fenómenos y las relaciones entre los individuos, no los recursos formales o los mecanismos que deban utilizarse para ello. Solo a partir de una interpretación reduccionista que confunda los fines con los medios se puede suponer que el compromiso con el materialismo dialéctico es una cuestión únicamente formal. Por lo tanto, todo tipo de formalismo, tanto burgués como socialista, será incapaz de hacer justicia a la obra brechtiana. Para el crítico burgués, Brecht resultará demasiado político como para ser artístico; para quien exige realismo socialista, demasiado cercano al formalismo como para

ser revolucionario. La obra del dramaturgo trasciende ambas críticas y permanece coherente con relación a sí misma. Lo importante es lo que el teatro hace con la historia y dentro de la historia.

Es imposible que el teatro desempeñe esta función crítica si el dramaturgo imita las formas del pasado que convertían al teatro en una herramienta de mistificación de las relaciones sociales: “De tal especie es el teatro con el que os encontramos al comienzo de nuestra empresa y ya con anterioridad ha demostrado hallarse en condiciones de transformar a nuestros optimistas amigos, a los que hemos dado el nombre de hijos del siglo científico, en una multitud amedrentada, crédula, como ‘embruja’” (76). El drama del que Brecht intenta separarse no denuncia ni crítica el orden dado, sino que perpetúa las ficciones ideológicas sobre las que descansa la sociedad de clases. En la teoría brechtiana, la capacidad de cautivar al espectador y favorecer la suspensión de su incredulidad conduce a la naturalización y legitimación de las relaciones de un sistema de explotación, así como a la negación de la necesidad de transformar la realidad. La identificación impide la reflexión del espectador, puesto que lo convence de que hay una continuidad natural entre el mundo representado y el mundo real, como si fuera completamente normal que las relaciones entre los individuos fueran así y no de otro modo. El teatro que aparece ante el espectador como una representación reconocible del mundo favorece la identificación y el reconocimiento, pero al hacerlo, legitima aquello que debería criticarse y naturaliza lo que debería considerarse como transformable e históricamente determinado. Llamar la atención sobre la naturaleza ficcional del mundo representado permite el desarrollo de una actitud crítica en el espectador; no se le exige aceptar que el mundo es naturalmente de una determinada manera, sino que le recuerda que no existe la inevitabilidad en las relaciones humanas ni en

sus formas de organización. La identificación conduce a la parálisis de las relaciones humanas, como corresponde a un teatro reaccionario o al servicio de la clase dominante; en cambio, el teatro épico exige representar la realidad de manera crítica, como si esta pudiera transformarse. No existe, como podría suponerse, ninguna contradicción entre el compromiso con la realidad y la tendencia brechtiana a llamar la atención sobre la artificialidad de la representación, pues una actitud crítica ante la realidad exige evitar el potencial misticador del arte que opera a partir de la identificación.

No es suficiente redirigir la atención del arte a los problemas de la sociedad contemporánea si no se descubre simultáneamente una nueva forma con la cual representarlos. Lo que Brecht exige del teatro no es solo que sea capaz de tomar relaciones sociales como tema, sino que las vuelva inteligibles para el espectador. Mientras el teatro siga en manos de la burguesía, no se producirá el salto cualitativo hacia un arte revolucionario:

El campo de las relaciones humanas hacíase visible, mas no claro. Las sensaciones, producidas con arreglo al antiguo modo (el modo mágico) siguieron respondiendo a dicho antiguo modo [...] O sea que los teatros continuaron siendo lugares de diversión de una clase que tenía sujeto el espíritu científico al solo dominio de la naturaleza, sin atreverse a librarlo al dominio de las relaciones humanas. (76-77)

Romper con el teatro tal y como lo encuentra Brecht es romper con la complicidad entre arte y misticación de las relaciones sociales. Encontrar una forma nueva para el arte dramático equivale a la reapropiación de los medios de producción del arte que estaban en manos de la burguesía o servían a sus intereses. De esta manera, Brecht entiende un problema de representación como un problema de naturaleza política e ideológica; su

propuesta dramática pasa a formar parte del mismo proceso histórico y revolucionario que conduce a la liberación del proletariado: la comprensión de las relaciones entre los individuos tal como estas son en realidad y no como se pretenden que son desde el discurso idealista que solo favorece a la clase dominante.

Contrario a la posición idealista que universaliza condiciones históricas determinadas, Brecht es consecuente con la perspectiva marxista al exigir un teatro que muestre las relaciones sociales como modificables; no como expresión de una naturaleza eterna o un conflicto metafísico, sino como producto humano:

El teatro, tal como lo encontramos, muestra la estructura de la sociedad (reproducida allí sobre la escena) como algo *no influenciable* por obra de la sociedad (presente en la sala) [...] ¡Hagamos nosotros el nuestro!

[...]

Es necesario que dicho campo sea caracterizado en su relatividad histórica. Ello significa la ruptura con nuestra costumbre de despojar de sus diferenciaciones a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, a fin de que todas más o menos tengan el aspecto de la nuestra, la cual recibe, mediante esta operación, algo ya existente, es decir, algo sencillamente eterno. Pero lo que nosotros queremos es dejar a cada una de esas épocas los caracteres diferenciales que le son propios, sin perder de vista su carácter de fugacidad, a fin de que también nuestra época pueda ser vista en su carácter de fugacidad. (77-78, énfasis añadido)

Un teatro que invita a la identificación y el reconocimiento del mundo representado no le permite al espectador adquirir la perspectiva histórica necesaria para entender que las relaciones sociales son temporales y modificables. El teatro convencional, idealista y aristotélico del que se distancia Brecht suele disimular el carácter ficcional de la obra para que el espectador “se pierda” dentro del mundo representado, se identifique con las emociones de los personajes y suspenda su incredulidad. La “relatividad histórica” a la que se refiere el dramaturgo es una consciencia del devenir histórico, el rechazo a suponer que

una determinada serie de relaciones sociales es natural y no puede cambiarse. Esta relatividad histórica es un rechazo del pensamiento metafísico y una invitación a la consciencia de la transformación que caracteriza el materialismo dialéctico. Un teatro que pretenda representar la relatividad histórica de las relaciones sociales debe representar la acción de los personajes y los eventos como producto de la base económica y la lucha de clases. El propósito es, nuevamente, intentar que el espectador piense de manera crítica y objetiva en lo que ve sobre el escenario, lo que lo lleva a redescubrir todas las relaciones sociales como susceptibles a la transformación: “Si nos limitamos a mover nuestras figuras sobre la escena tan solo a partir de móviles sociales, diferentes según la época, la resultante es que dificultamos a nuestros espectadores toda compenetración emocional (endopatía) con el asunto. [...] y ello constituye el comienzo de la crítica” (79).

La propuesta estético-política de Brecht coincide con el marxismo al dirigir su atención sobre las condiciones históricas que determinan las relaciones entre los individuos, sus ideas y sus acciones. Se concibe al individuo dentro del juego del devenir histórico y es por ello que sus acciones pueden transformar la realidad: “Las ‘condiciones históricas’ no han de ser pensadas (ni construidas) como potencias oscuras (trasfondos), sino que esas condiciones han sido creadas y mantenidas por hombres (y también por ellos han de ser transformadas), es decir, que la acción que allí se desarrolla es lo que las constituye” (79). La representación del mundo debe realizarse de tal manera que se evite la mistificación de las relaciones sociales y el espectador entienda dos ideas fundamentales que lo acercan a una comprensión crítica de la realidad: que el orden de su mundo no es inmutable y que sus acciones, social e históricamente determinadas, son social e históricamente significativas. El individuo actúa, pero es la historia la que ha determinado los límites y las posibilidades

de su acción; sus luchas, conflictos, ansiedades e ideas constituyen un reflejo o un síntoma de la base económica, el estado de la lucha de clases y los distintos subsistemas ideológicos que se desarrollan en su época y en su contexto. Como señalan Jie y Jianjun, el sujeto de Brecht no es el sujeto aislado, individual de la ilustración, sino aquel que es producto de las relaciones sociales (74). Del hecho de que la acción del individuo esté históricamente determinada no se concluye su impotencia, sino la consciencia de que su acción es socialmente significativa; no ocurre en el vacío, sino en una sociedad caracterizada por la lucha de clases. La historia no está determinada por ideas que ocurren en otro plano de existencia, sino por acciones concretas de individuos concretos. La acción participa de la historia, porque es la historia en sí misma, su instrumento y su expresión. Así pues, la perspectiva marxista apunta a una concepción de la acción humana como determinada por factores históricos, económicos e ideológicos, pero al mismo tiempo le otorga una inevitable significación social. Las acciones de los personajes no son ya inocentes o parte de una historia exclusivamente individual, sino que participan de los conflictos que dan forma a la historia. Donde antes se veía actuar a un individuo, ahora se ve a un miembro de una sociedad, al representante de una clase, al depositario de una ideología; su acción, su carácter y sus conflictos serán una expresión de las contradicciones que definen a la sociedad de su tiempo. Esta particular concepción de la acción humana se ha incorporado en el teatro de Brecht y contribuye al antifascismo de *Terror y Miseria del Tercer Reich*.

En términos marxistas, lo que propone el teatro épico es despertar en el espectador la consciencia del carácter histórico de las relaciones de producción, fomentar la formación de la conciencia de clase y explicar las causas y funciones de los distintos elementos de la superestructura. Para crear un teatro que revele la naturaleza temporal de las relaciones

humanas, la misma obra debe abandonar los mecanismos que contribuyan a la ilusión de realidad y crear en cambio una experiencia que llame constantemente la atención sobre su propia artificialidad. La ruptura de la ilusión afecta tanto a las relaciones sociales como a los mecanismos de representación sobre el escenario; el espectador aprenderá que las relaciones sociales que ve representadas son construcciones cambiantes en el devenir histórico: “tendrá que interponer, por así decirlo, espontáneos montajes imaginarios a nuestra construcción, eliminando *in mente* los móviles sociales o sustituyéndolos por otros móviles, mediante lo cual el comportamiento actual recibe algo de no-natural. De este modo los móviles actuales pierden, por su lado, toda su naturalidad y se convierten en algo cuestionable, modificable” (“Pequeño órgano para el teatro” 80). El espectador adquiere la capacidad de entender la organización de la sociedad como históricamente determinada, identificar la relación entre los individuos y su contexto y reconsiderar su posición con relación al conjunto de fuerzas que actúan en su propio tiempo. Nuevamente, en términos marxistas, esto equivale a enseñarle al espectador a considerar la historia de la humanidad como la historia de la lucha de clases; más allá del drama de individuos aislados, considerará la manera en que la acción representada está determinada por la interacción de las fuerzas sociales, las clases y el conflicto entre sus intereses. La suerte de los personajes ya no parecerá inevitable o separada de los fenómenos sociales; las ideas no existirán en el vacío, sino que serán concebidas como discursos que representan los intereses de una u otra clase. En el caso de *Terror y Miseria del Tercer Reich*, la comprensión del alcance y naturaleza de su antifascismo depende de esta concepción del teatro y la realidad. Si no se reconoce la conexión entre el individuo y la historia o la función revolucionaria del arte, los

aspectos formales e ideológicos de la obra serán juzgados desde una perspectiva completamente distinta a la que requieren.

El mecanismo central con el que Brecht intenta acercar al espectador a la comprensión materialista de la realidad es el efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, que ya reconoce en el teatro medieval y asiático. Sin embargo, en esos casos el distanciamiento, que tomaba la forma de máscaras, música y mímica, aún se utilizaba con el propósito de garantizar la identificación (*Einfühlung*) y la ilusión artística que Brecht asocia a la sugestión hipnótica (81). Los nuevos efectos de distanciamiento, sostiene el dramaturgo, no representarán su objeto como inevitable (81). Por lo tanto, el efecto de distanciamiento, tal como lo presenta Brecht, es un mecanismo que llama la atención sobre la artificialidad de las relaciones sociales, las despoja de su naturalidad y las presenta como resultado de la acción humana. Al considerar que esta consciencia de la relatividad histórica depende de una visión científica de la realidad, Brecht se inserta en la teoría marxista: “Solo la mirada no adiestrada científicamente estampa su sello de cosa caprichosa a lo extraño” (81). Aquel que acepta las leyes científicas que determinan el progreso histórico aprenderá a ver en las relaciones sociales un campo de acción y no ya una simple inevitabilidad.

El teatro de Brecht se propone crear un efecto de extrañamiento de la realidad que le permita al espectador alcanzar una comprensión crítica de los procesos en los que está inmerso y que normalmente es incapaz de percibir. Aquello que se considera normal deja de cuestionarse y se acepta como el orden natural de la sociedad. Por lo tanto, la obra debe romper la familiaridad con la que el espectador interpreta la representación y fomentar una comprensión objetiva, casi científica del mundo:

Para que todo esto dado ante sus ojos pudiera presentársele como algo igualmente dudoso, le sería preciso desplegar aquella extraña mirada con la que el gran Galileo contempló las oscilaciones de una lámpara. [...] Esta mirada, tan difícil como productiva, es la que debe provocar el teatro mediante sus reproducciones de la humana convivencia. Ha de provocar asombro en su público, y esto acontece por efectos de una técnica de distanciamiento de lo familiar. (82)

Para que el espectador alcance el nivel de análisis necesario para llevar a cabo un cambio sobre la realidad, necesita aprender a concebirla nuevamente como un problema cuya solución no está dada de antemano. El teatro se asume entonces como arte revolucionario y didáctico que le enseña a ver la realidad desde una perspectiva crítica. En vez de recurrir automáticamente a las respuestas tomadas del discurso hegemónico que legitiman el orden de la sociedad de clases y le hacen pensar que la realidad es tal y como debe ser, el espectador empezará a buscar la relación entre las fuerzas que operan sobre su entorno y sobre el mundo de la representación. Así pues, no es el efecto de distanciamiento por sí mismo lo que constituye la esencia del proyecto teatral de Brecht, sino su propósito político. Es su capacidad de desnaturalizar la realidad lo que convierte al efecto de distanciamiento en una herramienta para guiar al espectador hacia una concepción materialista y dialéctica del mundo. Se le pide al espectador que deje de creer ciegamente en lo que ve y que se acostumbre a actuar sobre la realidad considerando la naturaleza artificial de las representaciones y de las relaciones sociales.

El mismo Brecht establece la relación entre la teoría marxista y el efecto de distanciamiento:

Esta técnica es la que permite al teatro utilizar en sus reproducciones de la convivencia humana el método de la nueva ciencia de la sociedad, o sea la dialéctica materialista. A

fin de llegar al centro móvil de la sociedad, este método trata las situaciones sociales como procesos, estudiándolos en sus contradicciones. Para este método sólo existe todo aquello que está transformándose, o sea todo aquello que está en discrepancia consigo mismo. Esto es válido asimismo para los sentimientos, las opiniones y acciones de los hombres, en los que se expresa el modo peculiar de la convivencia social en cada caso. (82)

El *Verfremdungseffekt* se presenta aquí como el mecanismo característico de un teatro que acepta los supuestos del materialismo dialéctico. La contradicción a la que se refiere Brecht no debe entenderse como la simple representación de personajes torturados por pasiones irreconciliables o tramas que funcionan a partir de intereses opuestos. Se trata, más bien, de la contradicción del materialismo dialéctico que atraviesa la historia. La realidad se interpreta como un proceso determinado por la lucha de clases y los individuos existen dentro de las posibilidades abiertas por el mismo desarrollo del modo de producción. Las contradicciones que constituyen el motor de la historia (por ejemplo, fuerzas productivas y relaciones de producción, burguesía y proletariado, individuo y sociedad) son representadas ante el espectador de tal manera que este pueda reflexionar sobre ellas. Como mecanismo para revelar las contradicciones, el propósito del efecto de distanciamiento era crear un arte revolucionario (J. Sánchez 13). El mundo representado en este teatro nunca es estático, puesto que concibe la realidad en constante transformación. Por ello, la propuesta de Brecht puede considerarse una aplicación del pensamiento marxista al teatro y su reinención como herramienta revolucionaria al servicio del proletariado. Como señala Marc Silberman, la dialéctica es la principal herramienta que utiliza Brecht para reconocer, examinar y representar las contradicciones y los antagonismos de la sociedad (175).

Un teatro basado en el distanciamiento permite el desarrollo de una actitud crítica hacia los temas de la obra y, al mismo tiempo, denunciar la supuesta inevitabilidad de las relaciones sociales. El mundo se revela como transformable, al igual que el individuo que lo habita. No se representa a los personajes como sujetos con los que el espectador debe identificarse, sino más bien como objetos de estudio; el espectador debe poder comprender al personaje mejor de lo que este se comprende a sí mismo. Para lograr esa comprensión crítica, los actores mismos deben adaptar su técnica:

Para Brecht, lo fundamental de la actuación era que estuviera hueca o vacía en un sentido peculiar. La actuación con distanciamiento vacía la plenitud imaginaria de las acciones cotidianas, deconstruyéndolas en sus determinantes sociales e inscribiendo dentro de ellas las condiciones de su producción. El 'vacío' de la actuación distanciada es una especie de 'espaciado' derrideano que transforma un fragmento de juego escénico en exterior a sí mismo, introduciendo una separación entre el actor y la acción y desmantelando así la identidad ideológica de nuestra conducta social rutinaria.⁶ (Eagleton 633)

La actuación del teatro épico permite descomponer las acciones cotidianas y revelar su significación social a través de la distancia crítica. De esta manera, el comportamiento que parecía natural se revela como parte de una ideología o un conjunto de relaciones sociales determinadas. Como corresponde a la visión marxista, el individuo es algo más que sí mismo, pues es el reflejo de las contradicciones de su sociedad. En palabras de Case, Brecht enfatiza la necesidad de una identidad representativa donde lo individual representa

⁶ "For Brecht, the whole point of acting was that it should be in a peculiar sense hollow or void. Alienated acting hollows out the imaginary plenitude of everyday actions, deconstructing them into their social determinants and inscribing within them the conditions of their making. The "void" of alienated acting is a kind of Derridean "spacing," rendering a piece of stage business exterior to itself, sliding a hiatus between actor and action and thus, it is hoped, dismantling the ideological self-identity of our routine social behavior." (Eagleton 633). La traducción al español es mía.

lo colectivo y lo colectivo representa lo individual (99). Esto convierte a la actuación del teatro épico en una herramienta crítica para entender el mundo más allá de las limitaciones del discurso hegemónico internalizado por el individuo; el personaje se vuelve una ventana hacia su sociedad y está atravesado por los mismos conflictos. En vez de los recursos que usarían normalmente para garantizar la identificación y empatía del espectador, los actores deben adoptar un estilo artificial, autorreferencial y sin la grandilocuencia que evita que el espectador reflexione sobre lo que se dice. No se representa ya al personaje sobre el escenario, sino que se representa a alguien que representa al personaje, por ejemplo, con interrupciones o gestos que rompen la ilusión. Brecht llama épico a este estilo de representación. Como señala Escobar, esta propuesta se separa del método de Stanislavski y busca romper la dificultad de conciencia del espectador para llegar a la verdad, convirtiendo al escenario en el campo de una lucha por el cambio social fundamentada en el materialismo dialéctico: la identificación se confronta como parte de la alienación (49). El actor actuará como si ya conociera la historia de antemano, como si supiera cuáles serán las consecuencias de la acción y cuáles fueron sus causas. No es ya necesario esconder que se trata de una escena representada, ensayada, pues esa misma artificialidad demuestra que se comprende lo que era socialmente significativo. La representación se convierte en un recuerdo consciente de lo ocurrido y se elimina la ilusión de un presente que ocurre ante nuestros ojos.

Evitar el caso típico es otra manera en que el teatro épico incorpora el relativismo histórico del materialismo dialéctico. En lugar de mostrar un personaje que no podría haber actuado de otra manera y cuyas decisiones son fácilmente reconocibles como naturales o características del tipo, se intentará crear un ambiente de experimentación donde siempre

sea posible imaginar una alternativa, de tal manera que el personaje y su suerte escapen a la inevitabilidad. El objetivo es establecer la distancia crítica respecto al orden de la sociedad tal y como este se refleja en las vidas de los individuos. El actor podrá utilizar la identificación, pero únicamente como un método para estudiar el personaje. No puede simplemente imitar lo que ve, sino que debe aprender a observar con distancia crítica de tal manera que represente una intensificación o expresión de lo que en el original ha quedado invisibilizado u oculto por la naturalización de su actitud: “Para pasar del mero calco al retrato fiel, el actor observa a los demás hombres como si estos estuvieran exhibiendo delante de sus ojos todo lo que hacen, es decir, como si estuvieran invitándolo a reflexionar sobre lo que ellos hacen” (“Pequeño órgano para el teatro” 87). Esto significa que el mismo actor debe entender la realidad de acuerdo a los principios del materialismo dialéctico y ver el mundo a la luz de la lucha de clases para poder representar de manera exacta las relaciones entre los individuos:

Sin particulares puntos de vista y objetivos determinados no es posible elaborar las reproducciones de referencia. Sin un conocimiento no es posible mostrar nada. Ahora bien, ¿cómo se sabe cuando una cosa es digna de ser sabida? Si el actor no quiere ser un simple loro o un mono, tendrá que apropiarse el saber de su época acerca de la convivencia humana, participando en las luchas de las clases. Para muchos esto puede parecer una humillación en virtud de que colocan el arte, reguladas ya las cuentas, en las más elevadas esferas; ello no obstante, las decisiones más categóricas para el bien de la humanidad son debatidas sobre la tierra, no en los aires; en lo “exterior”, no en las cabezas. Nadie puede estar por encima de las luchas que libran las clases, porque nadie puede estar por encima de los hombres. La sociedad carecerá de un vocero común mientras esté dividida en clases. De ahí que, en el ámbito del arte, ser imparcial sólo significa pertenecer al partido dominante. (87-88)

El actor debe participar en la lucha de clases para entender correctamente las relaciones entre los individuos y abandonar la idea de un arte neutral aislado de sus condiciones de producción. Dado que la sociedad está dividida en clases, es imposible desarrollar un arte capaz de servir de expresión a toda la humanidad. La imparcialidad del arte es una ilusión que oculta la existencia de clases antagónicas y de esta manera perpetúa el poder de la clase dominante; el artista toma partido incluso cuando intenta afirmar su neutralidad. De esta manera, el arte adquiere un compromiso con la transformación de la realidad. Se abandona la idea del arte por el arte y se adopta la idea de un arte al servicio de la liberación de la humanidad y el progreso histórico.

El actor debe acercarse a su personaje con escepticismo y espíritu crítico para evitar naturalizar su comportamiento. Por ello le resultará útil poner atención a sus propias reacciones ante el personaje. También se recomienda a los actores intercambiar sus papeles para explorar el conjunto de relaciones que determinan la actitud de sus personajes y enfatizar así el carácter social del ser humano. Dominar el personaje es comprenderlo de manera crítica y una buena actuación no es ya la que crea la ilusión de que el personaje está frente a nosotros, sino la que extiende ese conocimiento hacia el espectador. El propósito es que la actuación permita representar a los individuos como seres sociales, contradictorios, cambiantes y condicionados por los conflictos de clase y las fuerzas históricas que los rodean. El personaje, como el individuo, no existe por sí mismo ni tiene en sí mismo su propia causa, sino que debe ser entendido como un conjunto de relaciones, el lugar de convergencia de múltiples fuerzas históricas, sistemas ideológicos y estructuras de poder. Es por ello que uno de los elementos centrales del teatro épico es el concepto de *gestus*.

El *gestus* puede ser entendido cuando se considera su función dentro del proyecto estético-político de Brecht. Si el objetivo es ofrecer una representación crítica y entretenida de la realidad, la actuación no puede ser ya expresión de simples conflictos internos o psicologías individuales. Las acciones de los personajes deben favorecer la mirada crítica con énfasis en las relaciones sociales y la base material de los fenómenos. Así pues, considerando la relación del programa estético-político de Brecht con el marxismo, el *gestus* puede definirse como una representación socialmente significativa que vuelve evidentes las relaciones de poder entre los individuos. El *gestus* es una manifestación de la estructura de la sociedad en forma de actitudes, expresiones, movimientos, gestos y tonos de voz:

Hemos denominado ámbito del gesto al ámbito de actitudes que los personajes adoptan los unos respecto de los otros. La actitud del cuerpo, la entonación y la expresión del rostro están determinadas por un gesto social, es decir: los personajes insultan, hacen cumplidos, se imparten recíprocas enseñanzas, etcétera. Al orden de las actitudes, adoptadas entre los hombres, pertenecen incluso las que en apariencia son completamente privadas y personales, tales como las exteriorizaciones del dolor corporal durante la enfermedad o las manifestaciones de índole religiosa. Estas manifestaciones son, con referencia al gesto, sumamente complicadas y contradictorias, de tal modo que ya no es posible reproducirlas mediante una sola palabra, y el actor tendrá que mantenerse muy alerta a fin de que nada se pierda durante la elaboración, necesariamente algo exagerada, de su personaje, sino que todo ha de contribuir a darle mayor fuerza. (90)

De acuerdo a Brecht, cada hecho posee un *gestus* fundamental en el que se concentra su significación social y la belleza de la representación radica en elegancia con que se muestre ante los ojos del espectador (94). Por lo tanto, es posible afirmar que el teatro lleva a cabo una función de clarificación de la realidad a través de la representación de las relaciones

sociales. El dramaturgo y el actor le ofrecen al espectador aquello que en la realidad pasa desapercibido por haber sido naturalizado e interpretado como parte del comportamiento normal de los individuos. Para poder entender la realidad de manera crítica, hace falta distanciarse de ella y representarla de tal manera que las relaciones de poder se vuelvan evidentes. La acción humana se revela como acción ante el otro y es por ello que va cargada de significación social. El proyecto de Brecht es completamente opuesto a la mistificación del orden existente; en lugar de tergiversar las relaciones sociales o justificarlas, utiliza el *gestus* para mostrarle al espectador el verdadero funcionamiento de la sociedad de clases y sus estructuras de poder. En la medida en que el *gestus* refleja las relaciones sociales entre los individuos, ayuda al espectador a comprender su realidad y desarrollar la conciencia de clase necesaria para entenderse a sí mismo dentro de la historia. Como señala Nozomi, el *Gestus* no puede ser entendido simplemente como “gesto”, pero implica un deseo de comunicar, una actitud; es la dialéctica de la experiencia estética que reúne y revela las contradicciones, pero sin negarlas, abriendo así la posibilidad para una didáctica que excluya el placer estético tradicional (155-166). *Gestus* es un concepto amplio que implica movimiento del actor, la actitud, la intención comunicativa, las palabras, la gestualidad visible, la acción socialmente significativa y la revelación del conjunto de relaciones entre los personajes, su jerarquía y sus valores compartidos. A riesgo de simplificar, podría afirmarse que la idea de *Gestus* es lo que ocurre cuando se aplica el materialismo dialéctico a la acción dramática: el conjunto de signos que constituye una actuación se interpreta como parte de la realidad social, como parte de la totalidad de la experiencia y del mundo material.

El actor brechtiano entiende la fábula como el lugar de resolución de los conflictos y esto tampoco es coincidencia, pues para el mismo marxismo la historia es el lugar de resolución del conflicto entre clases; el conflicto y la contradicción forman parte de la misma estructura de la realidad, son el motor de la historia y esto explica, en parte, que la visión marxista presente cierta afinidad con el teatro. Los conflictos del individuo reflejan los conflictos de la sociedad y se resuelven dentro de los límites trazados por la misma base económica. Esto no es sino decir que el individuo que se desarrolla en un sistema capitalista tendrá conflictos característicos de ese modo de producción e intentará resolverlos con las herramientas materiales e ideológicas disponibles en su contexto; cada modo de producción presenta sus propias contradicciones y conflictos que se manifiestan en las historias individuales. El teatro brechtiano, en tanto teatro informado por los principios del materialismo dialéctico, presenta a los personajes con esa distancia crítica y ve sus conflictos como expresiones de las fuerzas que operan sobre su tiempo. En *Terror y Miseria del Tercer Reich*, por ejemplo, la verdadera significación de las historias individuales se revela cuando estas se entienden como expresiones de un conflicto de carácter más general, específicamente, el de una sociedad que se ve obligada a enfrentar el fascismo, lo que pone en juego toda la dinámica de la lucha de clases, al menos desde la perspectiva marxista.

Los conflictos que caracterizan tanto al individuo como a la sociedad tienden hacia una resolución que necesariamente se da a través del tiempo, engendrando así la trama en la obra y el progreso histórico en la realidad. La contradicción y el conflicto caracterizan la sociedad de clases en general y esto debe reflejarse en la construcción de los personajes. El espectador, gracias al trabajo del actor que incorpora las contradicciones en su

representación, tendrá consciencia de las múltiples posibilidades de la experiencia, sabrá que lo que ocurre no era inevitable, sino que ha sido determinado por un conjunto de condiciones que pueden ser identificadas y comprendidas; la posibilidad de la alternativa garantiza la comprensión crítica del fenómeno. Esta estrategia de representación tiene la ventaja de reforzar en el espectador la idea de causalidad aplicada a los fenómenos socialmente significativos; no existe la inevitabilidad en las relaciones sociales y si un hecho se presenta de una manera determinada, se debe a que en ese momento se han dado toda una serie de condiciones materiales, políticas e ideológicas. El espectador aprenderá a observar lo que ocurre sobre el escenario en términos de causas, consecuencias y conjuntos de relaciones.

El teatro épico debe evitar que el público se “pierda” irreflexivamente en la fábula. Para ello, debe llamar la atención sobre la propia artificialidad de la representación: “Como ya al público no se lo invita a arrojarse a la fábula como si lo hiciera en un río, y a dejarse llevar de aquí para allá indefinidamente, es preciso que los sucesos particulares sean anudados de tal manera que los nudos aparezcan bien visibles” (94). La fábula no se desarrolla de manera continua, sino con diversos tipos de interrupción cuyo propósito es ofrecer la posibilidad de que el espectador reflexione de manera crítica y tome distancia con relación al mundo representado. Entre otras técnicas, se puede enfatizar la independencia relativa de cada una de las partes de la fábula, añadir títulos o desarrollar los eventos como si fueran parte de una tradición o una costumbre. En el caso de *Terror y Miseria del Tercer Reich* es posible apreciar la representación de la escena cotidiana y la estructura a manera de pequeñas escenas relativamente independientes: “al modo de una pequeña pieza dentro de otra pieza” (94). Al transformar el objeto de la representación en objeto de análisis, el

teatro brechtiano se presenta como una forma artística colaborativa cuyo deber es interpretar la fábula a partir de las diversas estrategias de distanciamiento:

La interpretación de la fábula y su mediación a través de un apropiado proceso de distanciamiento, es la misión capital del teatro. Y no todo ha de quedar librado a lo que haga el actor, si bien nada puede hacerse con prescindencia de él. La fábula es interpretada, elaborada y presentada por el teatro en su totalidad, a través de sus actores, sus escenógrafos, sus maquilladores, sus modistos, sus músicos y coreógrafos.
(97)

De acuerdo a esta concepción, el teatro tiene la tarea de interpretar la realidad y humanizar el mundo. Si la invisibilización de las relaciones de producción favorece el orden de la sociedad de clases, la simple representación de la realidad o la clarificación de esas relaciones hace que el teatro participe en la lucha de clases y tal participación no puede ser neutral. Desde una perspectiva marxista, no hay diferencia entre lo propagandístico y lo real, puesto que la misma realidad, cuando se observa de manera científica, se comporta de acuerdo a las reglas del materialismo dialéctico y darse cuenta de este hecho es el primer paso hacia la conciencia de clase; la tensión entre proletariado y burguesía es un simple hecho objetivo en la medida en que la historia de la humanidad es la historia de la lucha de clases. Un arte que interpreta la realidad o intenta representarla sobre el escenario de manera más clara de lo que aparece ante nuestros ojos inevitablemente se pondrá al servicio del proletariado al desgarrar el velo de la ideología. En cambio, un teatro que naturalice las relaciones de poder, que las represente como inmutables, las invisibilice o contribuya a su mistificación, se pone de parte del orden de la sociedad de clases y de la burguesía. A través de sus distintos mecanismos, el teatro épico hace reaparecer sobre el escenario las relaciones de poder que el individuo alienado no es ya capaz de reconocer en la vida real, por lo que ya ha tomado partido en la lucha de clases. Esta relación entre propaganda al

servicio del proletariado, humanización del mundo y arte como interpretación y clarificación de la realidad puede parecer incomprensible desde la perspectiva del arte idealista o burgués, donde lo propagandístico, lo objetivo y artístico se piensan como conceptos completamente distintos. Sin embargo, en el universo estético-político de Brecht, la relación entre estas ideas no es más que una consecuencia lógica de la aplicación de los principios del marxismo al teatro. No hay que olvidar que, desde la perspectiva marxista, afirmar la neutralidad de los productos culturales en una sociedad de clases es simplemente un intento de invisibilizar sus condiciones de producción y su posición con relación a la ideología de la clase dominante.

Además de la actuación en sí misma, el teatro épico distancia al espectador con música, títulos, escenografía y coreografía. La música no acompaña al texto de manera armónica ni contribuye a la creación de ambientes que favorezcan la contemplación pasiva por parte del espectador, sino que funciona de manera independiente y toma una posición ante la acción representada o bien, funciona para darle variedad a la obra. El escenógrafo también se ve libre de la necesidad de crear una ilusión que exija la identificación del espectador y puede construir espacios a partir de elementos histórica y socialmente significativos. En cuanto a la coreografía, esta regresa al realismo, pero no entendido como imitación, sino como reflejo que intensifica y vuelve evidente lo real: “El arte deja de ser realista no cuando cambia las proporciones de las cosas, sino cuando las cambia de tal modo que el público, al aplicarlas prácticamente en sus puntos de vista e impulsos particulares, se estrella contra la realidad. Es sumamente claro, por otra parte, que la estilización no debe suprimir lo natural, sino que ha de aumentarlo y robustecerlo” (98-99). Es aquí donde una definición del realismo que se centre únicamente en los aspecto formales

fracasa ante la obra brechtiana, lo que explica la crítica hacia el teatro épico en la República Democrática Alemana (Case 95). Brecht entendía el realismo como la representación de las relaciones sociales reales más allá de su invisibilización ideológica, no como la imitación que aspira a ser completamente idéntica al mundo visible. Así pues, el grado de experimentación propiamente formal de una obra no es suficiente para juzgar su apego a la realidad; se puede alterar la proporción, la intensidad y el orden de la experiencia, mientras no se alteren la verdad de las relaciones de poder y las leyes que rigen el progreso histórico. Mientras no se traicione la perspectiva del materialismo dialéctico, la forma es completamente libre y se escogerá aquella que resulte más adecuada para la interpretación crítica del tema; el arsenal del teatro revolucionario no excluye la experimentación formal más allá de la simple reproducción o la imitación. El único criterio para determinar qué tan realista es una obra es si soporta el contacto con la realidad, si su representación le ha permitido al espectador pensar en su mundo de manera crítica y darse cuenta de la naturaleza de las relaciones entre los individuos.

Brecht inserta el teatro épico dentro de un marco de pensamiento materialista opuesto al idealismo alemán que identifica con la abstracción y la severidad. Una vez que se supera esa tendencia idealista, el reconocimiento del mundo se convierte en una forma de placer y es por ello que la función didáctica del teatro épico no contradice su función como entretenimiento (“Pequeño órgano para el teatro” 99). En la medida en que las relaciones humanas se representan como pasajeras y artificiales, el teatro épico le permitirá al espectador descubrir y obtener placer de los procesos que llevan a la transformación de su propia realidad:

En este su teatro, el espectador puede disfrutar como de un entretenimiento hasta de aquellos mismos tremendos e interminables trabajos que a él le dan el sustento, simultáneamente con el espanto inherente a su irreprimible proceso de transformación. Aquí el espectador prodúcese a sí mismo conforme al modo más fácil, ya que la más fácil forma de existencia está en el arte. (100)

A continuación reproduzco la tabla de diferencias entre el teatro dramático y el teatro épico elaborada por el mismo Brecht en “El teatro moderno es el teatro épico: Notas de la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”⁷ (“The Modern Theatre is the Epic Theatre” 33).

Teatro dramático	Teatro épico
Trama	Narración
Sumerge al espectador en la acción escénica	Convierte al espectador en un observador
Disminuye su capacidad de acción	Fomenta su capacidad para la acción
Le proporciona sensaciones	Le obliga a tomar decisiones
Experiencia	Representación del mundo
El espectador está envuelto en algo	El espectador es colocado frente a algo
Sugestión	Argumento
Se preservan sentimientos instintivos	Los sentimientos se llevan al punto del reconocimiento
El espectador está en medio de la acción, comparte la experiencia	El espectador permanece fuera, analiza
El ser humano se concibe como algo ya conocido	El ser humano es objeto de investigación
El hombre es inalterable	El hombre puede ser transformado y es capaz de transformar
Énfasis en la meta	Énfasis en el proceso
Una escena da pie a otra	Cada escena es independiente

⁷(“The Modern Theatre is the Epic Theatre” 33). La traducción de la tabla al español es mía.

Continuidad	Montaje
Desarrollo lineal	Desarrollo en curvas
Evolución determinista	Saltos
El hombre como punto fijo	El hombre como proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Sentimiento	Razón

Lo que podría parecer una lista de características arbitrarias se revela como un proyecto estético-político coherente, cuyos fundamentos se encuentran en la teoría marxista, particularmente en su concepción del ser humano, la historia, las relaciones sociales y el arte. El rechazo a la identificación y los mecanismos que envuelven al espectador en la ilusión artística corresponde a la necesidad de fomentar una actitud crítica hacia las relaciones sociales; en lugar de una sugestión casi hipnótica que genere sentimientos y suspenda la incredulidad, se enfatiza una exposición argumental que apele a la razón del espectador. Para romper con la ilusión de realidad que naturaliza las relaciones sociales y las despoja de su carácter histórico, se prefieren los mecanismos que vuelven evidente la artificialidad de la obra y establecen una distancia entre representación y espectador: saltos, rupturas en la estructura, escenas independientes, narración, montaje, música para crear interrupciones y contrastes, títulos que sitúen la acción y representación clara y crítica de acciones socialmente significativas. El individuo debe ser representado como un proceso y no como una esencia inmutable, lo que coincide con la perspectiva marxista de acuerdo a la cual el ser humano se inserta en un proceso histórico que lo constituye como sujeto y determina la naturaleza de su relación con la naturaleza, con otros individuos y con los

frutos de su trabajo. La tendencia a la identificación y la recepción pasiva por parte del espectador se sustituye por una actitud crítica, reflexiva y consciente. En general, estas características del teatro épico obedecen a una ruptura con el pensamiento idealista y a la adopción de una visión materialista de la historia y de la obra de arte. No es coincidencia que el penúltimo punto en la lista de diferencias entre el teatro dramático y el épico sea una de las ideas fundamentales de Marx: “No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia” (*Contribución a la crítica de la economía política* 9), o bien “No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” (*La ideología alemana* 26). El teatro se transforma en una herramienta para humanizar el mundo e interpretar la realidad a partir de un análisis materialista que sea consciente no solo de la relación entre base y superestructura, sino de la importancia de la lucha de clases como motor de la historia. En la medida en que este nuevo tipo de teatro responde a las necesidades de la época y se opone a la invisibilización de las relaciones sociales, participa en la lucha de clases de acuerdo a los intereses del proletariado, pues es esta la clase interesada en la formación de la conciencia de clase y la comprensión materialista de la realidad, la organización de la sociedad y las relaciones de poder.

Brecht asume una visión dialéctica de la realidad al no concebir la aparición del teatro épico como un proyecto individual, sino como una consecuencia del desarrollo del teatro como parte de una superestructura determinada por la base económica: “Las nuevas formulaciones en modo alguno se originan simplemente de las viejas (o sea por el conocimiento de los errores viejos), sino que lo hacen mediante la intervención de nuevos elementos “exteriores”, es decir, ¡de los momentos político económicos!” (“Noticias sobre

la dramática dialéctica” 27-28). De acuerdo al autor, la dramática dialéctica surge después de la Primera Guerra Mundial como resultado de una irrupción de realidad dirigida contra la burguesía en la medida en que su modo de pensar parecía entrar en contradicción con los hechos (29). Esta dramática dialéctica empieza con experimentaciones formales que se alejan de la psicología del individuo, descomponen “de manera marcadamente épica, las situaciones en procesos” y exigen “el cambio de la función del teatro como organización social” (31). Así pues, un proceso que ocurre en el plano económico y político de acuerdo a las reglas del desarrollo del modo de producción (la guerra y su influencia sobre la deslegitimación de las narrativas burguesas) genera una transformación en el teatro, pues este es parte de la superestructura. Al mismo tiempo, esta transformación exige un cambio en la posición de esa forma artística dentro de la estructura de la sociedad, lo que se traduce en un cambio de su función. La propuesta teórica de Brecht parte de la relación entre base y superestructura característica del materialismo dialéctico, de tal manera que el surgimiento del teatro épico parece obedecer a las mismas reglas que determinan el surgimiento tanto del proletariado como del marxismo.

Así como el capitalismo produce una clase consciente de su propia opresión y que es capaz de poner fin a la sociedad de clases a través de su propia lucha de liberación, necesariamente producirá un teatro basado en la consciencia de su propia posición en la lucha de clases y en la aplicación de los principios del materialismo dialéctico. La teoría de Brecht supone que el teatro es una expresión más de la fuerza creativa del ser humano que, al igual que las fuerzas productivas, eventualmente entra en contradicción con las mismas condiciones que fomentaron inicialmente su desarrollo:

El teatro burgués –especialmente a través de su concepción del público como masa de consumidores en gran escala conforme a la compulsiva extensión del mercado, y merced a la consiguiente eliminación de las camarillas que habían dominado antes el teatro- había creado las condiciones técnicas para un acabado cambio de la función del teatro. Su mismo carácter clasista le impide deducir las consecuencias. [...] Tal la razón de por qué era imposible el cambio de función. El teatro habíase manifestado como un insuperable e invariable cúmulo de medios de producción y, de este modo, precisamente a partir de este punto concreto, el problema de la transformación de esta institución pública habíase extendido hacia el nuevo (insoluble) problema acerca de la transformación de todo el orden social que determina a dicha institución; y así, por modo no independiente de todo ello [...] la nueva dramática había llegado [...] a un violento e imprevisible contacto con la realidad. [...] Como realidad más real hizo su aparición entonces una determinada literatura [...] en la cual no solamente existía ya algo concreto sobre la nueva materia de lo dramático, es decir: las relaciones de los hombres entre sí, sino también donde la dialéctica como tal era reconocida y elaborada [...] Su propia dialéctica la había llevado a la economía, y la economía la llevaba a un estadio más elevado de la dialéctica, a saber: el estadio consciente. (35-36)

Esta descripción de la evolución del teatro sería inusual dentro de una tradición de teoría idealista, sin embargo, resulta típica dentro de un marco de pensamiento marxista. Las fuerzas productivas se desarrollan hasta un punto en que las mismas instituciones, formas de organización política y sistemas ideológicos que le sirvieron de apoyo se convierten en un impedimento para cualquier desarrollo posterior. De la misma manera, el teatro se desarrolla hasta un punto en que cualquier evolución debe ir acompañada de una reestructuración de sí mismo y de sus condiciones de producción. En otras palabras, llega un punto en que el teatro necesariamente se encuentra con la realidad y debe transformar su propia forma, su propósito, su posición dentro del sistema y, eventualmente, el sistema en sí mismo. Así como el burgués “produce, ante todo, sus propios sepultureros” al explotar al proletariado (*Manifiesto del partido comunista* 47), el teatro burgués crea las condiciones

para un teatro que no puede continuar siendo teatro burgués, entra en contradicción con sus propias condiciones de producción y desarrolla una consciencia de su propio papel dentro del proceso histórico y de la lucha de clases. El teatro revolucionario surge gracias al teatro burgués y está destinado a destruir las condiciones que lo hicieron posible, de la misma manera que el proletariado está destinado a destruir las condiciones que lo engendraron como clase. De esta manera, la aplicación del materialismo dialéctico al teatro le otorga al teatro épico la legitimidad de la inevitabilidad histórica. Nuevamente, no se trata de un proyecto individual o de la transformación de un arte que existe en una esfera independiente, sino de una consecuencia del desarrollo del modo de producción. Para Brecht, el arte nunca está separado de la realidad.

El dramaturgo afirma que el espectador moderno “no desea sucumbir pasivamente a una cualquiera sugestión” y “quiere recibir el material humano para ordenarlo por sí mismo” (32). Las técnicas de distanciamiento del teatro épico responden a esta exigencia y contribuyen a abandonar la concepción metafísica que presenta el mundo como un conjunto de relaciones estáticas entre conceptos inmutables. En su lugar, el teatro épico presenta el mundo como un objeto problemático, en constante transformación y ante el cual es necesario tomar una postura; el espectador no se encuentra ya ante un mundo definido de antemano, sino uno que debe ser interpretado y exige su participación. El teatro épico es al mismo tiempo el producto y la causa de la sensibilidad de este nuevo tipo de espectador, lo que no es ninguna sorpresa si se recuerda que el teatro es un elemento más de la superestructura, cuya relación con otros elementos de esa superestructura y con la base económica nunca es mecánica ni unidireccional, lo que significa que sus cambios necesariamente están en relación con la totalidad de la experiencia humana en un momento

determinado. Este tipo de teatro responde a un desarrollo ideológico que se manifiesta en la sensibilidad del espectador, le ofrece la experiencia artística que requiere de acuerdo a su momento y, de hecho, lo prepara para enfrentar la realidad de acuerdo a la comprensión que la historia le exige. Es un teatro para la clase llamada a transformar la realidad.

Al ofrecer una experiencia donde la realidad debe ser ordenada por el espectador, la dramática dialéctica no necesita ya las “fundamentaciones lógicas ni las motivaciones psicológicas del viejo teatro” (32). Dado que se abandonan los códigos que organizan y justifican la experiencia de antemano, la obra le parece confusa al espectador que solo busca entretenimiento y está acostumbrado a adoptar una actitud pasiva. Sin embargo, esta falta de claridad es inevitable en una representación cuyo objeto es precisamente la falta de claridad de las relaciones humanas. Es aquí donde surge la necesidad del elemento épico: “El teatro debe hallar una forma que presente esta falta de claridad del modo más clásico posible, o sea conforme a una calma épica” (32). La calma épica es la forma que toma en el teatro la distancia proporcionada por la comprensión materialista de la realidad, la cual va más allá de las relaciones inmediatas y mecánicas entre los individuos e identifica las fuerzas que dan forma a la historia. En la práctica concreta, esa calma épica se transforma en los elementos de distanciamiento del teatro épico que evitan que el espectador se sumerja en el mundo representado y tenga una reacción puramente emocional; puede ser entendida como un giro hacia lo intelectual, una afirmación de la distancia crítica dentro de un teatro que adopta la perspectiva del materialismo dialéctico y busca entender el mundo como una totalidad. Sin embargo, como señala James Schevill, aunque varios críticos han querido ver en este teatro una exclusión absoluta de las emociones, se trata más bien de un equilibrio entre emoción y razón (102). El origen de esta malinterpretación podría

encontrarse en el intento de juzgar la relación entre emoción y razón desde un marco de pensamiento idealista donde el placer de la comprensión intelectual se separa del sentimiento producido por la obra de arte. Brecht parece dejarlo claro: “Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea.” (*Escritos sobre teatro* 21), o en la entrada de su diario de trabajo del 12 de septiembre de 1938: “... y se acepta con obediencia el divorcio entre sentimiento y razón. Si alguien como yo subraya lo racional, se echa de menos lo emocional *eo ipso*. [...] cada pensamiento necesario tiene su equivalente emocional; cada sentimiento tiene su equivalente racional” (*Diario de trabajo 1938-1941* 32).

Al espectador acostumbrado al tipo de teatro idealista creado bajo la influencia ideológica de la burguesía, la representación crítica de las relaciones humanas le parecerá una invasión de lo didáctico y lo político en la esfera “pura” de arte (“De las observaciones a la madre” 37-39). Sin embargo, tal como corresponde a la concepción marxista, Brecht rechaza la despolitización del teatro, puesto que esta supone la separación idealista entre el arte y los intereses de clase. De hecho, en esa misma tendencia a la despolitización es posible identificar la internalización de criterios burgueses por parte del crítico:

Muchos, o casi todos los críticos burgueses de *La Madre* nos dijeron, tal como se ha visto, que su representación no pasaba de ser un asunto de los comunistas. [...] Pero aunque no todo el mundo tiene al Comunismo por la cosa que es, el asunto del Comunismo es, no obstante, el mundo entero. El Comunismo no es una técnica de juego entre muchas técnicas de juego. Teniendo como punto de partida radical la eliminación de la propiedad privada de los medios de producción, el Comunismo está, como dirección única, enfrentado a todas las direcciones, que [...] están de acuerdo en mantener la propiedad privada. [...] No hablamos de nosotros como una pequeña

parcialidad, sino que lo hacemos en nombre de toda la humanidad como la parte que representa la humanidad completa (y no una parte de ella). Por el hecho de que combatamos nadie tiene el derecho de sacar la conclusión de que no seamos objetivos. A la luz de una observación más rigurosa, quien en el día de hoy, para producir la clara impresión de que es objetivo, provoca una impresión de que no lucha, ese tal podrá ser sorprendido in fraganti instalado en un punto de vista desesperadamente subjetivo, defendiendo los intereses de una minúscula parte de la humanidad. Objetivamente considerado, estará traicionando los intereses de toda la humanidad como consecuencia de su intervención a favor del mantenimiento de las relaciones de propiedad y de producción. [...] Los intereses que aquí se dan por supuestos por lo menos como intereses latentes, son, para decir la verdad, en un todo de naturaleza especialmente universal y precisamente por ello opuestos de manera diametralmente a los intereses de los críticos burgueses. (39-42)

La crítica hacia el carácter político, didáctico y propagandístico del proyecto brechtiano se fundamenta en una exigencia de objetividad o neutralidad que, desde la perspectiva marxista, no es más que una ficción ideológica de la clase dominante. La estrategia de Brecht en este fragmento es señalar la incompatibilidad entre los supuestos filosófico-políticos de la crítica y aquellos a partir de los cuales ha sido creada la obra. Resulta imposible decir que la tendencia o la “parcialidad” de una obra concebida de acuerdo a los principios del materialismo dialéctico representa un rechazo de la “objetividad” del arte (entendida simplemente como la ausencia de una tendencia) o una reducción a lo subjetivo, didáctico y propagandístico que niega la universalidad del arte, puesto que la “objetividad” exigida por el crítico burgués es una ilusión de neutralidad al servicio de la sociedad de clases. De hecho, de acuerdo a Brecht la verdadera objetividad está en la visión comunista que entiende el mundo a partir de los principios del materialismo dialéctico, más allá de las concepciones idealistas, metafísicas y mecanicistas de la ideología burguesa que distorsionan las relaciones verdaderas entre los individuos y los fenómenos. En otras

palabras, es absurdo pretender que la obra resulta demasiado subjetiva, parcial o tendenciosa al ser “un asunto de los comunistas”, pues es precisamente esa tendencia lo que le da su carácter universal. Brecht invierte el argumento de la crítica: la obra de tendencia comunista es la que representa los intereses de toda la humanidad al ofrecer una visión crítica y materialista de la realidad, mientras que la obra idealista, falsamente objetiva y “sin tendencia” resulta demasiado subjetiva, puesto que representa los intereses de la burguesía, los cuales necesariamente son los intereses de una minoría. No hay nada más objetivo y universal que la tendencia comunista, ni nada más subjetivo y parcial que la “objetividad” burguesa.

Cuando se pide desde un punto de vista idealista que una obra de arte no sea didáctica o propagandística, lo que realmente se exige es que no reconozca abiertamente su tendencia. Si el espectador no puede identificar abiertamente la tendencia de una obra es porque esta es la afirmación del mismo discurso hegemónico que organiza su experiencia cotidiana y constituye la manera “normal” de interpretar la realidad; las narrativas que legitiman el orden de la sociedad de clases han sido naturalizadas hasta resultar imperceptibles. La supuesta neutralidad del arte y su carácter apolítico representan la subordinación del artista a los intereses de la burguesía, ya sea porque naturaliza el orden de la sociedad de clases o porque invisibiliza sus contradicciones. El teatro que renuncia a mirar la realidad de manera crítica reproduce la ideología de la clase dominante y ofrece una justificación para el orden de la sociedad tal como existe en un momento determinado. Así pues, la objetividad y la neutralidad en el arte son conceptos idealistas; la obra que pretende estar libre de toda tendencia subjetiva en realidad está al servicio del orden existente y este no es otro que el orden que favorece a la clase dominante.

El proyecto de Brecht se inserta en una tradición marxista que considera el arte como forma de conocimiento y expresión de la fuerza creadora del ser humano, lo que produce un teatro que no responde a las expectativas del espectador o el crítico idealista. Así, por ejemplo, el dramaturgo considera que el teatro es una forma de entretenimiento, pero esto no entra en contradicción con su función didáctica; la tendencia ideológico-política y el valor estético no se piensan como elementos independientes. Las objeciones que señalan el carácter propagandístico y didáctico de sus obras como si fueran incompatibles con los fines “puros” del arte no tienen sentido desde la perspectiva marxista. Si el arte es una forma de conocimiento, este debe corresponder a un análisis materialista de las relaciones humanas y ser “fiel” a la realidad. No obstante, esta fidelidad no debe entenderse como un realismo vulgar; no se exige que el arte sea un sustituto de la realidad en sí misma, sino simplemente que le permita al espectador identificar las reglas que determinan el progreso histórico y las relaciones entre los individuos tal como estas existen en el mundo en que vive. La exigencia de realismo del teatro brechtiano puede entenderse en sentido negativo; lo que se prohíbe es invisibilizar la naturaleza de las relaciones entre los individuos y caer en representaciones idealistas que naturalizan el orden social e impiden la crítica. Eso puede lograrse perfectamente sin necesidad de que el arte se confunda con una perfecta imitación de la realidad, por ejemplo, a través del distanciamiento. La realidad se le muestra al espectador como un objeto, de manera exagerada, artificial, con una significación social evidente y una coherencia que no posee en la experiencia cotidiana. Es por ello que el proyecto de Brecht no puede deslegitimarse a partir de las objeciones al realismo. El mismo Brecht consideraba el naturalismo como un realismo vulgar en tanto que representa el mundo de manera no mediada (25); no basta con

representar los fenómenos en sí mismos como ya existen para el espectador, sino que deben interpretarse de tal manera que los entienda desde una perspectiva crítica. Se acepta que la representación es ya una interpretación de la realidad; no se pretende ofrecer el mundo tal como este aparece a los sentidos, sino como una totalidad coherente y con sentido, como corresponde al materialismo dialéctico. De esta manera, el teatro de Brecht entretiene y enseña de manera simultánea; es realista y tendencioso, objetivo y propagandístico, materialista y dialéctico.

En oposición a esta visión marxista del arte, el crítico burgués acepta la oposición entre lo didáctico y lo placentero que se deduce de las reglas mismas de la sociedad capitalista:

Una de las objeciones principales de la crítica burguesa en contra de la dramática no aristotélica del tipo de *La madre*, apóyase en una división puramente burguesa de los conceptos “entretenido” e “instructivo”. [...] En la medida en que el placer es minuciosamente despojado de todo valor instructivo, queda naturalmente degradado. Solo basta con echar un vistazo a la función que tiene el aprender dentro de la ordenación social burguesa. Dicho aprender funciona como la compra de conocimientos materialmente aprovechables. [...] La actitud del que aprende queda degradada, difamada. Así como también el sujeto útil y el sentido de lo útil han caído en el desprecio público, desde que los hombres son útiles para sí mismos solo a través de bajezas, dado que la utilidad es deducida cada vez más de la explotación de los semejantes. (44)

El arte burgués se distancia de lo didáctico y lo útil no porque sea naturalmente incompatible con esos conceptos, sino porque la misma sociedad capitalista los ha degradado de acuerdo a su propia lógica. El arte se empieza a pensar en la sociedad de clases como un fenómeno independiente al trabajo que no existe sino como explotación y, por lo tanto, no tiene nada que ver con el placer o la belleza; lo didáctico y lo útil se valoran

únicamente en la medida en que se ponen al servicio del trabajo generador de plusvalía, pero esa esfera de la producción se concibe como indigna del arte. De aquí surge la tendencia idealista de entender el arte como lo totalmente gratuito, como aquello que es un fin en sí mismo y existe separado de cualquier otro interés, ya sea didáctico o propagandístico. En lugar de considerarlo una forma particular de conocimiento, el pensamiento idealista debe romper cualquier conexión entre la realidad y el arte. La obra se concibe entonces como un fenómeno autosuficiente y que se refiere únicamente a sí mismo. El arte tiene un lugar privilegiado dentro de la teoría marxista como la forma más elevada de trabajo y expresión de la fuerza creativa del ser humano, por lo que es parte de la experiencia de humanización del mundo; lo didáctico, lo útil y lo artístico son parte del mismo esfuerzo. Sin embargo, la perspectiva idealista o burguesa que “eterniza” conceptos e ideas históricamente determinadas, supone que el arte debe haber existido siempre en oposición a lo útil. El carácter excepcional y privilegiado del arte en la perspectiva marxista no lo separa radicalmente de la esfera del trabajo ni de los otros proyectos de humanización del mundo. En cambio, la perspectiva idealista tiene que hacer esta separación y supone que el arte debe ser algo trascendental, abstracto, independiente de los intereses materiales del ser humano. De ahí la resistencia del crítico burgués a permitir que el arte quede “contaminado” por la tendencia política o el propósito didáctico. Para la perspectiva marxista, el problema se presenta de manera muy diferente.

El teatro del que se separa Brecht “enseñaba a mirar el mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase” (“Teoría política del distanciamiento” 47), naturalizaba las relaciones sociales y llevaba a la desesperanza en tanto el orden de la sociedad se presentaba como inevitable. El propósito político del distanciamiento es lograr

el efecto contrario: un extrañamiento de la realidad que desestabiliza la ideología de la clase dominante. Esto conduce a una nueva manera de ver la realidad, con una distancia crítica que enfatiza la significación social de cada fenómeno (“Teatro épico, distanciamiento” 51).

El proyecto teatral de Brecht surge de la concepción marxista de la realidad y es por ello que cuenta con las herramientas adecuadas para criticar el fascismo y neutralizar sus narrativas, tanto en el aspecto formal como ideológico. Mientras que el teatro épico pretende hacer que el espectador alcance una comprensión crítica de su sociedad para transformarla, el fascismo intenta invisibilizar las relaciones de poder reales y suspender el pensamiento crítico a través del miedo. Brecht comparte la visión marxista del fascismo como dictadura abierta del capital que destruye la capacidad de organización del proletariado (White 35) y su crítica se concentra en revelar tanto sus mecanismos de dominación como las contradicciones entre su discurso y la realidad. En *Terror y Miseria del Tercer Reich*, la oposición que alimenta la crítica no es únicamente la que existe entre marxismo y fascismo, sino entre el mismo proyecto de Brecht como teatro crítico y el fascismo como teatralidad asociada a la identificación, la emoción y la mistificación. La imagen que da Brecht del fascismo es la de una teatralidad al servicio de la dictadura del capital que se opone directamente a la teatralidad al servicio del proletariado.

Y ahora propongo que investiguemos de qué modo los opresores de nuestra época hacen teatro, no en las salas de teatro, sino en la calle y en las salas de reunión, como así también en sus residencias particulares, en sus cancillerías diplomáticas y en sus asambleas. Al hablar de que hacen teatro entiendo que no sólo se comportan como lo exigen sus funciones, sino que actúan a conciencia ante los ojos del mundo y procuran inculcar sus directas funciones y ocupaciones como cosas evidentes y ejemplares destinadas al público. (“Sobre la teatralidad del fascismo” 54)

En este fragmento, Brecht define la teatralidad fascista como totalmente opuesta a la del teatro épico. La teatralidad fascista promueve la identificación, la naturalización de las relaciones de dominación y la legitimación de la dictadura del capital; su propósito es anular el pensamiento crítico del espectador y despertar la emoción, ya sea el fanatismo de sus simpatizantes o el miedo de sus enemigos. Mientras el teatro épico revela sobre el escenario la verdadera estructura de la realidad, la teatralidad fascista está diseñada para ocultarla. Es por ello que Walter Benjamin entiende que la representación del fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich* lo denuncia como una distorsión de las relaciones humanas, la invisibilización de la verdadera naturaleza de la sociedad de clases que se opone no solo al marxismo, sino al mismo teatro brechtiano:

Cada uno de esos breves actos demuestra una cosa: de que manera ineludible el reino del terror, que se ufana de presentarse ante los pueblos como el Tercer Reich, somete todas las relaciones humanas al imperio de la mentira. Mentira es la declaración jurada ante el tribunal (*La búsqueda del derecho*), mentira es la ciencia que enseña frases, cuya explicación no está permitida (*La enfermedad profesional*); mentira es lo que se le grita a la opinión pública (*El plebiscito*) y mentira es también lo que se le susurra al oído del moribundo (*Sermón de la montaña*). Mentira es lo que se comprime a presión hidráulica en lo que se tienen que decir marido y mujer en el último minuto de su vida en común (*La mujer judía*); mentira es incluso la máscara que se pone la piedad, cuando se atreve aun a dar señales de vida (*Servicio al pueblo*). Estamos en el país en el que el nombre del proletariado no se debe mencionar. En ese país muestra Brecht, están las cosas dispuestas de tal manera que ni siquiera puede el campesino dar de comer a su ganado sin poner en juego la “seguridad del Estado” (*El campesino alimenta su cerdo*).

La verdad, que como un fuego purificador ha de destruir ese Estado y su orden, es todavía una débil chispa. La alimenta la ironía del trabajador que ante el micrófono castiga las mentiras que el locutor le pone en la boca; protege esa chispa el silencio de aquellos que no pueden enfrentar sin la mayor cautela al camarada que paso por el

martirio; y el volante cuyo texto dice “No” al plebiscito, no es otra cosa que esa chispita ardiendo. (32)

La teatralidad del fascismo se presenta en una multiplicidad de formas. Es la teatralidad de la muestra de poder, pero también la del ritual que organiza la experiencia para ocultar su fragilidad y sus contradicciones; es la teatralidad de la apariencia que encubre el miedo y el fingimiento, pero también la del espectáculo: “el oyente de la propaganda fascista, tras haber experimentado placer con ello, y movido por su gratitud por el espectáculo, acepta la ideología representada por el orador. Ciertamente ‘espectáculo es la palabra justa’. Lo que logra el autoproclamado líder es una actuación con reminiscencias teatrales, deportivas, y de los así llamados revivals religiosos” (Adorno 13). La teatralidad del fascismo se entiende mejor a través de sus rituales: la comunicación se reduce a fórmulas sancionadas y expresiones de obediencia; el cuerpo se vigila y se interpreta, se le colocan marcas para indicar la transgresión, se castiga físicamente o se le pone un uniforme; el otro amenazante, el judío o el marxista, se ofrece en sacrificio. El fascismo debe recurrir a la teatralidad y al ritual para defenderse de la realidad material que revela el carácter ilusorio de sus narrativas; la teatralidad y el ritual automático hacen su entrada cuando la realidad amenaza con desgarrar la apariencia que fundamenta la falsedad:

En el fondo de su corazón, las personas no creen que los judíos sean el demonio, ni creen completamente en el líder. No se identifican completamente con él *pero teatralizan esta identificación* [...] Es probablemente la sospecha del carácter ficticio de la ‘psicología de grupo’ lo que hace que las multitudes fascistas sean tan despiadadas e inaccesibles. Si se detuvieran a razonar durante un instante, toda la representación se haría añicos y la gente se sumiría en el pánico. (50 énfasis añadido)

No es coincidencia que Adorno hable aquí precisamente de la teatralización de la identificación y el automatismo irracional como elementos que mantienen en pie una ilusión fascista extremadamente frágil, pues son estas las mismas características que Brecht ataca a lo largo de toda la obra. Del fascismo puede decirse que revela el aspecto peligroso, reprimido, del teatro como forma de manipulación ideológica. El proyecto teatral de Brecht reacciona contra esta amenaza armado con la distancia crítica. *Terror y Miseria del Tercer Reich* puede considerarse una defensa de la teatralidad ante la amenaza de la apropiación fascista y es por ello que pone el énfasis una y otra vez en el funcionamiento del espectáculo, la apariencia, la actuación y el ritual. En este sentido, Brecht critica el fascismo con la sensibilidad de un marxista, pero también con la de un dramaturgo.

Si el fascismo se alimenta de la falsificación de las relaciones sociales, el teatro brechtiano se le opone directamente en tanto que representa el mundo con una distancia crítica que invita a una comprensión de la realidad informada por el materialismo dialéctico. Como corresponde a los fundamentos ideológico-políticos del teatro brechtiano, *Terror y Miseria del Tercer Reich* ataca las narrativas fascistas dirigiéndoles una mirada crítica y confrontándolas con la realidad de la lucha de clases. Berthold Viertel ha llamado a este estilo “realismo dialéctico”, pues las escenas tomadas en su conjunto representan la estructura social y hacen visible y transparente la vida de una nación (473). En lugar de la fantasía fascista que distorsiona la realidad, se pretende ver el mundo desde una perspectiva materialista. El antifascismo de la obra muestra hasta qué punto Brecht ha internalizado el pensamiento del marxismo, pues se anula toda distinción entre aquello que constituye un problema político-ideológico y aquello que constituye un problema artístico. En la teoría estético-política de Brecht, el fascismo se opone al marxismo no solo en el plano

ideológico, sino también en el artístico: la teatralidad al servicio del proletariado es completamente opuesta a la teatralidad al servicio de la dictadura del capital, tanto en forma como en función. La teatralidad del fascismo parece ser la forma más extrema y negativa de la estética idealista, es el arte de la propaganda reaccionaria y la identificación. Si el teatro épico es la renuncia a la falsa neutralidad del arte burgués, la teatralidad fascista es una radicalización de esa neutralidad que presenta la dictadura como si no hubiera otra realidad posible; su propósito es garantizar la dominación, no fomentar el pensamiento crítico:

Tomemos primero las pequeñas dramatizaciones tan características del nacionalsocialismo. Allí trátase de conferir expresión teatral a ciertas situaciones que no exhiben una forma particularmente llamativa. El incendio del Reichstag constituye un ejemplo clásico al respecto. El peligro comunista aparece allí dramatizado y elaborado con miras a determinado efecto. Otro ejemplo lo ofrece el 30 de julio, cuando el Führer en persona caza en flagrante delito a un grupo de homosexuales, convirtiendo en conjuración concreta, palpable y aguda una corriente de oposición política apenas tendenciosa. Pero luego podemos pasar a lo directamente teatral. Poseen un sentido peculiar para dicha operación. Ellos mismos hablan de *regie* y han extraído toda una cantidad de efectos justamente del teatro: los reflectores y el acompañamiento musical, los coros y los imprevistos sorprendentes. Hace algunos años un actor me contó que Hitler hasta había tomado sus horas de lecciones con el actor Basil, de Múnich, no sólo en lo referente a la técnica de recitado, sino también en lo tocante a la manera de conducirse y moverse. Aprendió, por ejemplo, el paso sobre el escenario, el solemne andar de los héroes, extendiendo la rodilla y asentando bien la planta de pie para dar majestuosidad a la marcha. También esa forma impresionante de cruzar los brazos es cosa aprendida, y también la actitud suelta y como negligente le fue inculcada. [...] *Es exacto que se trata allí de un intento de engañar al pueblo, pues se pretende hacer creer que algo trabajosamente elaborado e incorporado a la personalidad es la conducta natural de un grande hombre.* (Brecht, “Sobre la teatralidad del fascismo” 55 énfasis añadido)

Aquí podemos observar la oposición entre la perspectiva marxista del teatro épico tal como lo hemos definido y la teatralidad fascista. Mientras el teatro épico enseña y libera, el fascismo engaña; mientras el teatro épico invita a ver la realidad de manera crítica y pone énfasis en su propia artificialidad, la teatralidad fascista insiste en mostrar lo artificial como natural. Al incorporar elementos teatrales, Hitler intenta presentarse como paradigma o arquetipo del hombre alemán (56), lo que representa un idealismo opuesto a la visión marxista y brechtiana del individuo. Brecht denuncia la falsedad de la teatralidad fascista, la manera en que Hitler se presenta a sí mismo para provocar la identificación del pueblo: “En suma, que debemos considerarlo cuando hace su representación como un simple hombre, procurando convencer al público para que entienda sus acciones como sencillamente humanas, naturales, y le brinde a él su aprobación íntimamente sentida. Todo ello constituye un teatro muy interesante” (57).

De esta manera, Brecht parece ver en el fascismo los peligros de la endopatía. La identificación y la manipulación de las emociones generan consenso y cubren una argumentación irracional, vacía de contenido (59-60). Para convencer a la gente lo importante no es argumentar, sino la apariencia de un argumento, el gesto o el actuar como alguien que busca un argumento. Esta teatralidad fascista contribuye a la naturalización de la dominación del capital. Al crear la ilusión de que lo ya existente no puede ser de otra forma y todo intento de transformación es inútil, se establece un discurso hegemónico, una realidad que simplemente tiene que aceptarse. Hitler da la impresión de que solo se está dando voz a lo que ya es, a pesar de que en realidad se está persuadiendo al pueblo de aceptar su dominación: “Él es una persona aparte. Un héroe en el drama, o intenta hacer decir al pueblo, mejor dicho, al público, lo que él dice. O dicho más exactamente, hacerle

sentir lo que él siente. [...] De este modo aparece como un fenómeno de la naturaleza. Hacerle resistencia es, por lo tanto, sencillamente algo contranatural y, a la larga, una cosa imposible” (58-60). La endopatía produce confusión en el espectador y le hace olvidar sus propios intereses. En este punto, Brecht apunta hacia la conciencia de clase y la visión materialista de la realidad como antídotos contra el fascismo, pues solo quien tiene en cuenta sus propios intereses y no pierde de vista la realidad puede resistir la endopatía del arte y del fascismo: “La formación de la endopatía le fracasa con aquellos cuyos intereses son persistentemente perjudicados por él y ciertamente cuando no pierden de vista la realidad en toda su amplitud” (61).

Al criticar el fascismo, Brecht toma como tema la ideología totalmente opuesta al conjunto de creencias que constituyen la esencia de su proyecto. Por lo tanto, lo que el espectador ve en *Terror y Miseria del Tercer Reich* es un caso límite en el que el drama brechtiano intenta criticar aquello que le resulta más adverso tanto en forma como en contenido. Estas consideraciones sobre la teoría teatral de Brecht son suficientes para hablar de la obra como un ejemplo de antifascismo cuyo origen se encuentra en la concepción marxista de la realidad y del arte.

Capítulo IV

El teatro como arma crítica: la representación del fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich*

Bertolt Brecht empezó a escribir *Terror y Miseria del Tercer Reich* en 1934 durante su exilio danés. Hacia finales de 1937 ya tenía las primeras cinco escenas, en mayo de 1938 tenía veinticinco y en junio de 1938 veintisiete. En este trabajo utilizaré la traducción al español de la edición de Suhrkamp, pues se basa en la edición Aurora (Nueva York, 1945), que es la última versión aprobada por el dramaturgo para su publicación (White IX). Las 24 escenas de esta edición constituyen un retrato del fascismo cotidiano (*Alltagsfaschismus*) (2) y tienen lugar del 30 de enero de 1933 al 13 de marzo de 1938, desde que Adolf Hitler es nombrado canciller de Alemania hasta la anexión de Austria. Aunque escribe desde el exilio, Brecht basa la obra en documentos, memorias, películas, propaganda escrita y de radio, testimonios, noticias en periódicos y correspondencia con otros exiliados y aliados que aún estaban en Alemania (17-20). Asimismo, el dramaturgo se basó en el estudio de los discursos de Hitler, *Mein Kampf*, las biografías de Adolf Hitler escritas por Rudolf Olden y Konrad Heiden, la autobiografía de Joseph Goebbels, los textos sobre el nacionalsocialismo de Konrad Heiden y Fritz Sternberg y la biografía de Horst Wessel escrita por Hanns Heinz Ewers (18).

Terror y Miseria del Tercer Reich intenta contrarrestar la propaganda del nacionalsocialismo al retratar la manera en que este afecta negativamente la vida diaria de distintos sectores de la sociedad, como puede observarse en los títulos tentativos: *Die*

Angst: Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter der Naziherrschaft (El miedo: Impulso espiritual del pueblo alemán bajo el régimen nazi), *99%: Bilder aus dem Dritten Reich* (99% Retratos del Tercer Reich), *Deutschland — Ein Greuelmärchen* (Alemania — Un cuento de horror), y *Die Deutsche Heerschau* (El desfile militar alemán)⁸ (83). El antifascismo de la obra parte de una concepción específicamente marxista de la realidad que enfatiza el papel del nacionalsocialismo en la lucha de clases y su verdadero carácter al servicio de la dictadura del capital, ya sea a través de la invisibilización de las relaciones de dominación reales o de la contradicción entre su narrativa oficial y la realidad. Brecht retrata el fascismo como una dictadura reaccionaria que no solo es incapaz de resolver las contradicciones de la sociedad de clases, sino que perpetúa sus relaciones de dominación a través del terror.

La obra ocupa una posición única en el corpus brechtiano en tanto que combina elementos del drama aristotélico con elementos del teatro épico. Analizar la dimensión antifascista de esta obra y su relación con una concepción marxista de la realidad y del arte es particularmente útil para revelar la naturaleza estético-política del proyecto brechtiano y redescubrir su obra como algo más que un conjunto de innovaciones formales. Realizar una lectura que tome en cuenta la importancia de la teoría marxista para el estilo y la cosmovisión del dramaturgo permitirá entender esta obra no ya como una excepción, sino como un ejemplo característico del teatro brechtiano.

Cada una de las escenas está precedida por una serie de versos que le sirven de prólogo (*Vorspruch*). Estos versos desarrollan la metáfora de la Alemania nazi como una

⁸ Las traducciones al español son mías.

marcha militar o un desfile que subordina o incorpora a los distintos sectores de la población, lo que coincide con la función de reconfiguración de las fuerzas sociales que se analizó en el capítulo anterior. Este mecanismo contribuye a la distancia crítica característica del teatro épico, pues permite llamar la atención simultáneamente sobre el tema y la artificialidad de la obra; se le muestra al espectador que hay un único mensaje que toma distintas formas y que esas formas no son simplemente naturales, lo que le advierte que debe adoptar una actitud crítica ante lo que se le muestra. La repetición del mismo tema bajo formas distintas (primero como verso, después como escena) contribuye a la función didáctica de la obra, pues le ayuda a los espectadores a identificar qué es lo que será socialmente significativo en la escena. Cabe señalar que Brecht experimenta con distintos mecanismos de distanciamiento en cada una de las representaciones, por ejemplo, cambiando la selección de versos, las canciones o inserciones épicas, los epílogos y los mecanismos de encuadre o enmarcado (147). A continuación, analizaré en orden las 24 escenas que constituyen la obra.

Terror y Miseria del Tercer Reich inicia con los versos de “El gran desfile alemán” (*Die Deutsche Heerschau*), los cuales funcionan como mecanismo de encuadre o enmarcado para establecer la distancia crítica al identificar el tema general de la obra y transformarla en una revisión de la sociedad alemana bajo el nazismo:

EL GRAN DESFILE ALEMÁN
Cuando en el quinto año supimos
Que el que decía ser enviado de Dios
Estaba listo para su guerra, forjados estaban
Tanques, cañones y acorazados, y
En sus hangares había tal número de aviones

Que, alzándose a un gesto suyo,
El cielo oscurecerían, decidimos
Ver qué pueblo, compuesto de qué gentes
En qué estado y con qué principios
Llamaría a sus banderas. E hicimos un gran desfile.

Ahí vienen ya en bandada:
Masa desordenada
Y pálida. Muy alta
La cruz en la bandera
Roja de sangre fiera
Que al pobre sobresalta. (815)

Tras estos versos, la obra se convierte en una herramienta de análisis; la sociedad alemana bajo el nazismo se concibe como un objeto de estudio que será explorado a través de los mecanismos del teatro. Estos versos son consistentes con la teoría teatral de Brecht y con su base marxista, tal como se exploró en el capítulo anterior: establecen un punto preciso en la historia y pretenden identificar la relación entre un fenómeno histórico, político e ideológico y sus manifestaciones en distintos sectores de la sociedad. El nazismo se identifica aquí con su carácter bélico y la necesidad de entenderlo surge de esta amenaza; la inminencia de la guerra crea un sentimiento de urgencia que predispone al espectador a descubrir sus causas y sus condiciones de posibilidad. La pregunta central es qué pueblo participará en esta guerra y con esta pregunta la obra queda abierta al análisis de la sociedad, lo que desde la perspectiva marxista implica un análisis de clases, ideología y relaciones de poder. La voz poética es un “nosotros”, primera persona del plural que representa la experiencia colectiva del pueblo alemán, una experiencia históricamente determinada. La Alemania nazi se representa como una “masa desordenada” (*kunterbunter*

Haufe), adjetivo que anticipa la crítica hacia un fascismo que, contrario a la imagen idealizada que ofrece de sí mismo, no logra organizar a la sociedad como un cuerpo disciplinado con una única voluntad. La palidez de esa masa desordenada permite asociarla con la falta de vitalidad, el hambre, el miedo y la muerte, lo que la convierte en una caricatura de la narrativa de superioridad racial, con su ficción de un hombre nuevo, masculino, atlético y heroico. La bandera roja se asocia a una violencia opuesta a los pobres (*Für den armen Mann*). En este punto empieza a desarrollarse el antifascismo marxista de la obra, pues contrario a las narrativas de superación de la lucha de clases que el mismo fascismo usa para justificarse, la voz poética señala el antagonismo entre el fascismo y los sectores más marginados de la población. El fascismo, como corresponde a una perspectiva marxista, se representará a lo largo de la obra como una fuerza opuesta a los verdaderos intereses del proletariado. El sobresalto del pobre ante la bandera nazi anticipa el tema del terror como mecanismo de dominación que se observará a lo largo de toda la obra. Asimismo, la voz poética llama la atención sobre el discurso del líder que reclama para sí un carácter divino, lo cual anticipa el conflicto que se desarrollará en algunas escenas entre la autoridad de Hitler y la de Dios o la Ley. Esta transgresión o inversión de los valores será uno de los elementos fundamentales de la crítica hacia el fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich* y revela hasta qué punto es un mecanismo de propaganda o una herramienta de análisis al servicio del proletariado; de todo lo que se le puede decir al espectador sobre el fascismo, lo más efectivo es mostrarle cómo afecta su vida diaria, cómo transforma completamente las condiciones “normales” de su existencia y subvierte por completo los valores que garantizaban el orden de su mundo, como señala Adorno:

Si se quiere oponer objetivamente algo al peligro objetivo, no es suficiente una mera idea, ni siquiera la de libertad o la de humanidad que [...] dicen poca cosa a las personas. Desde el momento en que el potencial fascista se vincula con sus intereses [...] el remedio más eficaz sigue siendo precisamente referirse a ellos, a los intereses más inmediatos, y hacerlo de un modo que resulte comprensible por su verdad. (69)

Al confrontar el fascismo con la realidad cotidiana, la obra ataca directamente la narrativa del fascismo como una fuerza de orden y liberación para mostrarlo como una fuerza de desestabilización y opresión.

La primera escena ocurre la noche del 30 de enero de 1933, después de la marcha de las antorchas que marcó la llegada de Adolf Hitler a la Cancillería del Reich. Dos oficiales de la SS avanzan ebrios por un barrio proletario, orinan en la calle y discuten sobre la posibilidad de que Hitler logre la Comunidad Nacional o Comunidad del Pueblo (*Volksgemeinschaft*). La ebriedad de los soldados y el acto de orinar son gestos socialmente significativos que vuelven evidentes las relaciones de poder. El movimiento de sus cuerpos tambaleantes a través del barrio proletario constituye un exceso que transforma el orgullo de la victoria en un reto a su mismo entorno y el hecho de que orinen en la calle implica un reclamo casi animal sobre el territorio. El hecho de que no haya banderas nazis en ese barrio crea una atmósfera de hostilidad que se enfatiza cuando los oficiales se refieren al lugar como un barrio de asesinos y marxistas. Al final de la escena, un anciano se asoma a su ventana y los oficiales de la SS, espantados, disparan en todas direcciones y hieren a un hombre. En este caso, la escena muestra un ejemplo de violencia ciega que irrumpe en la vida diaria del proletariado alemán. Sin embargo, lo verdaderamente interesante son las relaciones de poder y los antagonismos que conducen a esa muestra de violencia, así como

sus consecuencias para la construcción de un discurso antifascista que desestabiliza su narrativa de legitimación.

La violencia de los hombres de la SS aterroriza a los pobres, pero de igual manera, los hombres de la SS están aterrorizados porque saben que se mueven a través de un territorio hostil. La violencia surge aquí del miedo de un dominio que se sabe incompleto, frágil y amenazado. Este terror perpetuo que afecta tanto al pueblo como a los nazis cuestiona la narrativa de “comunidad nacional”, que es precisamente el título de la escena. La narrativa fascista celebrada por los dos hombres de acuerdo a la cual Hitler sería capaz de unificar a Alemania colapsa ante la realidad del terror como realidad constante. Más que un pueblo unido, la escena muestra a un pueblo atormentado por el terror, la desconfianza y el antagonismo entre las clases. Al cuestionar la narrativa de unidad nacional, Brecht no muestra la oposición abierta que esperaría la interpretación idealista de la historia, sino una resistencia que señala la incompatibilidad entre la narrativa fascista y el funcionamiento real de la sociedad, como corresponde al análisis marxista. Para alguien que ha internalizado la perspectiva marxista y es capaz de analizar la sociedad a partir de sus antagonismos de clase, la sola existencia de una contradicción entre el dominio fascista y el proletariado implica ya toda la profundidad de la lucha de clases y sitúa al fascismo del lado de los intereses del capital. De la misma manera, la violencia en esta escena no es la violencia abstracta que la perspectiva idealista asocia al fascismo, sino la que surge de la división de clases y la negativa por parte del proletariado a unirse a la celebración por el ascenso de los nazis al poder. No es una violencia vacía, sino que tiene un contenido de clase y una función ideológica.

El proletariado empieza a construirse aquí como el grupo que representa un espacio de resistencia a las ilusiones ideológicas del fascismo. La continuidad de los antagonismos de clase y la oposición entre el fascismo y los intereses del proletariado queda señalada por la existencia de este tipo de resistencias. El terror en el que vive Alemania es en sí mismo un síntoma de resistencia que revela el carácter ilusorio de la narrativa fascista; la mayor prueba del fracaso del fascismo desde la perspectiva marxista es que sus ficciones no son capaces de sobrevivir su confrontación con la realidad material. Brecht no necesita mostrar una resistencia heroica del pueblo alemán hacia el fascismo, pues para ofrecer una representación consistente con el análisis marxista basta con mostrar los breves momentos en la vida cotidiana en los que colapsan sus ficciones ideológicas y se revela su verdadera naturaleza de clase. En este caso, el objetivo es destruir la idea de unidad nacional a la que se refiere el mismo título de la escena y que forma parte del discurso fascista, como señala Benz:

Bajo la fórmula mágica “Volksgemeinschaft” (Comunidad del pueblo), Adolf Hitler y su “movimiento” lograron reunir e integrar a los decepcionados e insatisfechos después de la Primera Guerra Mundial. [...] La “comunidad del pueblo” debía eliminar los antagonismos de clase, invocando las supuestas tradiciones germánicas de un orden estatal permanente. [...] La vida bajo un sistema dictatorial fue justificada ideológicamente con el concepto “comunidad del pueblo”.⁹ (*Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich* 58)

La escena neutraliza este discurso al confrontarlo con una violencia que puede estallar en cualquier momento en un clima de tensión constante. La perspectiva marxista desde la que

⁹ “Unter der Zauberformel «Volksgemeinschaft» gelang es Adolf Hitler und seiner «Bewegung», die Enttäuschten und Unzufriedenen nach dem Ersten Weltkrieg zu sammeln und zu integrieren. [...] die «Volksgemeinschaft» sollte unter Berufung auf die angeblichen germanischen Traditionen einer ständischen Staatsordnung Klassengegensätze beseitigen [...] Das Leben unter einem diktatorischen System wurde mit dem Begriff «Volksgemeinschaft» ideologisch gerechtfertigt.” (*Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich* 58). La traducción al español es mía.

surge la escena permite demostrarle a los espectadores que la sociedad sigue atravesada por los antagonismos de clases y si el fascismo otorga algún tipo de unidad nacional, se trata únicamente de la que proporciona el terror y la violencia contra los sectores más vulnerables. Esta es la estrategia principal en términos ideológico-políticos a lo largo de la obra; cada escena atacará una ficción ideológica distinta del fascismo y no solo le mostrará al espectador la manera en que entra en contradicción con sus intereses, sino hasta qué punto representa una amenaza para su mundo. De esta manera, el fascismo será una interrupción en el orden, una transgresión de los valores que permiten la existencia normal del pueblo alemán.

La segunda escena lleva por título “La delación” (*Der Verrat*) y muestra a una pareja de la pequeña burguesía (*Kleinbürgerwohnung*) discutiendo sobre las consecuencias de haber denunciado a un vecino por escuchar emisiones extranjeras. La pareja se muestra preocupada por la violencia con que se han llevado al acusado a la comisaría. Lo socialmente significativo en esta escena no es solo la denuncia de un Estado policial donde se castiga con violencia a cualquiera sospechoso de tener las opiniones políticas incorrectas y donde cada individuo se ha vuelto el acusador potencial de su vecino, sino la misma actitud del hombre y la mujer ante su culpabilidad. El hombre intenta convencerse a sí mismo de que sus palabras, las cuales provocaron un arresto, no pueden considerarse una denuncia:

EL HOMBRE.- Yo sólo dije que no era aquí donde se escuchaba en la radio emisiones extranjeras.

LA MUJER.- Sólo dijiste eso.

EL HOMBRE.- No dije nada más.

LA MUJER.- No me mires así. Si no dijiste nada más, es que no dijiste nada más.

EL HOMBRE.- Eso digo yo. (818)

Para negar la responsabilidad sobre la denuncia (o aquello que fue interpretado como tal), el hombre dice que solo negó su propia culpa, pero nunca acusó a otra persona. Sin embargo, esta distinción entre afirmación o negación es irrelevante ante las consecuencias, pues el resultado es que esas palabras condujeron a un acto de violencia sobre su vecino. Esto genera un sentimiento de culpabilidad con el que la pareja tiene que enfrentarse.

El espectador no sabe si la pareja simplemente negó que fuera en su casa donde se escuchaban emisiones extranjeras como resultado de un deseo de acusar a otro o si la acusación fue, como dice el hombre, una inesperada consecuencia de la negación de la propia culpa. La intención del sujeto ha quedado en el pasado y el espectador solo contempla la racionalización poco confiable por parte de la pareja después del hecho. Por lo tanto, para esta escena son posibles dos lecturas. Si decidimos creer en la racionalización del hombre, entonces eso significa que bajo el dominio nazi, incluso la afirmación de la propia inocencia ha sido transformada en una declaración de la culpa ajena. La conclusión de esta lectura es que no existe ninguna existencia individual ni ninguna acción que pueda habitar este momento histórico de manera neutral; nada es simplemente lo que cree ser y la intención es irrelevante, pues todo ha adquirido un valor con relación al sistema de dominación y opresión del nazismo. Existir en esa sociedad es ya participar en el sistema de dominación; la complicidad es inevitable. La inocencia misma se ha vuelto culpable.

Por otro lado, la insistencia de la pareja en los límites de su responsabilidad vuelve sospechosa su actitud a ojos del espectador, lo que permite una segunda lectura en sentido

contrario. En ese caso, lo que se contempla en escena es una negación del sentimiento de culpa por una acusación que sí se hizo, una racionalización de un hombre que intenta engañarse a sí mismo. Para el sujeto que desea negar su complicidad, su acusación no fue una acusación. Esta escena problematiza el tema de la memoria y la responsabilidad colectiva que será desarrollado en la literatura alemana después de la Segunda Guerra Mundial. Si el hombre estuviera tan seguro de que no tiene ninguna responsabilidad por lo que le ocurrió a su vecino ¿por qué está tan desesperado por convencerse a sí mismo? La actitud de la mujer apunta hacia esta ambigüedad, pues primero parece darle la razón al hombre, pero después admite la posibilidad de que quizá sus palabras pudieron haber sido la causa de la violencia ejercida sobre el vecino. Cuando la mujer intenta confirmar las palabras del hombre, se expresa con un condicional que permite dudar de su inocencia: “Si no dijiste nada más, es que no dijiste nada más” (818). No afirma que no se haya producido una acusación, solo dice que el hombre seguramente dijo lo que cree haber dicho, si así lo afirma. Sin embargo, inmediatamente después, la mujer le sugiere al hombre que podría ir a la comisaría y aclarar que sus vecinos no tuvieron visitas el sábado. En este momento se produce una pausa que le indica al espectador que el hombre está considerando esta sugerencia, lo cual permite sospechar la existencia de un remordimiento. La respuesta del hombre es negativa y se justifica al recordar la violencia con la que han tratado al vecino: “No voy a ir a la comisaría. Lo han tratado como bestias” (818). Aunque ayudar al otro terminaría con el sentimiento de culpa, este acto de redención es imposible debido al miedo a convertirse en víctima. Pero la escena no acaba con el miedo que caracteriza a las víctimas, sino con la racionalización y la negación de la culpa que caracteriza a los cómplices. Al escuchar la negativa del hombre, la mujer racionaliza la violencia y sugiere

que está justificada: “Le está bien empleado. ¿Por qué se mete en política?” (818). Esta racionalización podría haberse producido antes, pero solo se recurre a ella una vez que se ha decidido que ayudar es demasiado peligroso. Solo por miedo el individuo se convence a sí mismo de que esa violencia era inevitable y con ello pretende librarse de cualquier pensamiento sobre su complicidad. En este punto, el individuo se ha transformado en cómplice del nazismo al justificar su violencia. La lógica de esta racionalización es que si la víctima no se hubiera involucrado en asuntos políticos, no le habría pasado nada. Incapaces de asumir la responsabilidad y la culpa por sus acciones, voluntarias o no, la mujer prefiere aceptar que la norma de la sociedad debe ser la sumisión, la obediencia al régimen nazi. La narrativa del hombre y la mujer ha pasado de negar su complicidad a considerar una manera de minimizar las consecuencias y, finalmente, a la racionalización de la violencia.

La ironía en la racionalización de la mujer es que precisamente su experiencia debería haberle demostrado la imposibilidad de ignorar la política y habitar un espacio neutral donde el individuo pueda dejar de formar parte del sistema de opresión del nazismo, ya sea como víctima, agresor o cómplice. Las únicas opciones en este mundo son ejercer la violencia, sufrirla o colaborar con ella. El hecho de que Brecht deje clara la clase de los personajes no es coincidencia, pues como se ha señalado, el análisis marxista del fascismo revela su papel dentro de la lucha de clases y su relación con los diversos subsistemas ideológicos que componen una sociedad. Al final de la escena, el hombre se preocupa por la chaqueta que le han roto al vecino:

EL HOMBRE.- No hubieran tenido que romperle la chaqueta. No era para tanto.

LA MUJER.- La chaqueta es lo de menos.

EL HOMBRE.- No hubieran tenido que rompérsela. (818)

El último recurso del hombre para negar su complicidad es transformar su culpa en compasión o preocupación no por la persona, sino por un objeto. La repetición le indica al espectador que el hombre de la escena está dándole un valor inusual a la chaqueta; su insistencia surge nuevamente del deseo de negar su complicidad. Su misma esposa le dice que el hecho de que los policías le hayan roto la chaqueta a su vecino es irrelevante, pero el hombre debe afirmar la imagen que tiene de sí mismo mostrando alguna forma de compasión. Dado que se preocupa por un objeto y no por la persona, su compasión toma la forma de una ridícula preocupación pequeñoburguesa por la propiedad. Para este hombre, lo escandaloso no es la violencia por motivos políticos, sino el atropello sobre la propiedad, la transgresión hacia las formas “correctas” que garantizan la apariencia de normalidad. La actitud que Brecht asocia a la pequeña burguesía con relación al fascismo en esta escena es la de una complicidad hipócrita que no solo justifica la violencia, sino que además desea negar su culpabilidad a través de una fácil y casi ridícula indignación. Además del miedo a que otros lo denuncien, el individuo enfrenta el miedo a reconocer que él mismo es parte del sistema de opresión; miedo del individuo hacia sí mismo y hacia la manera en que la opresión se manifiesta a través de él, reduciéndolo a un instrumento de la maquinaria fascista. No se trata de un individuo que desee reconocer su culpa o que busque la redención, simplemente es un individuo que intenta negar su complicidad y el significado de sus propias acciones. Es posible percibir el contraste entre la relación del proletariado con el fascismo y la de la pequeña burguesía. Donde en un caso hay resistencia, en el otro hay complicidad. Sin embargo, como veremos más adelante, la perspectiva marxista desde la que Brecht representa el fascismo dista mucho de ser un reduccionismo moral.

En la tercera escena se profundiza en la oposición entre el nacionalsocialismo y los intereses del proletariado. La escena ocurre en la cocina de una mansión y permite observar dinámicas de opresión y represión, pero también algunas formas de resistencia ideológica. El hombre de la SA se representa como arrogante, autoritario y vengativo. Empieza dándose importancia a sí mismo al decir que no tiene tiempo debido a los ejercicios a los que tiene que ir, pero de los que no puede hablar porque son secreto oficial. Sin embargo, inmediatamente después acepta la comida que le ofrece la joven. El hombre de la SA está muy ocupado, pero no tanto como para rechazar una comida gratis. Su discurso continúa lleno de contradicciones que lo hacen ver ridículo. Por ejemplo, menciona que la habilidad de Hitler para sorprender al enemigo se basa en su carácter impredecible, de tal manera que probablemente ni él mismo sabe lo que va a hacer. Asimismo, señala que todos temen a los nazis, pero pregunta si no corre el riesgo de que lleguen los amos de la mansión y lo encuentren comiendo; a pesar de su supuesta posición de poder, el hombre de la SA tampoco escapa a la jerarquía impuesta por la clase.

La oposición entre el fascismo y el proletariado puede observarse en la relación del hombre de las SA con el obrero desempleado y con la muchacha. En cuanto entra el obrero desempleado, el hombre de la SA empieza a sospechar de él, pues ha respondido al saludo "*Heil Hitler*" con palabras ininteligibles que podrían o no ser la respuesta correcta. Como he señalado anteriormente, Brecht utiliza el comportamiento socialmente significativo de los personajes para mostrarle al espectador los antagonismos de clase y las relaciones de poder que caracterizan a una sociedad en un momento determinado. Bertolt Brecht representa un mundo donde todo aquello que constituye el comportamiento de las personas adquiere una significación social y está regulado por un conjunto de reglas que garantizan

el orden de la opresión. Los cuerpos, movimientos y palabras de los individuos se convierten en manifestaciones de los antagonismos de clase, su actuación es un reflejo de un determinado orden y de sus resistencias. El individuo que no se comporta como corresponde a su lugar en la estructura se gana la sospecha y el odio de aquel cuya función es defender el orden de la sociedad de clases tal como existe bajo el régimen nacionalsocialista. En este caso, se espera que el obrero muestre sumisión ante un hombre de la SA. La más insignificante señal de transgresión o resistencia apunta hacia el carácter ilusorio del consenso; contradice la narrativa fascista de orden y superación de los antagonismos de clase y, por lo tanto, se vuelve intolerable. Al no responder claramente “*Heil Hitler*”, el obrero se niega a participar en el ritual cotidiano que legitima las relaciones de poder propuestas por el fascismo y es por ello que entra en conflicto con el hombre de la SA.

Otro detalle que hace sospechar al hombre de la SA es que el obrero tiene un radio, pero afirma que no lo escucha. Es posible dar dos interpretaciones a este comentario: el hombre de la SA sospecha que el trabajador escucha emisiones extranjeras o bien, es una manera en que el obrero muestra su desprecio por la política y la propaganda nazi expresada a través de la radio. En cualquiera de los dos casos, el obrero evita que la radio sea un indicador de su tendencia política y de esta manera escapa a los intentos del hombre de la SA por identificarlo como aliado o enemigo. Incapaz de oponerse abiertamente al fascismo, la resistencia del obrero toma la forma de la indeterminación o la ambigüedad. La identidad ante el opresor se actúa a través de gestos que ocultan los verdaderos pensamientos del individuo; los antagonismos de clase quedan invisibilizados por un juego

de apariencias. Pero al mismo tiempo, el obrero, en tanto miembro del proletariado, representa la confrontación entre las ilusiones ideológicas del fascismo y la realidad.

La tensión aumenta cuando el obrero ridiculiza un truco que el hombre de la SA insiste en hacer con la cerveza. El hombre de la SA se bebe su cerveza a escondidas solo para preguntarles inmediatamente a los demás si fueron ellos quienes se bebieron su cerveza; incluso sus bromas toman la forma de un acto de intimidación y búsqueda de culpables. Ante esta broma inoportuna, el obrero demuestra, no sin ironía, que el truco consiste simplemente en beberse su cerveza. Inicialmente, esta pequeña tensión no parece ser significativa. Sin embargo, además de la asociación entre el alcoholismo y la SA, anticipa ya un tema que será central para la representación del fascismo en esta escena y a lo largo de la obra: el juego entre la invisibilización o el engaño y la verdad. Este tema se percibe con mayor claridad cuando se discute la posibilidad de la transgresión ideológica:

EL HOMBRE DE LA SA.- [...] Sólo somos duros en lo que se refiere a la forma de pensar.

[...]

EL OBRERO.- ¿Y cómo está ahora la forma de pensar?

EL HOMBRE DE LA SA.- La forma de pensar está bien. ¿Por qué? ¿No está usted de acuerdo?

EL OBRERO.- Sí. Pero creo que nadie dice lo que piensa.

EL HOMBRE DE LA SA.- ¿Que nadie lo dice? ¿Por qué? A mí sí que me lo dicen. (822)

El obrero describe una sociedad donde la armonía y el consenso son únicamente producto de una actuación vacía, de un conjunto de gestos socialmente significativos ante el otro que no hacen más que ocultar la realidad. No es que el fascismo haya logrado vencer los antagonismos de clase y unificar a la sociedad, sino que el consenso es una ilusión que

invisibiliza la resistencia, un simple truco donde las personas actúan o se comportan como saben que deben hacerlo ante una figura de autoridad. La invisibilización es doble: los nazis ocultan su verdadera relación con el proletariado y este último oculta su resentimiento cumpliendo con las formas adecuadas. “Nadie dice lo que piensa” (822) o, lo que es lo mismo, dicen únicamente aquello que no piensan. La realidad del pensamiento queda oculta tras la apariencia de consenso y esta ilusión se mantiene por la amenaza de la violencia, por la vigilancia constante. El obrero en la escena constituye una resistencia que señala la fragilidad de la narrativa fascista; hace lo mismo que hizo con el truco de la cerveza, arruinar la ilusión. Pero esta vez se trata de una ilusión ideológica: el proletariado revela que los discursos del fascismo entran en contradicción con la realidad y solo pueden existir cuando la disfrazan o la reprimen.

No es coincidencia que la escena en sí misma gire en torno a la idea de representación. La rivalidad que se establece entre el hombre de la SA y el obrero toma la forma de un juego de representaciones donde este último, por instrucción del hombre de la SA, debe actuar como si estuviera protestando en la oficina de subsidio. Inicialmente, el obrero no desea decir nada que revele sus verdaderos pensamientos, así que se queja de algo intrascendente: la distancia que ha tenido que caminar. Sin embargo, eso no es suficiente para el hombre de la SA, quien desea que el obrero exprese una opinión contra el nazismo. Su experimento toma la forma de una representación; el hombre de la SA quiere hacer el papel de opresor y desea que el obrero se revele como víctima potencial, como crítico del régimen nazi. Así pues, desea que el obrero actúe la realidad social que ha quedado invisibilizada, pero como si fuera mentira. Irónicamente, el propósito del hombre de la SA no es revelar ese antagonismo de clase, sino mostrarle al obrero qué tan

efectivamente la SA puede atrapar y reprimir a cualquiera que tenga opiniones en contra del nacionalsocialismo. La escena le arroja al espectador una paradoja: se actuará la realidad que normalmente no puede confesarse como si fuera mentira, con el propósito de demostrar la manera en que esa realidad puede ser reprimida e invisibilizada. El efecto es que el espectador se vuelve consciente de la naturaleza artificial de toda representación, pero al mismo tiempo, aprende a pensar en ella como un mecanismo que revela el funcionamiento de la sociedad y sus antagonismos de clase, el contenido real que normalmente es invisibilizado por la ideología o el discurso hegemónico. Esta consciencia de la naturaleza artificial y anti-ideológica de la representación crea en el espectador una distancia crítica de la misma manera en que lo lograría un mecanismo de distanciamiento mucho más evidente, lo que permite sugerir lo que ya he adelantado en la hipótesis: el proyecto teatral de Brecht se comprende mejor como un proyecto ideológico-político que como una simple serie de experimentaciones formales. Hay muchas formas de lograr lo mismo, pero el hilo conductor del proyecto es su intención ideológica y política. La distancia crítica necesaria para comprender la dimensión ideológico-política de la obra es inherente no solo a los mecanismos de distanciamiento en sí mismos, sino a la perspectiva marxista desde la que escribe el dramaturgo.

El juego de representación que se le pide al obrero es una advertencia para el espectador, una indicación de cómo leer la escena y, al mismo tiempo, de cómo leer la obra. El contenido reprimido por la sociedad de clases (en este caso, un contenido relacionado con la relación fascismo-proletariado) se revela en la representación, precisamente porque así lo permite su carácter artificial:

LA COCINERA.- No es más que teatro, Franz. Sabemos que lo que digas no será lo que realmente piensas.

LA MUCHACHA.- Por decirlo así, interpretas el papel de un protestón. Puedes estar completamente seguro de que Theo no lo tomará a mal. Sólo quiere enseñarte algo.

EL OBRERO.- Bueno. Entonces diré que me paso por el culo a toda la SA, tan bonita como es. Yo estoy a favor de los marxistas y de los judíos. (823)

Una opinión tan problemática conduciría a su arresto inmediato. La verdad mostrada ha sido demasiado honesta, demasiado real y cotidianamente invisibilizada como para ser tolerada, por lo que además de causar la sorpresa de las mujeres, el hombre de la SA invita al obrero a rectificar.

LA COCINERA.- ¡Pero, Franz!

LA MUCHACHA.- ¡Eso no vale, señor Lincke!

EL HOMBRE DE LA SA.- (*Riéndose*). ¡Hombre! ¡Entonces lo haría detener sencillamente por el primer poli! ¿No tiene dos dedos de imaginación? Tiene que decir algo a lo que, llegado el caso, pudiera dar otro sentido, algo que realmente pueda decirse. (823-824)

La sorpresa de las mujeres apunta hacia la existencia de un código no escrito de lo que puede y no puede decirse, un código que regula la existencia social de las personas y cuya transgresión expone al individuo a ser amonestado por los mismos miembros de su clase o bien, castigado por una autoridad que recurrirá a la violencia. El juego de la actuación social en la vida cotidiana, que es el juego de las relaciones de poder, sería inmediatamente interrumpido si estas relaciones se mostraran de manera demasiado evidente o peor aún, si se subvirtieran. Precisamente, la representación es el espacio que permite actuar estas relaciones, explorar sus límites y mostrarlas ante el espectador. De esta manera, al verlas como realidades que ocurren fuera de sí mismo, será libre de entenderlas y criticarlas. Lo

que es verdad para esta representación dentro de la representación es válido para el teatro de Brecht en general como proyecto estético político.

Al decir abiertamente lo que piensa del nazismo y mostrar su oposición, el obrero revela el contenido social que debería haber permanecido invisibilizado y es inmediatamente censurado. Al romper las reglas de la existencia cotidiana de acuerdo a las cuales no puede reconocerse la estructura real de la sociedad de clases bajo el nacionalsocialismo, ha roto las reglas mismas de la “representación” y se le dice que no puede decir lo que ha dicho, ni en la vida real ni en la representación. Sin darse cuenta, el hombre de la SA le da la razón al obrero, pues este ya había afirmado que nadie podía decir lo que realmente pensaba. Anteriormente el hombre de la SA quería descubrir las verdaderas opiniones del obrero y se veía frustrado por la ambigüedad de sus respuestas; ahora, durante la representación, le exige que sea suficientemente ambiguo como para poder condenarlo sin reservas. La realidad le ha parecido demasiado ambigua y la representación demasiado clara. Por lo tanto, el hombre de la SA insiste en que el obrero haga una crítica por la que se le pueda atrapar, pero no inmediatamente. No es suficiente con ejercer violencia sobre la víctima, el hombre de la SA exige que esta participe en su propia opresión, que actúe la trampa en la que se le quiere hacer caer.

EL HOMBRE DE LA SA.- (AL OBRERO): Bueno, ahora arriéguese también a decir algo.

EL OBRERO.- Por eso no voy a ponerme a decir sandeces. A pesar del chiste, usted podría ser un soplón.

LA MUCHACHA.- Eso es verdad, Theo.

EL HOMBRE DE LA SA.- ¡Sois todos unos mierdas! ¡A veces me pongo furioso! Nadie se atreve a decir esta boca es mía.

EL OBRERO.- ¿Eso lo piensa realmente, o lo dice en la oficina del subsidio?

EL HOMBRE DE LA SA.- Eso lo digo también en la oficina del subsidio.

EL OBRERO.- Si lo dice en la oficina del subsidio, yo le digo en esa oficina que cuando se tiene el tejado de vidrio hay que ser prudente. Yo soy cobarde y no tengo revólver. (824)

El hombre de la SA está molesto precisamente porque el obrero actúa como si el nazismo hiciera imposible hablar abiertamente, con lo que denuncia un sistema en el que el silencio no es producto de la subordinación, sino simplemente del miedo; no es un signo de consenso, sino de conflicto latente. Si tuviera un revólver, sugiere el obrero, tal vez se atrevería a hablar abiertamente. Pero es la amenaza de violencia la que le impide al proletariado expresar su descontento. La resistencia y el antagonismo de clases existen, pero no pueden ser claramente reconocidos. El control del fascismo sobre el proletariado es un control imperfecto que requiere mecanismos de vigilancia, represión y terror constante, como se esfuerza en demostrar el hombre de la SA.

Si esta escena presenta el orden del fascismo como dependiente de un conjunto de rituales artificiales y socialmente significativos que se actúan como en una representación teatral, la frustración del soldado de la SA respecto a la imposibilidad de adivinar las intenciones y los verdaderos pensamientos del obrero puede interpretarse como una ironía que cuestiona el poder del fascismo para crear un consenso ideológico y, al mismo tiempo, lo denuncia como un régimen de terror constante. El dominio fascista impone una invisibilización de la realidad material e ideológica de la sociedad, una invisibilización de los antagonismos entre clases y de las opiniones de las personas. Sin embargo, sus mecanismos de control y represión se encuentran entorpecidos por esa misma imposibilidad de acceder a la verdad y saber cuándo su dominio sobre el proletariado es verdadero y

cuándo hay una resistencia y una inconformidad que es necesario reprimir. La incertidumbre respecto a los verdaderos antagonismos de clases es inherente a un movimiento que en sí mismo constituye una invisibilización o un ocultamiento de esos antagonismos. El hombre de la SA se frustra por no conocer aquello que su mismo movimiento se esfuerza por ocultar y se obsesiona con la idea de descubrir lo que no se confiesa abiertamente, pero solo puede conocerlo a través de gestos y relaciones que son engaño y representación. La invisibilización de los antagonismos de clase conduce a la incertidumbre, por lo que el terror y la violencia se vuelven necesarios para mantener el control. Como veremos, la ironía es que esta violencia se ejerce también a través del engaño o el truco, con lo que vuelve a colocar la idea de “representación” o incluso la “teatralidad” como central para la comprensión de la sociedad. En la vida diaria, el individuo actúa su papel en la estructura de la sociedad, ocupa los espacios creados por el modo y las relaciones de producción. Pero dado que esa actuación se naturaliza y se vuelve invisible para el sujeto, es necesario recurrir una vez más a la representación, esta vez a través del teatro, para volver evidentes esas relaciones y convertirlas en objeto de crítica y análisis. Así pues, en el proyecto teatral de Brecht, la idea de representación se integra con la perspectiva marxista de la realidad. La teatralidad de la vida diaria oculta la realidad (su contenido social), mientras que la teatralidad en escena la revela.

El obrero denuncia el estado del proletariado bajo el régimen nazi con una historia que critica la idea de comunidad nacional.

EL OBRERO.- [...] Y entonces sale del almacén de comestibles de la esquina una mujer pequeña y delgada, evidentemente la mujer de un proletario. Alto ahí, le digo, ¿desde cuándo hay aún proletarios en el Tercer Reich, cuando tenemos una Comunidad

Nacional, que incluye hasta a los Thyssen? No, dice ella, ¡han subido el precio de la margarina! De cincuenta pfennige a un marco. ¿Me va a convencer de que eso es una Comunidad Nacional? (825)

El ataque se concentra una vez más en el fracaso del nacionalsocialismo para resolver las contradicciones de la sociedad de clases. La narrativa del nazismo como un movimiento capaz de liberar al pueblo alemán se contrasta con la realidad de un proletariado cada vez más pobre. Como respuesta a estas críticas, el soldado de la SA le muestra a los demás personajes que lo que haría en esa situación sería colocarle una cruz de tiza en la espalda al obrero sin que se diera cuenta, para indicar que debía ser arrestado. Nuevamente, esto confirma la denuncia del obrero: ninguna crítica hacia el nazismo queda impune. Al ver esta actitud, por parte del hombre de la SA, el obrero se despide. Sin embargo, esta vez cumple con la fórmula que se espera de él y que señala su aceptación del régimen nazi.

EL OBRERO.- (*Levantándose*). Bueno, Minna, yo también me voy... Y no me guardes rencor por lo de la cerveza. Tengo que confesar que he vuelto a convencerme de que nadie que tenga algo contra el Tercer Reich puede salirse con la suya, eso es una tranquilidad. Por lo que a mí se refiere, nunca tengo contacto con esos elementos destructores, aunque me gustaría encontrarme con alguno. Pero no tengo vuestra presencia de ánimo. (*Clara y distintamente*). Bueno, Minna, muchas gracias y ¡Heil Hitler!

LOS OTROS.- ¡Heil Hitler! (827-828)

Sin más indicaciones en el texto, el lector no puede saber si el obrero deja la escena satisfecho por haber descubierto uno de los métodos con que se identifica y reprime la crítica al nazismo o si se va preocupado porque realmente se ha dado cuenta del peligro que corre expresando sus opiniones ante el hombre de la SA. Varias intenciones podrían introducirse sobre el mismo texto. En cualquier caso, el obrero cambia radicalmente de

actitud. Al inicio de la escena apenas ha murmurado algo ininteligible en respuesta al “*Heil Hitler*” del hombre de la SA. Esta vez, no solo lo dice “*clara y distintamente*” (828), sino que además se asegura de decir que él nunca tiene contacto con “elementos destructores” (827) que pudieran ser críticos hacia el nazismo. El hombre de la SA le da un último consejo al obrero: no parecer tan inocente, porque eso llama la atención. Con este consejo parece subvertir las reglas sobre representación de la subordinación y el consenso que hemos identificado a lo largo de la escena y transforma la acusación en algo impredecible. Actuar de acuerdo a la norma hace al individuo tan sospechoso como actuar fuera de ella. Para los representantes del nacionalsocialismo, todo es una transgresión potencial y lo que la sociedad exige es vigilancia, paranoia y persecución.

Esta escena también muestra la relación del hombre de la SA con la muchacha y parece confirmar la opresión del fascismo no solo hacia el proletariado, sino hacia la mujer. La muchacha tiene una relación romántica con el hombre de la SA y a lo largo de toda la escena ha mostrado una actitud sumisa hacia él. Sin embargo, cuando se quedan solos, se muestra abiertamente la naturaleza abusiva de la relación y la estructura de poder entre ambos. El elemento masculino y misógino del fascismo se expresa bajo la forma de un abuso psicológico y económico hacia la mujer. La muchacha le pide dinero de su cartilla de ahorros al hombre de la SA para comprarle un abrigo de invierno a su hermana, a quien la pensión por invalidez le resulta insuficiente. Esto ya es en sí mismo una crítica a la pobreza en que vive el proletariado bajo el nazismo, pero Brecht lleva la crítica todavía más lejos. El hombre de la SA no solo le niega el dinero a su novia, sino que sospecha que lo está engañando o que está embarazada y quiere abortar. Ante esta posibilidad, el hombre de la SA recurre a la concepción nacionalsocialista de la mujer como madre cuya responsabilidad

es reproducirse y garantizar la fuerza y supervivencia de la raza: “Habrás oído decir que todo lo que atenta contra el fruto que germina es el mayor crimen que se puede cometer. Si el pueblo alemán no se multiplica, se acabó su misión histórica” (829). En este fragmento se muestra la función del nacionalsocialismo como mecanismo de control de la mujer, a quien asigna el papel de madre y ama de casa.

Durante la discusión sobre el dinero, el hombre de la SA interpreta los reclamos de la mujer como traición, lo cual apunta nuevamente hacia un ambiente de control e invisibilización de las condiciones materiales. No es ya el obrero quien se queja del nacionalsocialismo, sino una mujer que no tiene suficiente dinero para comprar un abrigo. Si el espectador interpreta todavía la tensión entre el obrero y el hombre de la SA como resultado de la politización y las tendencias marxistas del primero, la respuesta del hombre de la SA ante las exigencias de la mujer le señalan que incluso la realidad cotidiana de los individuos no politizados y vulnerables de la clase trabajadora se ha vuelto insostenible bajo el régimen nacionalsocialista. El fascismo se revela como opuesto a los intereses del proletariado; aquellos que tienen que vivir vendiendo su fuerza de trabajo o han sido arrojados al desempleo experimentan las consecuencias negativas del nacionalsocialismo. No es coincidencia que, ante las tácticas del hombre de la SA, la muchacha mencione el desempleo de su padre.

EL HOMBRE DE LA SA.- [...] Eso es lo que pasa, no tenéis ninguna confianza en el Estado Nacionalsocialista. Lo puedo ver sólo escuchando las conversaciones de esta cocina.

[...]

LA MUCHACHA.- Si quieres que te diga la verdad, esas cosas no me gustan nada.

[...]

Que hagas detener a esos pobres diablos con engaños y trucos y demás. Mi padre está también sin trabajo. (829)

El papel del fascismo como organizador de la explotación del proletariado se vuelve evidente cuando el espectador se da cuenta de que la razón por la que el hombre de la SA no quiere darle el dinero a la muchacha es porque lo ha usado para pagarse las botas de su uniforme, las cuales pensó que le serían proporcionadas por sus superiores. El análisis marxista de las relaciones del fascismo con el proletariado se ha traducido al lenguaje de la vida cotidiana. Si el espectador tuviera que responder cuál es la función del fascismo en la sociedad a partir de las relaciones de poder que ha visto sobre escena, tendría que decir que el fascismo le roba a sus hombres y ellos, además de robarle a las mujeres, silencian el descontento de los obreros desempleados. El hombre de la SA le ha arrebatado a la mujer su independencia económica al poner sus ahorros al servicio del nacionalsocialismo. Cuando la muchacha le reclama esta decisión, el hombre de la SA no reconoce su responsabilidad, sino que invoca el antisemitismo nacionalsocialista que asocia a los judíos con la concentración de la riqueza:

LA MUCHACHA.- ¿Cómo que sacarte los cuartos? ¿Es mi dinero o el tuyo?

EL HOMBRE DE LA SA.- ¡De pronto tienes una extraña forma de hablar del dinero de los dos! ¿Para eso hemos alejado a los judíos de la vida nacional, para que ahora nuestros propios camaradas nos chupen la sangre? (830)

Las fantasías del nacionalsocialismo se utilizan específicamente para ocultar una realidad material. La narrativa del nacionalsocialismo como un proyecto de redistribución de la riqueza en beneficio del pueblo alemán no se sostiene si se muestra a un hombre de la SA no solo reprimiendo a miembros de la clase trabajadora, sino activamente aprovechándose

de su relación con una mujer trabajadora para robarle. De esta manera, Brecht señala la base material de la oposición entre proletariado y nacionalsocialismo. En vez de ser un proyecto de redistribución de la riqueza en beneficio de todo el pueblo alemán, el nacionalsocialismo se muestra como lo que realmente es desde la perspectiva marxista: una forma violenta de perpetuar la dictadura del capital y el orden de la sociedad de clases. Para el proletariado, los nacionalsocialistas no son aliados, sino opresores. Al final de la escena, la muchacha está llorando y además de pedir que se le avise al obrero que se cuide del hombre de la SA, pide que revisen si ella misma no tiene una cruz de tiza pintada en la espalda. Nuevamente se ha cerrado con la imagen del fascismo como amenaza constante y opresión a través del miedo.

Cabe señalar que esta escena permite reevaluar las acusaciones que se le han hecho a Brecht de reduccionismo o de invisibilización del papel del proletariado en el ascenso del fascismo, puesto que, a diferencia de la muchacha y el obrero, el chofer y la cocinera de la mansión se muestran a favor del hombre de la SA y de la represión hacia el proletariado:

LA COCINERA.- Descubrirán a todos los marxistas, porque no se puede tolerar que lo destruyan todo.

[...]

Es que hay que trabajar así, porque quieren destruir todo lo que ha levantado nuestro Führer y nos envidian todos los pueblos. (823, 827)

La cocinera repite aquí la narrativa anticomunista del fascismo y lo ve como una herramienta para detener a los marxistas, sin importar que ella misma, sus compañeros y su mismo hermano sean miembros de la clase trabajadora. Esto es perfectamente coherente con una perspectiva marxista que, como hemos visto, admite la posibilidad de que los

individuos no sean capaces de reconocer sus verdaderos intereses de clase debido al efecto del discurso hegemónico u otro tipo de invisibilización ideológica como el mismo fascismo. Las clases poseen intereses materiales objetivos y posiciones dentro de cada modo de producción independientemente de la percepción e ideología de los individuos que componen esas clases; el mismo marxismo llama la atención sobre la posibilidad de que los individuos actúen en contra de sus propios intereses. Probablemente sea la incompreensión de la teoría marxista lo que ha llevado a algunos críticos a proponer que la representación de Brecht cae en la simplificación y el reduccionismo. Esta crítica no solo parece estar fundamentada en el prejuicio de acuerdo al cual el arte políticamente comprometido no es más que propaganda demasiado directa para ser artística, sino también el prejuicio contra el marxismo que lo entiende como un reduccionismo en el que solo existe una oposición entre un proletariado con valor positivo y una burguesía con valor negativo. Sin embargo, parece difícil llegar a estas conclusiones no solo porque el marxismo no es un reduccionismo que juzgue moralmente a las clases o a los individuos, sino porque la misma obra muestra que si bien existe una oposición entre el fascismo y el proletariado al nivel de la lucha de clases, existen individuos del proletariado que apoyan el nacionalsocialismo a pesar de que este entra en contradicción con sus intereses.

Desde la perspectiva marxista, el motor de la historia es la lucha de clases y la sociedad se considera atravesada por sus antagonismos, pero existen múltiples sistemas ideológicos y los individuos, en su vida diaria, pueden haber sido influenciados por uno u otro sistema. El fascismo se opone a los intereses del proletariado si se analiza cuál es su función real en cuanto al orden de la sociedad de clases y la dictadura de la burguesía. Pero esto de ninguna manera excluye la posibilidad de que el individuo ignore cuáles son sus

intereses y apoye un movimiento que lo oprime. De hecho, si el fascismo puede llegar al poder es precisamente porque existen elementos del proletariado y de la pequeña burguesía que no son capaces de identificar los intereses de su clase y su papel en la historia.

En la cuarta escena, “Soldados del pantano” (*Moorsoldaten*), se repite el tema de la representación ante el otro y la invisibilización de la contradicción, pero esta vez la escena se desarrolla en un campo de concentración. Los personajes son los prisioneros y Brecht los muestra discutiendo y acusándose mutuamente de no haber hecho suficiente para detener a Hitler o incluso de apoyar sus políticas. La discusión por diferencias ideológicas entre los mismos prisioneros se muestra como absurda ante el espectador y parece ser una crítica de la división entre quienes podrían haberse unido para oponerse al ascenso del fascismo:

EL ESTUDIOSO DE LA BIBLIA.- (A DIEVENBACH): ¿Qué eras tú?
¿Socialdemócrata o comunista?

DIEVENBACH.- Me mantuve al margen.

LOHMANN.- Ahora estás metido de lleno, y de hecho en un campo de concentración. (832)

El espectador se da cuenta de que los prisioneros han terminado juntos en el campo de concentración, independientemente de si se pensaban a sí mismos como comunistas, socialdemócratas, neutrales u hombres de fe. Brecht parece denunciar aquí la incapacidad de la sociedad alemana no solo para reconocer el peligro real del fascismo, sino su función dentro de la lucha de clases. Al no entender lo que el fascismo representa con relación a sus propios intereses, aquellos sectores que este movimiento define como enemigos son destruidos por su aparato represivo, sin importar sus diferencias ideológicas. La escena le muestra al espectador cuál es la función real del fascismo dentro de la lucha de clases al

definir a sus enemigos; demuestra que no se trata de una violencia abstracta o un régimen totalitario en general (perspectiva liberal), sino más bien de una violencia organizada, una reestructuración del Estado y sus aparatos represivos con una dirección y una función ideológica particulares.

Al igual que el resto de la obra, esta escena representa el clima de desconfianza y paranoia que surge del régimen de terror nazi. Brühl le dice a Dievenbach que Lohmann no es de fiar, tras lo cual Dievenbach le informa a Lohmann de la acusación de Brühl, provocando la ira de este último. Esta dinámica de acusaciones mutuas y desconfianza entre prisioneros resulta absurda, pues irónicamente, el único momento en que los prisioneros dejan de discutir es cuando entra el oficial de la SA. La incapacidad de los prisioneros para reconocerse como aliados incluso dentro del campo de concentración constituye una denuncia no solo de la ceguera ideológica de la sociedad alemana, sino de cuál es la naturaleza de la unificación prometida por los nazis. La única manera en que el fascismo logra unificar a la sociedad es encerrando a sus enemigos en el mismo campo de concentración; la unidad de la sociedad es la unidad de las víctimas. El estudioso de la Biblia alerta a los demás personajes cada que se acerca el oficial y esto crea la sensación de peligro constante. Cuando entra el oficial, los prisioneros cantan “Soldados del pantano”. Brecht suele utilizar las canciones como mecanismos de distanciamiento que le permiten al espectador comprender el significado social de la escena. En este caso, el mecanismo de distanciamiento les proporciona a los prisioneros la posibilidad de actuar su función o su posición ante la autoridad del hombre de la SA. Nuevamente, la actuación crea una ruptura en el curso “normal” de la realidad que permite representar la posición de los elementos dentro de la estructura de la sociedad de clases. Con la canción se revela la naturaleza

paradójica de la escena: es la división ideológica lo que oculta la unidad de los prisioneros ante sí mismos y es su unidad como prisioneros lo que oculta su división ante el oficial de la SA. La realidad social ha quedado invisibilizada y expuesta al mismo tiempo gracias a la representación.

La discusión entre los prisioneros continúa hasta que Lohmann le reclama a Brühl no haber participado en el frente unitario contra el fascismo. El oficial de la SA se acerca tras escuchar que uno de los prisioneros ha dicho: “traidores al pueblo” (833). En realidad, se han llamado traidores entre sí, pero el oficial piensa que se refieren a los nazis. Cuando el oficial interroga a los prisioneros, estos guardan silencio. Se han acusado entre ellos de lo que no se atreven a decir al hombre de la SA. La solidaridad obligada en la canción ha dejado paso a la solidaridad del silencio. Al igual que en la escena anterior, el oficial de la SA es incapaz de obtener una confesión abierta de sus enemigos, pero teme ese súbito reconocimiento del descontento y decide castigarlos a todos. El fascismo se opone a los intereses del proletariado, pero esto no quiere decir que la sociedad alemana en su conjunto sea capaz de reconocer esta oposición, lo que genera todo tipo de conflictos y ambigüedades. Sin embargo, el fascismo tiene una función clara dentro de la lucha de clases: aplastar la capacidad de organización del proletariado y poco importa si se trata de comunistas o socialdemócratas.

La siguiente escena, “Al servicio del pueblo” (*Dienst am Volke*), también ocurre en un campo de concentración en 1934 y lleva al absurdo la idea del fascismo como representación y ritual de sacrificio. Un hombre de la SA azota a un prisionero comunista frente a su superior, quien está de espaldas a la escena. Cuando este último sale, el primer

hombre de la SA se queja por tener que azotar al prisionero y le pregunta por qué no puede simplemente negar que es comunista, pues así no tendría que golpearlo. Además de la cruel inversión de papeles donde se culpa a la víctima por obligar a su opresor a castigarla, encontramos una vez más la asociación entre fascismo y representación. El hombre de la SA actúa de acuerdo a este principio al sentarse y ordenarle al prisionero que simule su propio castigo haciendo sonar el látigo cuando se acerque el jefe de grupo de la SA. No es tan importante el castigo en sí mismo como la representación del castigo; tanto la víctima como el opresor han sido arrastrados por el juego de la representación y deben cumplir su papel dentro de la estructura de poder. El fascismo depende aquí del ritual del sacrificio en el que se castiga el cuerpo del Otro amenazante: “es posible formular alguna conjetura con respecto al significado del ritual fascista. No es descabellado interpretarlo como la ofrenda de un sacrificio” (Adorno 18).

En lugar de una moralización idealista y abstracta sobre el fascismo, la escena surge de una concepción marxista de acuerdo a la cual los individuos ocupan posiciones dentro de una estructura predeterminada, que es la estructura de la lucha de clases en un momento de la historia. La función del fascismo es castigar al proletariado y aplastar su capacidad de organización, independientemente de la voluntad de los individuos. El prisionero está condenado a actuar su propia opresión y el guardia está condenado a garantizar el castigo. No se puede acusar a Brecht de presentar una visión reduccionista o simplista del fascismo; la libertad individual ha dejado paso a las posiciones dentro de una estructura que representa intereses objetivos de las clases dentro del curso de la historia. No es la visión marxista del fascismo la que cae en simplificaciones, sino la moralización idealista. Así pues, la idea de representación incorporada en la obra apunta hacia un análisis marxista de

la sociedad donde los individuos están obligados a desempeñar su papel dentro de la lucha de clases, incluso si no lo entienden u ofrecen racionalizaciones. En este caso, el guardia intenta recurrir a la justificación abierta por la lógica de la responsabilidad individual. Si el prisionero negara que es comunista, dice el hombre de la SA, no se le tendría que castigar. Esta inversión, que evidentemente resulta absurda y cruel a los ojos del espectador, es consecuencia de la ceguera ideológica que naturaliza las relaciones de poder. El hombre de la SA jamás se pregunta si es posible no azotar al prisionero solo porque es comunista. Simplemente acepta que esa relación ha quedado naturalizada y se justifica a sí misma. De esta manera, la obra muestra que la ausencia de mirada crítica que naturaliza relaciones de poder es la base de la lógica fascista. Nos encontramos nuevamente frente a una construcción paradójica: el fascismo es al mismo tiempo invisibilización ideológica y representación. La apariencia de poder es más importante que el poder en sí mismo. Sin embargo, en manos del autor, la representación se convierte en una herramienta para contrarrestar esta ceguera ideológica y hacer reflexionar al espectador sobre la realidad de los fenómenos y las relaciones sociales. La representación teatral muestra la manera en que el fascismo se inserta en la lucha de clases y el terror que caracteriza su dominio. Si los fascistas usan la representación para invisibilizar, silenciar y oprimir, Brecht la utiliza para evidenciar, educar y liberar.

La escena incluye nuevamente la sensación de temor constante hacia una autoridad vigilante que no está presente, pero que puede entrar en cualquier momento. El miedo a este castigo potencial se convierte en un mecanismo de control, pues el individuo actúa aterrorizado por su propia transgresión y por la posibilidad de que esta sea descubierta. Esta idea se repetirá a lo largo de toda la obra. En este caso, la autoridad es el jefe de grupo de la

SA y el peligro está en el sonido de sus pasos. El hombre de la SA toma la misma función que tenía el estudioso de la Biblia en la escena anterior: alertar sobre la proximidad de la figura de autoridad para que los prisioneros actúen el papel que le corresponde, para que “entren en personaje” de acuerdo a lo que podríamos llamar el “guion social” que determina las relaciones de poder en el fascismo y la posición que deben ocupar los individuos en esa estructura. Cuando el jefe de grupo se da cuenta de que el prisionero está fingiendo el castigo, obliga al hombre de la SA a azotarlo en verdad. Este final evita que la escena pueda ser interpretada como la afirmación de la naturaleza artificial o ilusoria del castigo. Si bien es verdad que la opresión del fascismo depende de la representación, la violencia que ejerce no deja de ser real. En otras palabras, la invisibilización ideológica efectuada por el fascismo pone en juego todos los recursos de la representación, pero los intereses de clase detrás de esa invisibilización son completamente materiales, al igual que sus consecuencias.

El énfasis en la idea de representación crea la distancia crítica típica del efecto de distanciamiento. Al tomar una escena de opresión y convertirla en una representación ante una figura de autoridad, las relaciones de poder adquieren un carácter absurdo que las revela súbitamente como artificiales, transformables y sobre todo, socialmente significativas. El espectador puede reflexionar sobre la relación de poder cuando esta adquiere la forma de una representación desnaturalizada, una actuación ante el otro. Por eso es significativo que los azotes sean algo que se actúa ante el jefe de la SA, igual a como ocurrió con los prisioneros que actuaban ante el hombre de la SA en la escena “Soldados del pantano” (*Moorsoldaten*) o el obrero en “La cruz de tiza” (*Das Kreidekreuz*). Cuando las relaciones de poder han quedado naturalizadas, estas simplemente se actúan de forma

automática, se reproducen incluso cuando han quedado vacías de significado. La invisibilización ideológica que llevan a cabo discursos como el fascismo reduce las relaciones sociales a un mero simulacro que entra en contradicción con la realidad o perpetúa un sistema de dominación en beneficio de una clase. El carácter real de las relaciones sociales amenaza constantemente con desgarrar el velo de las ficciones ideológicas del fascismo; el terror debe implementarse para silenciar el retorno de lo real. Esta es una de las razones por las que es tan importante para los hombres de la SA que los prisioneros actúen su subordinación; la relación de poder y opresión que no tiene una justificación racional depende de un juego de representaciones para naturalizarse. La opresión se vuelve el orden natural de la realidad a través del ritual. Esta asociación entre fascismo y representación no trivializa la violencia; al contrario, revela su carácter terrible, pues la despoja de su inevitabilidad. Al darse cuenta de la manera en que la violencia se “actúa” sobre el escenario, el espectador puede reflexionar sobre su significado desde una distancia crítica que no se ve entorpecida por el dominio absoluto de la empatía o el patetismo. La violencia “representada” ante el otro se vuelve inteligible, pues ha sido despojada de la naturalidad con que se presenta en la realidad. Es por ello que la obra regresa una y otra vez a la idea de la realidad como representación.

Es posible reconocer al menos tres sentidos en los que opera la idea de representación en la obra. En primer lugar, la idea de representación se asocia al fascismo como invisibilización de la lucha de clases, como una forma de silenciar la transgresión y crear la ilusión de consenso: la representación como ritual de naturalización de la opresión que queda constantemente amenazada por el retorno de lo real. En segundo lugar la idea de representación se inserta dentro de una concepción marxista de la historia donde hay

espacios predeterminados que los individuos están llamados a llenar independientemente de su voluntad o de su capacidad para reconocer su función dentro de la estructura; la lucha de clases es superior a la voluntad de los individuos y esto es lo que abre la posibilidad de que actúen sin reconocer sus verdaderos intereses de clase o el verdadero significado de sus acciones. Esto es lo que permite la ceguera ideológica del hombre que se quiere engañar a sí mismo sobre su responsabilidad en la escena “La delación” (*Der Verrat*); el hombre actúa objetivamente un papel en la historia, independientemente de su voluntad. Finalmente, la representación actúa como efecto de distanciamiento que le recuerda al espectador que todas las relaciones sociales son relaciones artificiales que quedan expuestas sobre el escenario, listas para ser pensadas y criticadas. Si *Terror y Miseria del Tercer Reich* no utiliza mecanismos de distanciamiento tan evidentes como otras obras del autor o no es tan rica en innovaciones formales no es porque represente una ruptura respecto al resto de la producción brechtiana, sino porque la idea misma de representación socialmente significativa crea el efecto de distanciamiento que es común a toda su obra. En *Terror y Miseria del Tercer Reich*, el principal mecanismo de distanciamiento es la representación en sí misma y la concepción de los fenómenos sociales e ideológicos asociados al fascismo. No solo tiene una serie de efectos de distanciamiento en momentos puntuales y fácilmente identificables (canciones, letreros, etcétera), sino que su concepción del fascismo dentro de la lucha de clases surge de la idea misma de representación en los tres sentidos señalados. Quizá esto permite acceder al núcleo de la producción del dramaturgo, pues nos arroja a un mundo donde el teatro en sí mismo es lo que permite tomar distancia crítica respecto a la realidad. *Terror y Miseria del Tercer Reich* no es una excepción en la producción del

dramaturgo, sino la aplicación consistente de sus principios al fenómeno que más podría haberlos puesto a prueba: el fascismo.

La representación del fascismo como desestabilización de los valores, jerarquías y relaciones que hacen posible la vida diaria continúa en “La búsqueda del derecho” (*Rechtsfindung*) a través de la imposibilidad de la justicia. En esta escena, Brecht muestra que la ley ha perdido todo poder y significado frente al fascismo; la sociedad alemana no puede confiar ya en sus propias leyes para garantizar la justicia en las relaciones entre las personas. La escena muestra a un juez preparándose para pronunciar su sentencia sobre un caso en el que tres hombres de la SA agredieron a un comerciante judío y a un supuesto marxista desempleado. El incidente terminó con daños a la joyería, el desempleado en un campo de concentración y el judío en el hospital. Para informarse sobre el caso, el juez habla con un inspector, un fiscal, una criada y un magistrado. Sin embargo, cada uno de estos personajes le revela una serie de intereses distintos que se verán afectados dependiendo de la sentencia. Por lo tanto, su decisión se ve modificada tras cada conversación. La prioridad del juez no es hacer justicia, sino tomar la decisión “correcta” de acuerdo a los intereses del nacionalsocialismo. El juez se ve obligado a tomar una decisión en la que resulta imposible no enemistarse con la SA o con algún personaje con influencia en el régimen nazi. La verdad y la justicia se vuelven irrelevantes ante la amenaza de la violencia. Las fuentes del juez se contradicen entre sí y de esta manera se revela un sistema en el que no se puede confiar en nadie. La ley no es ya una herramienta para negociar los intereses entre los individuos, sino un instrumento para legitimar la violencia del nacionalsocialismo sobre judíos y marxistas. En esta escena, ese proceso de transformación de la ley se representa con la angustia y confusión del juez, quien pierde la

dignidad de su posición y se convierte en una figura ridícula, vulnerable. No es ya un juez, sino un hombre asustado que intenta representar su papel, a pesar de que ha perdido todo su poder. Lo que queda de su identidad es únicamente la representación vacía de su función.

El fascismo entra en contradicción con la ley y afirma su poder sobre sus figuras de autoridad: el inspector, el juez y el magistrado le tienen miedo a la SA. El inspector parece sugerirle al juez que hay detalles del caso que no se dicen ni se investigan por miedo a las consecuencias, por ejemplo, los rumores sobre relaciones con la hija del judío que la SA no desea que se conozcan. El juez se pregunta para qué se le dice lo que no puede usarse y el inspector responde que únicamente se ha referido a esos hechos porque sabe que él mismo tiene familia: la verdad solo se cuenta para poder ocultarla. El juez no comprende el caso, pero se le dice que mientras menos comprenda, mejor. La justicia es imposible en un mundo donde se ha renunciado a la inteligibilidad y la verdad. Este mismo miedo afecta al magistrado, quien inicialmente intenta aconsejar al juez, pero al ver su posición, niega sus propias palabras por miedo a que puedan ser malinterpretadas e incluso modifica su relación con aquel a quien intentaba ayudar:

EL MAGISTRADO.- Yo no he dicho eso, mi querido Goll. Tampoco puedo comprender realmente cómo puedes atribuirme algo así. Quisiera dejar en claro que no he pronunciado ni una sola palabra contra el señor von Miehl. Siento que sea necesario decirlo, Goll.

EL JUEZ.- (*Nervioso*): No puedes tomarte las cosas así, Fey. Cuando tú y yo estamos tan unidos.

EL MAGISTRADO.- ¿Qué quieres decir con eso de que «tú y yo estamos tan unidos»? No puedo inmiscuirme en tus asuntos. Si quieres ponerte de parte de la policía criminal o de la SA, tendrás que hacerlo solo. (845)

Incluso los individuos con autoridad han comenzado a censurarse a sí mismos por miedo a la represión del nacionalsocialismo. El obrero de “*Das Kreidekreuz*” señalaba que nadie decía lo que realmente quería decir y lo mismo le reclama el juez al inspector en esta escena: “No diga siempre «por supuesto» como un cascanueces. [...] ¿Qué es lo que quiere decir realmente?” (842). El lenguaje ya no es transparente, sino que se ha convertido en un elemento de representación y actuación ante el otro. No se dice lo que quiere decirse, sino lo que debe decirse para no llamar la atención ni atraer el castigo. Al igual que el cuerpo del individuo, el lenguaje es un signo que representa un conjunto de relaciones sociales y que puede ser interpretado por una autoridad que censura o castiga. La transgresión que se teme ocurre cuando este signo rompe el orden de la sociedad de clases y son los guardianes de dicho orden quienes tienen el poder de imponer el castigo. Ante este peligro, el individuo se censura a sí mismo y entra en un estado de terror constante. Resulta significativo que el inspector, en vez de dar su opinión, prefiera refugiarse en la declaración mecánica del caso. El habla mecánica es uno de los elementos de distanciamiento característicos del teatro épico. El actor desnaturaliza las palabras, las separa del conjunto de signos que determinan su sentido y las presenta ante el espectador para que este pueda interpretarlas de manera crítica. Sin embargo, en este caso, el inspector que repite mecánicamente el informe sobre el incidente ha recurrido a la desnaturalización de las palabras no para ofrecerlas a la mirada crítica, sino para evitar cualquier posible responsabilidad sobre la investigación. El inspector actúa su función ante el juez; representa su papel sin comprometerse a sí mismo y sin revelar sus pensamientos. La repetición mecánica le ofrece al individuo el refugio de lo impersonal tras lo cual ya no puede leerse ninguna intención, salvo la necesidad de cumplir la función que se espera de él dentro de la estructura de poder. Cuando no repite

mecánicamente el caso, el inspector se limita a darle la razón al juez y este muestra la misma frustración que ya se veía anteriormente en el hombre de la SA, la frustración de quien ha sido arrojado a un mundo donde no se puede alcanzar la verdadera intención del otro, donde los signos no son transparentes y el viejo orden que le daba sentido al mundo ha dejado paso al capricho del nazismo y su reestructuración de las relaciones sociales, que en realidad no es más que su invisibilización a través de la representación de una falsa armonía. No es coincidencia que sea el inspector quien le dice al juez que mientras menos comprenda, mejor. Al igual a como ocurre con el habla mecánica, la vida se ha reducido a un conjunto de rituales que no corresponden a la realidad, pues la realidad no es otra que la lucha de clases que se intenta reprimir. El fascismo obliga al individuo a ocultarse detrás de una versión oficial de la realidad, detrás de un conjunto de actitudes y rituales preestablecidos que no son sino una forma de teatralidad ante el otro. En estas condiciones, la justicia se separa de la verdad y se convierte en una extensión de la invisibilización ideológica, una herramienta al servicio de la ilusión de orden. Es este el sentido que tienen las palabras del fiscal, quien amonesta al juez por insinuar que un judío no puede alcanzar justicia en el Tercer Reich, pero al mismo tiempo redefine la idea de justicia: “Pero hay una frase magnífica de nuestro Comisario de Justicia a la que puede atenerse: Justicia es lo que aprovecha al pueblo alemán” (841). Nuevamente, no importa la justicia, sino la apariencia de justicia y el juez se ve obligado a ser un instrumento de esta representación. La dificultad que enfrenta el juez para determinar qué es aquello que constituye el interés del pueblo alemán revela el carácter ilusorio de la unidad nacional, pues incluso si se quisiera subordinar la ley al interés, la sociedad sigue atravesada por intereses contradictorios.

EL JUEZ.- (*Agotado*). Yo estoy dispuesto a todo, Dios Santo, ¡compréndeme! Tú has cambiado mucho. Resolveré esto o aquello, lo que quieran, pero tengo que saber lo que quieren. Si no se puede saber, es que no hay ya Justicia.

EL MAGISTRADO.- Yo no gritaría que no hay Justicia, Goll.

EL JUEZ.- ¿Qué he dicho? No quería decir eso. Solo quería decir que cuando hay tales contradicciones...

EL MAGISTRADO.- En el Tercer Reich no hay contradicciones. (845)

La imposibilidad para interpretar cuáles son las verdaderas intenciones de los demás sumerge al juez en la incertidumbre, incluso cuando el miedo lo convence de sacrificar la idea de justicia y convertirse en un instrumento de opresión del régimen nacionalsocialista. Pero no es solo la imposibilidad de interpretar correctamente a los demás lo que origina el conflicto del juez, sino también la incompatibilidad de los intereses a los que debe responder su decisión. Esta es una de las características centrales de la representación del fascismo en la obra: su función como invisibilización de las contradicciones. Las palabras del magistrado llaman la atención sobre esta invisibilización como parte de la narrativa nacionalsocialista. Se sabe que hay contradicciones, pero estas no pueden reconocerse. Es exactamente el mismo tipo de invisibilización de la realidad que se observa en el fiscal cuando dice que no se puede admitir que en el Tercer Reich no puede haber justicia para un judío.

El juez ha sido arrojado a un mundo en el que no puede tomar una decisión y en el que ya no importa la distinción entre culpabilidad e inocencia. La justicia se transforma en un instrumento de opresión que culpa a las víctimas: “Es evidente que no condenaré a la SA sino al judío o al desempleado, ¿pero a cuál de los dos condenar? ¿Cómo voy a elegir entre el desempleado y el judío, o sea entre el socio y el propietario? A Pomerania no iré en

ningún caso, ni hablar. ¡prefiero un campo de concentración, Fey! ¡No me mires así! ¡No soy el acusado!” (846). El patetismo del juez desesperado, que podría despertar la empatía del espectador, se neutraliza a través del humor y de su disposición a colaborar con los nazis. Más que compadecerlo, el espectador está en una posición en que puede juzgar su actitud y entender que su dilema es parte de una redefinición de las relaciones de poder en una sociedad donde la ley se ha subordinado a un interés ajeno a sí misma. Aunque no se trata de un mecanismo de distanciamiento evidente, esta representación de los personajes como seres imperfectos e ideológicamente ciegos contribuye al desarrollo de la actitud crítica en el espectador. Así pues, *Terror y Miseria del Tercer Reich* no es una excepción dentro de la producción del autor cuando se considera su proyecto en términos ideológico-políticos en vez de limitar el efecto de distanciamiento a sus formas más evidentes como interrupciones, letreros y canciones.

Cuando se toma en cuenta su dimensión político-ideológica (o bien, cuando se le concibe desde el marxismo), el efecto de distanciamiento no es más que la desnaturalización de las formas de las relaciones sociales características de un momento histórico determinado, lo que el espectador experimenta como un extrañamiento de la realidad o una ruptura en el curso normal de la vida. En esta escena, esa ruptura toma la forma de una desestabilización de la ley, lo que conduce a la redefinición de la justicia y la inversión de la relación juez-acusado que el personaje central de “La búsqueda del derecho” experimenta con ansiedad. La obra regresa una y otra vez a esta idea de una ruptura en el curso normal de la vida cotidiana y representa escenas con inversiones, desestabilizaciones y subversión de las expectativas. El extrañamiento de la realidad tiene un doble valor en la obra o, si se prefiere, una doble función. En primer lugar, está ahí

porque es parte del núcleo ideológico-político del proyecto brechtiano que denuncia la artificialidad de las relaciones sociales para desnaturalizarlas y verlas de manera crítica, como algo transformable. En segundo lugar, el extrañamiento de la realidad sirve para mostrarle al espectador la manera en que el conjunto de imágenes y valores que asocia al orden de su vida diaria entran en contradicción con el fascismo. Lejos de garantizar el orden de la sociedad a través de la resolución de sus contradicciones, el fascismo es la invisibilización de esas contradicciones a través del terror y la violencia. El juez de esta escena queda atrapado entre esas contradicciones y el absurdo de su posición surge de la imposibilidad de reconocerlas y decir abiertamente lo que ha sido reprimido por la narrativa fascista.

La actitud del juez que teme por sí mismo y al mismo tiempo está dispuesto a culpar a un inocente es un ejemplo de la ceguera ideológica que se observa a largo de la obra y que le impide a algunos personajes darse cuenta de hasta qué punto son cómplices del sistema que los oprime, como los prisioneros que incluso en el campo de concentración son incapaces de reconciliar sus diferencias ideológicas, la pareja pequeñoburguesa que se niega a reconocer su responsabilidad o la cocinera que apoya al hombre de la SA. Esta ceguera ideológica afecta a todas las clases y se ve interrumpida por los elementos del proletariado que ven más allá de las ficciones ideológicas del fascismo. En esta escena, esa claridad es representada por la criada que entra a dejarle su desayuno al juez:

LA CRIADA.- Por poco no me dejan pasar. Todo el Palacio de Justicia está lleno de hombres de la SA, por ese proceso. Pero hoy les van a dar lo suyo, ¿verdad, señor juez? En la carnicería la gente decía: ¡menos mal que todavía hay Justicia! ¡Dar una paliza así a un comerciante! En esa Sección, la mitad eran antes delincuentes, lo sabe todo el barrio. Si no fuera por los jueces se llevarían hasta las torres de la catedral. Lo

hicieron por los anillos; uno, ese Häberle, tiene una novia que hacía la calle hasta hace seis meses. Y al desempleado Wagner, que tiene una bala en la garganta, lo golpearon mientras limpiaba la nieve, todos lo vieron. Actúan abiertamente y aterrorizan al barrio, y a los que se atreven a decir algo los esperan y, a golpes, los dejan tendidos en el suelo. (843)

La criada funciona aquí como la voz de la gente común y la certeza de su conocimiento contrasta con las versiones contradictorias de aquellos a quienes teme el juez. La mujer confía en que finalmente se hará justicia y esta fe contribuye a la distancia que separa al espectador del juez, pues sabe que este se ha dejado intimidar y no le importa lo que realmente ocurrió. Al final de la escena, el juez se muestra superado por la situación, desorientado y reducido a la incertidumbre. En un momento de distracción, toma la guía telefónica en lugar de la carpeta de la acusación y esto es significativo en sí mismo. En una sociedad donde la justicia ha sido transformada en un instrumento al servicio del fascismo, cualquiera puede ser acusado, sin importar que no tenga ninguna relación con el caso. Para un juez que no tiene ya poder para impartir justicia, es irrelevante que se escoja un nombre al azar de la guía telefónica para determinar al culpable; no necesita aclarar los hechos, sino una simple lista de nombres, pues su función se limita a darle al fascismo la apariencia de legalidad. Una última intervención del ujier parece resumir la desestabilización de la ley que ha tenido lugar en la escena: el Fiscal no quería sentarse con los testigos, sino con el tribunal. De haber sido así, señala el ujier, el juez “hubiera tenido que dirigir el juicio desde el banquillo de los acusados” (846). El espectador sabe que la pérdida de poder en ese escenario hipotético, que al ujier le parece tan inverosímil, es lo que en realidad está ocurriendo en la escena. El juez saldrá a representar su papel; se cumplirá con el ritual y las formas de la justicia, pero en realidad, la ley ha dejado de funcionar en la Alemania nazi.

La séptima escena, “La enfermedad profesional” (*Die Berufskrankheit*) continúa el tema del fascismo como invisibilización y ceguera ideológica, pero en este caso se trata de una ceguera voluntaria que curiosamente se presenta como un abandono de la perspectiva materialista. La escena ocurre en un hospital al que ha llegado un hombre que viene de un campo de concentración. El cirujano entra con sus ayudantes e insiste en la importancia de las condiciones materiales para la comprensión de las enfermedades. No basta con identificar las consecuencias, sino que hay que llegar a las causas, y estas son siempre de carácter social:

EL CIRUJANO.- [...] Por este caso pueden ver lo erróneo que es considerar al paciente sólo como parte integrante del análisis clínico, en lugar de preguntarse de dónde viene el enfermo, dónde ha contraído su enfermedad y adónde volverá cuando haya sido tratado. ¿Qué tres cosas debe saber un buen médico? ¿Primera?

EL PRIMER AYUDANTE.- Preguntar.

EL CIRUJANO.- ¿Segunda?

EL SEGUNDO AYUDANTE.- Preguntar.

EL CIRUJANO.- ¿Y tercera?

EL TERCER AYUDANTE.- ¡Preguntar, señor profesor!

EL CIRUJANO.- ¡Exacto! ¡Preguntar! ¿Y preguntar sobre todo qué?

EL TERCER AYUDANTE.- ¡Cuáles son las condiciones sociales, profesor!

EL CIRUJANO.- Sobre todo sin temor a investigar la vida privada del paciente, que a menudo, por desgracia, es francamente triste. Cuando un ser humano se ve obligado a ejercer una profesión que a la corta o a la larga lo aniquilará físicamente, de forma que, por decirlo así, muere para no morir de hambre, no resulta agradable oírlo, y por eso tampoco agrada preguntarlo. (848)

Esta insistencia en las condiciones materiales como origen de los fenómenos corresponde a una concepción marxista de la realidad y Brecht incluso hace que el cirujano hable de

trabajadores obligados a soportar condiciones laborales que acortan su vida. De todas las experiencias posibles, el doctor habla sobre la experiencia del proletariado que se ve obligado a vender su fuerza de trabajo, sin importar las consecuencias sobre su salud. En este caso, la sensación de extrañamiento de la realidad está en lo inusual de un doctor que parece tan interesado en las condiciones sociales y no tanto en los aspectos físicos e inmediatos de la enfermedad. Tal como corresponde a la concepción marxista de la realidad, el doctor recuerda la importancia de la base material como origen de los fenómenos. Este diálogo inusual pone en guardia al espectador; le indica que la escena está hablando de algo más que de la naturaleza de las enfermedades. Así como debe reconocerse la relación entre las condiciones sociales y la enfermedad, debería reconocerse la relación entre las condiciones sociales y la enfermedad del fascismo. Si el espectador no ha hecho esta conexión hasta este punto, el resto de la escena se encarga de señalarla.

Después del discurso del doctor, llega el momento de analizar el caso del hombre herido. En vez de decirlo en voz alta, la superiora le susurra al oído la información sobre el paciente. Entonces el doctor parece olvidar todo lo que acaba de decir sobre buscar las causas de la enfermedad y se limita a reconocerlo “*superficialmente y de evidente mala gana*” (848). Cuando uno de los ayudantes pregunta por la causa de la enfermedad, el doctor simplemente supone que se cayó por las escaleras, como dice su historial, y no hace más preguntas. La superiora informa que el paciente insiste en arrancarse las vendas y uno de los enfermos recuerda las palabras del doctor: “¿De dónde viene el paciente y adónde volverá?” (848). El espectador entiende que probablemente se arranca las vendas para no regresar al campo de concentración. La negativa del doctor a aplicar a este paciente los mismos principios que ha defendido momentos antes es similar a la negativa del hombre a

reconocer su propia culpa en “La delación” y a la invisibilización sistemática de la injusticia en “La búsqueda del derecho”. El doctor prefiere contradecirse a sí mismo antes que reconocer que las heridas del paciente han sido provocadas en el campo de concentración; ha pasado de hablar de la importancia de las condiciones sociales a ocultarlas.

Si en “La búsqueda del derecho” el fascismo se representaba como lo opuesto a la justicia, en esta escena se opone directamente al reconocimiento de las condiciones sociales que se consideraban indispensables para la comprensión de la realidad. Esta escena no solo ejemplifica la manera en que se niega la existencia de la violencia fascista, sino que le sugiere al espectador la diferencia entre el lamento superficial por las consecuencias visibles de los fenómenos y la comprensión profunda de sus causas. La invisibilización de las causas sociales se asocia con la hipocresía y la complicidad del silencio; si solo se tratan los síntomas del fascismo (las consecuencias de su violencia, por ejemplo) se renuncia a comprenderlo. Como toda enfermedad, el fascismo requiere la comprensión de las condiciones que lo engendran y es precisamente por esto que el fascismo se impone como la invisibilización de las condiciones sociales, la normalización de un silencio surgido del miedo. En esta escena, la ceguera ideológica se manifiesta como la contradicción del cirujano quien se niega a seguir su propio consejo e ir a las causas de la enfermedad. De esta manera, el doctor cae en la complicidad de la negación, tema que ya señalaban los versos que abren esta escena:

Aquí llegan los doctores
Del Estado servidores
Y se les paga a destajo.

Lo que les manda el verdugo
Lo cosen por un mendrugo:
Y ése es todo su trabajo. (847)

Esta es una de las narrativas constantes a través de *Terror y Miseria del Tercer Reich*: la ceguera ideológica como resultado de la imposibilidad de comprender el fascismo a partir de sus causas materiales y su función dentro de la lucha de clases en un momento determinado en el desarrollo del modo de producción. En ausencia de la perspectiva materialista proporcionada por la conciencia de clase o bien, por el conocimiento teórico proporcionado por el marxismo, es imposible comprender tanto la función como los mecanismos del fascismo y el individuo se ve sobrepasado por una tiranía que no puede situar con relación a sus verdaderos intereses, lo que lo condena al papel de víctima o cómplice. La ceguera ideológica no le deja al individuo otra opción más que el terror o el silencio.

En “Los físicos” (*Physiker*) se repite esta representación del fascismo como forma de ficción ideológica que se interpone entre el individuo y la comprensión objetiva de la realidad. En esta escena, dos físicos deben trabajar en secreto para que los nazis no sepan que han recurrido a conocimiento producido por un judío. Al limitar la ciencia por motivos ideológicos de manera consciente, el fascismo le quita al individuo su principal herramienta para comprender la realidad, lo cual es particularmente grave desde la perspectiva marxista, puesto que es la concepción materialista y científica del mundo lo que le proporciona al ser humano la capacidad de descubrir las leyes que rigen el progreso histórico. El irracionalismo del fascismo se opone al progreso científico. De manera similar al juez de “La búsqueda del derecho”, los científicos son incapaces de realizar su trabajo bajo la

opresión del nacionalsocialismo. El ambiente de la escena nuevamente revela un terror constante, un miedo a ser descubierto en cualquier momento que se refleja en la manera en que los personajes hablan y se mueven por el escenario: “*Se levanta y se dirige de puntillas hacia la pared de la izquierda. Al parecer no oye nada sospechoso y vuelve. Y sigue leyendo, interrumpiéndose sin embargo de vez en cuando de forma parecida. Comprueba el teléfono, abre rápidamente la puerta, etc.*” (850). Como corresponde al proyecto de Brecht, los gestos de los personajes permiten que el espectador vea el funcionamiento de las relaciones de poder que caracterizan a la sociedad; vuelven evidente lo que permanecía reprimido.

También en “Los físicos” encontramos sutiles mecanismos que fomentan una actitud reflexiva como los nombres de los personajes y la relativa ininteligibilidad de los diálogos. Nombrar a los personajes como X y Y, como dos incógnitas de una ecuación, no solo resulta adecuado para una escena que trata sobre el discurso científico, sino que además reduce a los individuos a su función, los despersonaliza y los convierte en símbolos de su actividad, en términos de una relación. En vez de contemplar la opresión sobre dos individuos concretos, los nombres X y Y convierten la escena en una reflexión sobre los efectos del nacionalsocialismo sobre la ciencia en general. Los personajes, al igual que los términos en una ecuación, podrían ser sustituidos por cualquier individuo, pues lo que importa es su función dentro de la relación y su posición dentro del sistema; no importa quiénes son, sino lo que representan. Esta manera de nombrar a los personajes como si fueran una posición en una estructura o, en palabras de John Walker, una “perversión magnificada de sus funciones económicas” (121) será una constante a lo largo de la obra.

En cuanto a la ininteligibilidad de los diálogos, lo que observamos en esta escena es un uso de un lenguaje científico especializado e incomprensible para el espectador. No se espera que este sea capaz de seguir los razonamientos expuestos por los personajes, sino simplemente que perciba el miedo, la censura y la ansiedad característica de quien hace algo prohibido. El lenguaje se vuelve opaco y solo queda el gesto, las relaciones de poder y aquello que es socialmente significativo. De esta manera, el efecto que se lograba en “La búsqueda del derecho” a través del habla automática se logra en esta escena a través de la negación de la inteligibilidad para el espectador. No importa lo que se dice, sino las relaciones de poder que regulan aquello que se dice. Es al reflexionar sobre esas relaciones, sobre esos gestos, que el espectador se da cuenta de qué manera el poder fascista ha irrumpido en una esfera particular de la experiencia (en este caso, la ciencia). Esta manera de acercarse a la construcción de una escena está determinada por la perspectiva marxista de la realidad; en vez de distraerse con lo contingente en la representación de una acción, el espectador podrá concentrarse en aquello que resulta socialmente significativo, aquello que le permite entender la estructura del mundo en el que vive y las relaciones entre un fenómeno y sus propios intereses de clase.

Al igual que los personajes de escenas anteriores, los científicos de “Los físicos” también son obligados a actuar su subordinación y existir en un espacio en el que sus cuerpos, sus ideas y sus palabras son signos interpretables para una autoridad dispuesta a castigar la transgresión. Al final de la escena, uno de los científicos pronuncia el nombre de Einstein, lo que entra en contradicción con la idea de una ciencia aria libre de la influencia judía. Al darse cuenta de su “error”, los científicos tienen que actuar ante una autoridad imaginaria (fuera de escena) y restablecer así la ilusión de consenso y subordinación:

X.- ¿Pero qué dice Einstein de...?

(Por el espanto de Y, X se da cuenta del lapsus y se queda también mudo de espanto. Y le arranca de las manos las notas escritas y se guarda todos los papeles).

Y.- *(Muy fuerte, dirigiéndose a la pared de la izquierda).* ¡Efectivamente, es un puro sofisma judío! ¿Qué tiene que ver eso con la física?

(Aliviados, vuelven a sacar sus notas y siguen trabajando en silencio, con la mayor prudencia). (851)

La autocensura ante una autoridad que ni siquiera tiene necesidad de estar presente es parte de la representación del fascismo en la obra. La constante amenaza de la violencia hace que los individuos empiecen a regular sus propias palabras y acciones, reduciendo la vida a una interminable actuación de relaciones de poder: la vida diaria se convierte en una actuación falsa, regulada por códigos en los que el individuo no cree o que entran en contradicción con sus intereses. Nuevamente encontramos que la idea de representación tiene un valor doble, tanto positivo como negativo. Por un lado, la obra es un mecanismo que permite revelar las verdaderas relaciones de poder que corresponden a una etapa determinada en el desarrollo del modo de producción y que se ocultan detrás de una u otra ilusión ideológica. Por otro lado, el fascismo tiene como consecuencia la reducción de la vida diaria a una representación de la propia opresión. Como he señalado anteriormente, la representación puede servir para revelar, pero también para invisibilizar, por lo que es posible afirmar que una de las características del antifascismo de *Terror y Miseria del Tercer Reich* es que utiliza el potencial revolucionario de la representación en contra de su potencial reaccionario. Mientras que el fascismo utiliza la teatralidad para mantener el orden de la sociedad de clases, Brecht la pone al servicio del proletariado.

La escena “Los físicos” es también un ejemplo de la manera en que *Terror y Miseria del Tercer Reich* asocia el fascismo a la desestabilización de las oposiciones que sirven para organizar la experiencia del espectador como público-privado, culpa-inocencia, justo-injusto o, en este caso, objetivo-subjetivo y verdadero-falso. De esta manera, la obra ataca directamente el atractivo que el fascismo podría tener para una mentalidad pequeñoburguesa que lo ve como una manera de garantizar el orden de la sociedad de clases y la inteligibilidad del mundo. Todos los aspectos de la experiencia pasan a ser regulados y quedan disponibles para ser interpretados como transgresiones. Los científicos de la escena actúan su subordinación para no ser castigados, pero después siguen trabajando “con la mayor prudencia” (851). Una vez que se establece la incompatibilidad entre el fascismo y la comprensión objetiva de la realidad, se ha admitido la inevitabilidad de la resistencia, pues tal es la lógica de la lucha de clases que determina el curso de la historia. Desde la perspectiva marxista, la obra no tiene que demostrar que el pueblo alemán en general es capaz de heroicos actos de resistencia y se opone en todo momento al fascismo, sino que le basta con demostrar que el fascismo es incompatible con los intereses de la población. Esto último lo demuestra cada una de las escenas de la obra al concentrar su atención en los momentos de la vida diaria en que el fascismo entra en contradicción con los intereses de los personajes o subvierte las reglas que regulaban un campo de la experiencia. Esto es fundamental para entender la forma de la obra como una serie de fragmentos; no es la historia de una resistencia heroica ante el fascismo, sino la historia de la incompatibilidad entre las ilusiones ideológicas del fascismo y la realidad. La estructura fragmentada de la obra sirve precisamente a este propósito, pues permite explorar los efectos del fascismo sobre áreas como el campo, la ley, la familia, la ciencia o el

matrimonio. Por lo tanto, es posible afirmar que la forma es consecuencia de las características ideológicas del proyecto brechtiano y no una simple experimentación modernista entre otras; no se ha escogido una forma al azar, sino una que permite atacar sistemáticamente las ficciones ideológicas del fascismo. La incompatibilidad entre fascismo y ciencia en esta escena es la incompatibilidad entre fascismo y realidad objetiva.

“La mujer judía” (*Die jüdische Frau*) muestra la separación de un matrimonio como consecuencia del antisemitismo. En esta contradicción entre matrimonio y nacionalsocialismo, el dramaturgo continúa la exposición sistemática de la incompatibilidad entre el fascismo y las instituciones o conceptos que dan regularidad y sentido al universo de los personajes. La separación de esta pareja refleja el deterioro de las relaciones humanas como producto de la reducción de la esfera social al gesto vacío y automático que corresponde a la invisibilización ideológica del fascismo; el nacionalsocialismo separa a este matrimonio no únicamente por el prejuicio y la persecución hacia los judíos, sino porque impide cualquier contacto honesto y verdaderamente humano con el otro. Las características del nacionalsocialismo se expresan en una forma asimilable por la sensibilidad del personaje, como la artificialidad de relaciones humanas que invisibilizan la realidad del prejuicio y la marginación. Las formas bajo las cuales se manifiesta el fascismo en cada una de las escenas resultan significativas cuando se consideran como representativas de una u otra esfera de la experiencia cotidiana. Cuando el personaje de la escena es un juez, la obra representa al fascismo como la imposibilidad de la justicia. Cuando los personajes son científicos, el fascismo es una limitación ideológica al conocimiento. En este caso, al tratarse de un matrimonio, el fascismo toma la forma de la imposibilidad de la comunicación honesta y abierta con el

otro; la ruptura de la sociedad se muestra a través de la ruptura de su núcleo. Como he señalado anteriormente, esto no es accidental, sino el producto de una crítica sistemática cuyo propósito es señalar los efectos negativos del fascismo en múltiples áreas de la experiencia cotidiana que puedan ser identificadas por el espectador.

La escena puede ser entendida como una exploración de las relaciones sociales bajo el fascismo y, de manera más específica, del matrimonio como núcleo representativo de dichas relaciones. Este tema en sí mismo forma parte de la representación del fascismo como mecanismo de invisibilización de las contradicciones. Es por ello que en esta escena cobra tanta importancia la oposición entre comunicación abierta (como forma de reconocimiento) y el silencio (como forma de invisibilización y complicidad con la opresión). El conjunto de las relaciones sociales, incluido el matrimonio, han sido transformadas hasta depender de la represión, el silencio, la ceguera ideológica y la convención. Brecht muestra en esta escena a una mujer que se separa paso a paso de una sociedad que no reconoce la violencia que se ejerce sobre ella hasta que finalmente descubre que esa represión afecta incluso a su matrimonio. Por lo tanto, la escena también puede ser entendida como el descubrimiento que hace la víctima de su propio estado como el Otro construido por el fascismo.

La mujer de esta escena llama por teléfono para cancelar compromisos sociales y asegurarse de que alguien se ocupará de su marido una vez que se haya ido. Resulta significativo que la destrucción del individuo implique la ruptura sistemática de sus relaciones, pues esto no solo muestra el funcionamiento del fascismo como exclusión del otro, sino que corresponde a la concepción materialista que permea la obra y que enfatiza la

posición del individuo dentro de una estructura o un conjunto de relaciones. El espectador no escucha a los personajes con los que habla la mujer, pero puede suponer lo que dicen. Esta manera de representar los diálogos funciona también como un sutil mecanismo de distanciamiento, pues no se representa la interacción en sí misma, sino únicamente un fragmento a partir del cual debe reconstruirse la totalidad. La escena rechaza la actitud pasiva del espectador y crea una distancia en la que puede introducirse la crítica. La necesidad de reconstruir la conversación hace que el espectador enfrente el diálogo como algo artificial y lo obliga a preguntarse por las reglas de su lógica interna; lo desnaturaliza y lo convierte en objeto de reflexión. Si se recuerda que el diálogo entre los personajes es la manifestación de una relación o de una estructura de poder ideológicamente determinada, lo que se ha convertido en objeto de reflexión es precisamente un elemento mediante el cual el espectador puede penetrar en la realidad social.

El diálogo reconstruido por el espectador, considerado como un objeto de reflexión, muestra el proceso de reestructuración de las relaciones sociales efectuado por el fascismo. Para la mujer judía, esta reestructuración se manifiesta no solo como marginación, sino como el uso de la artificialidad y el silencio como herramientas para invisibilizar su experiencia, incluso al interior de su matrimonio. El espectador se da cuenta de que las personas con las que habla la mujer se han distanciado de ella, pero no desean ser consideradas como antisemitas: “La verdad es que hace ya dos semanas que no jugamos... Naturalmente, también Fritz estaba resfriado. [...] Claro que no, Doctor, ¿cómo voy a...? Thekla tenía a su madre de visita... Lo sé... ¿Por qué iba a pensar algo así? [...] Ya sé que vosotros no sois así” (851-852). Al negar que la razón del distanciamiento sea el antisemitismo, los personajes ausentes, cuyas voces solo “escuchamos” indirectamente a

través de las palabras de la mujer, intentan invisibilizar la realidad de las relaciones de poder y la marginación de la que ellos mismos son cómplices. El espectador no solo debe reconstruir lo que no se escucha, sino lo que no se dice en aquello que no se escucha. De esta manera, se abandona el consumo pasivo de la escena y se le exige al espectador participar en la revelación del contenido reprimido del diálogo que corresponde a una relación de poder invisibilizada, a un acto de violencia y marginación del Otro del fascismo: el judío. Si es verdad que el fascismo se concibe a lo largo de la obra como una forma de invisibilización ideológica de la realidad y, al mismo tiempo, la obra invita una y otra vez al espectador a revelar el contenido reprimido de las relaciones sociales, es posible afirmar que en *Terror y Miseria del Tercer Reich* el acto de interpretación, libre ya de la pasividad asociada a la identificación, se convierte en un ejercicio de crítica antifascista en sí mismo. Al recurrir a estrategias de distanciamiento y representación que excluyen la pasividad, la obra transforma al espectador en un intérprete que “trae a la superficie” las relaciones de poder y las experiencias que el mismo fascismo necesita reprimir para mantener sus ficciones ideológicas.

Para los personajes que rodean a la mujer judía en esta escena, el antisemitismo es siempre algo que muestran los demás, que existe en otro lado, pero nunca entre los hablantes, quienes ocultan la violencia tras la convención de las formas socialmente aceptadas. La misma mujer contribuye a mantener esta invisibilización al decir que su partida es únicamente temporal, para ver gente nueva. El trauma de la marginación y la violencia permanece como algo no confesado durante estas conversaciones, algo que se sabe, pero no se reconoce. La escena repite así la idea de la representación ante el otro como un medio para ocultar los antagonismos y crear la ilusión de normalidad; en el

fascismo, la invisibilización ideológica de la realidad ha sido incorporada en las relaciones sociales bajo la forma de la convención. No se reconoce el problema, pero se sufren sus consecuencias; la invisibilización de las contradicciones y los antagonismos se ha transformado en la norma que regula las interacciones sociales. Esta concepción del funcionamiento del fascismo se verá reflejada finalmente en el matrimonio de la mujer, precisamente la esfera de su experiencia que debería estar caracterizada por la confianza, la honestidad y la comunicación. Desde el punto de vista de la mujer judía, el fascismo se experimenta como una progresiva separación que se produce cuando el fascismo la transforma en el Otro que debe ser rechazado. El personaje enfrenta una forma de invisibilización de su propia existencia que se vuelve insoportable cuando penetra en la esfera familiar. Por lo tanto, la escena está estructurada como un movimiento hacia la revelación del contenido ideológicamente reprimido. En este caso, ese contenido es la nueva posición de la mujer judía ante el nacionalsocialismo.

Además de limitar la percepción que el espectador tiene del diálogo, otro elemento que contribuye al distanciamiento y favorece la reflexión crítica sobre la escena es la consciencia que la mujer tiene de sus propias contradicciones:

Nunca me he metido en política... ¿Acaso estaba a favor de Thälmann? Soy una de esas mujeres burguesas que tienen criados y, de pronto, resulta que sólo pueden tenerlos las mujeres rubias. En los últimos tiempos he pensado a menudo que hace años me dijiste que había personas que valían y otras que valían menos, y unas tenían derecho a la insulina si padecían diabetes y otras no. ¡Y yo estaba de acuerdo, estúpida! Ahora han hecho una clasificación de éstas, y resulta que pertenezco a las que no valen nada. Me está bien empleado. (853-854)

Este fragmento contribuye a impedir la identificación del espectador y favorece una reflexión crítica tanto de la mujer como de los procesos sociales e ideológicos representados en la escena. Al hablar de sí misma como una mujer burguesa que apoyaba la desigualdad como expresión del darwinismo social, el personaje deja de ser la simple víctima de una tragedia abstracta y se convierte en un individuo asociado a una clase determinada, con una ceguera ideológica particular y dentro de una estructura que puede explicarse objetivamente; su posición ideológico-política es identificable y, por lo tanto, puede comprenderse. La violencia del fascismo deja de ser algo que simplemente ocurre en un vacío idealista y se transforma en un fenómeno cuyas causas pueden ser comprendidas desde una mirada materialista. El arrepentimiento de la mujer no solo señala la relación entre la jerarquía de clases y la de razas, sino que muestra la posibilidad de que un individuo apoye una idea en contra de sus propios intereses. Resulta significativo que la mujer crea que no apoyar a un comunista como Ernst Thälmann debería haber garantizado que el fascismo no la tratara como un enemigo; su sorpresa es la del individuo que se da cuenta de que, a pesar de sus privilegios, no existe por encima de los conflictos ideológico-políticos que caracterizan a su sociedad. Igual a como se mostró con Dievenbach en “Los soldados del pantano”, la neutralidad es inútil ante el fascismo; más que un escape de la política y la ideología, la pasividad se presenta como una peligrosa incapacidad del individuo para identificar correctamente qué discurso representa sus intereses. La consciencia de ser el Otro marginado del fascismo reinserta a la mujer en el curso de la historia o, desde una perspectiva marxista, la devuelve al reino de la lucha de clases donde sus conflictos internos se vuelven significativos, pues las contradicciones del individuo son las mismas que las de su sociedad. El desencanto de la mujer marca el punto en que las

pretensiones ideológicas del fascismo entran en conflicto con su funcionamiento real, lo que será una constante a lo largo de toda la obra. El fascismo promete representar los intereses del pueblo alemán, pero no ofrece otra cosa más que la marginación de un Otro a quien se culpa de todos los problemas de la sociedad.

Después de las llamadas que muestran su marginación o su ruptura con la sociedad, la mujer ensaya la manera en que le informará a su esposo sobre su partida. La escena vuelve a la idea de representación y actuación ante el otro (en este caso, un otro ausente) que también contribuye a la distancia crítica; en vez de contemplar la escena directamente, lo que el espectador ve es una representación de lo que el personaje imagina que ocurrirá: un monólogo de la mujer como ensayo previo a la conversación real con el marido. De esta manera, se rompe la ilusión de estar frente a una interacción auténtica e inevitable que se consume pasivamente. Las palabras y los gestos de la mujer se convierten en signos a través de los que se accede a la naturaleza de la relación. La mujer ensaya su discurso varias veces, se interrumpe, comienza de nuevo, se corrige. Esta naturaleza fragmentaria del diálogo le permite al espectador ver varias versiones de la misma interacción y escapar a la naturalización de la escena. La conversación puede tomar distintas formas y esa multiplicidad de posibilidades le recuerda al espectador la artificialidad de la representación, rompe la ilusión de estar frente a un evento real y constituye una invitación a interpretar lo que se dice como socialmente significativo. Los ensayos previos de la mujer abren el espacio para una contradicción entre lo que ella imagina que ocurrirá y lo que realmente ocurre, lo cual crea en el espectador una disposición hacia el pensamiento crítico. Si la conversación toma una dirección determinada, se debe a un conjunto de circunstancias específicas, pero otras circunstancias (por ejemplo, otras relaciones de poder u otro

contexto) habrían producido resultados diferentes, por lo que es necesario reflexionar sobre la escena como un conjunto de signos socialmente significativos en vez de consumirla de manera pasiva.

La escena revela el paralelismo entre la marginación que sufre la mujer con relación al resto de la sociedad y la invisibilización que sufre dentro de su matrimonio. En ambos casos, las relaciones sociales son representadas como si dependieran de la represión de un contenido que no desea reconocerse. Esta represión se muestra través del contraste entre las distintas razones que la mujer ofrece para explicar su partida: al Doctor solo le dice que se irá de viaje y lo que importa es que ya no podrá jugar bridge, a la señora Schöck le dice que solo se va para ver caras nuevas, a Anna le confiesa que “las cosas se están poniendo demasiado difíciles” (852) y a su marido le dice abiertamente que la causa es el antisemitismo. En estas interacciones sociales, la violencia se oculta o se ignora hasta engendrar un silencio intolerable que impide que exista una verdadera comunicación más allá de la convención o el engaño. El silencio se convierte en una forma de violencia que niega la experiencia de la víctima: “Tú estás ahí, viendo cómo tu mujer hace el equipaje y no dices nada. ¿Las paredes oyen, no? Pero vosotros no decís nada. Unos escuchan, otros guardan silencio. Maldita sea. Yo también debería guardar silencio” (854).

El judío no solo enfrenta la violencia de ser definido como enemigo de la sociedad, sino que además debe enfrentar el silencio y la invisibilización de su experiencia. El encuentro final con el marido parece representar para la mujer la última posibilidad de reconocer abiertamente este contenido reprimido:

¿Qué clase de hombres sois? ¡Sí, también tú! Inventáis la teoría de los cuantos y la cirugía del pulmón y os dejáis mandar por semisalvajes que os ofrecen conquistar el mundo pero no os dejan tener la mujer que queréis tener. [...] El próximo hombre que tenga, tendrá derecho a conservarme. Y no me digas que me mandarás dinero, porque sabes que no puedes hacerlo. Y tampoco tienes que hacer como si sólo se tratase de cuatro semanas. Esto no durará cuatro semanas. Tú lo sabes y yo también. Entonces no digas: al fin y al cabo son sólo unas semanas, mientras me das el abrigo de piel que no necesitaré hasta el invierno. Y no digamos que es una desgracia. Digamos que es una vergüenza. (854-855)

La negación del marido a reconocer que su mujer se irá definitivamente como consecuencia del antisemitismo representa una última irrupción de la invisibilización ideológica fascista en la esfera privada, familiar. El silencio se convierte en una forma de complicidad con el fascismo; la desgracia del evento histórico que simplemente ocurre sin intervención del individuo se sustituye por la vergüenza del crimen respecto al cual se tiene una responsabilidad. Las palabras de la mujer revelan la complicidad del silencio que define al marido, quien evade la cuestión central incluso cuando se le pide que diga una palabra a favor de su esposa:

LA MUJER.- Ya hemos hablado alguna vez de irme por algún tiempo. Aquí no van muy bien las cosas.

EL MARIDO.- Eso es absurdo.

LA MUJER.- Entonces, ¿me quedo?

EL MARIDO.- ¿Adónde quieres ir? (855)

Esta respuesta es representativa de la complicidad del marido con el fascismo. Por un lado, afirma que la preocupación por el antisemitismo es absurda, pero al mismo tiempo, se niega a pedirle a la mujer que se quede a su lado. En cambio, su preocupación principal es que no se le considere como parte del nuevo orden que obliga a su esposa a escapar: “EL

MARIDO.- Tú sabes que yo no he cambiado, ¿verdad, Judith? LA MUJER.- Sí” (855). La complicidad y la incapacidad del marido para resistirse a los cambios producidos por el fascismo son preocupaciones constantes de la escena y también en esto existe una contradicción entre lo que se sabe y lo que se acepta: “No, no es que él haya cambiado, al contrario [...] ¡No digas que no has cambiado, porque no es verdad!” (853).

Lo que la mujer no puede tolerar es que la mentira que caracteriza al fascismo, en tanto forma de invisibilización ideológica, penetre en la esfera familiar. En una sociedad que no reconoce la violencia que se ejerce sobre los judíos, al menos su marido debería ser honesto:

No finjas que no habías notado nada en estos últimos días. Fritz, yo lo acepto todo, salvo que en la última hora que nos queda no nos miremos a la cara. No deben conseguir eso esos mentirosos que obligan a todos a mentir. Hace diez años, cuando alguien dijo que no se notaba que yo fuera judía, tú dijiste enseguida: claro que se ve. Y eso me alegró. Aquello era evidente. Entonces, ¿por qué andarse con rodeos? (854)

Al final de la escena, Fritz insiste en fingir que la ausencia de su esposa será únicamente temporal, pero aun así le da el abrigo que sabe que no necesitará hasta el invierno. El matrimonio como estructura que organiza las relaciones sociales en la esfera doméstica ha cedido frente al fascismo y se ha convertido en una expresión más de invisibilización ideológica. De esta manera, la escena ofrece una representación del fascismo como un ataque sobre el universo privado y familiar del individuo. La reconfiguración fascista de las relaciones sociales ha dejado de ser algo que ocurre únicamente en el espacio público, incluso para las personas que gracias a su privilegio se imaginaban a sí mismas por encima

de los conflictos ideológico-políticos. Tras la desaparición de la división entre lo público y lo privado, el individuo no tiene dónde refugiarse del fascismo.

La misma invasión del espacio privado puede observarse en “El Chivato” (*Der Spitzel*). En esta escena, el fascismo queda representado por la desestabilización del orden familiar y la inversión de la autoridad en las relaciones Padre-Hijo y Maestro-Alumno. Las interacciones entre los personajes se caracterizan por la desconfianza, el nerviosismo y la incertidumbre, pues se trata de un mundo en el que el individuo teme ser denunciado en cualquier momento, incluso por miembros de su propia familia. De manera similar a como ocurrió en “La mujer judía”, la escena empieza con la ruptura de las relaciones sociales, aunque en este caso se expresa a través de la negación a contestar una llamada de un hombre al que la inspección de enseñanza ha “instruido un expediente”:

LA MUJER.- Resulta desagradable hacerles el vacío ahora cuando precisamente todo el mundo les hace el vacío.

EL MARIDO.- No les estamos haciendo el vacío.

LA MUJER.- Entonces, ¿por qué no quieres que vengan?

EL MARIDO.- Porque ese Klimbtsch me aburre a muerte.

LA MUJER.- Antes no te aburría.

EL MARIDO.- ¡Antes! ¡Me pones nervioso con esos «antes»! (857)

Al alejarse de quienes resultan sospechosos para la autoridad, el individuo se siente culpable, pues participa en la marginación del Otro del fascismo. “¿Quieres decir que soy un cobarde?” (857), pregunta el hombre. Esa necesidad de rechazar la propia complicidad con el orden del nacionalsocialismo es la misma que ya se observó en la pareja de “La delación”. La diferencia entre el “antes” y el “ahora” contribuye a la representación del fascismo como un trauma, como una ruptura con el orden normal de la existencia y no es

coincidencia que el marido desee invisibilizarla, pues al igual que en “La mujer judía”, el cambio debe ocultarse bajo la apariencia de normalidad. Tal como se representa en la obra, la invisibilización ideológica del fascismo exige que el individuo participe en la negación de su propia realidad y naturalice un conjunto de relaciones que le resultan insoportables. El propósito de la escena, como de la obra en general, es poner el énfasis en esa ruptura, en el trauma de un “antes” y un “ahora” en el que la realidad es ya irreconocible y sus categorías han quedado subvertidas.

Después de rechazar la llamada de Klimbtsch, la mujer sugiere que inviten a otra familia, los Lemke, pero el marido rechaza la idea porque no quiere que le vuelvan a reclamar que no se preocupan por la defensa antiaérea (857). Las relaciones entre las personas han quedado subordinadas al discurso político-ideológico y todo lo que se aparte de la narrativa oficial se vuelve sospechoso. En vez de lograr la unidad de la sociedad, el fascismo ha convertido el contacto entre las personas en una fuente de tensión que se desea evitar. La única interacción posible es la vigilancia y la denuncia, lo que crea un mundo de delatores y acusados.

Igual a como se observó en “La mujer judía” la reestructuración de las relaciones sociales no se limita a la esfera pública, sino que penetra en el universo privado del hogar. En “El Chivato”, esta desestabilización del orden familiar se representa en la pérdida de autoridad del marido, cuyo poder como maestro y como padre es usurpado por el fascismo. La pérdida de libertad del individuo se muestra nuevamente como una incapacidad para expresarse: “EL MARIDO.- Entre estas cuatro paredes puedo decir lo que me parezca. No permitiré que en mi propia casa me impidan...” (857). A través de esta protesta el marido intenta reclamar su autoridad sobre un dominio que supone como privado, pero

inmediatamente es interrumpido por la entrada de la criada, ante quien tampoco puede hablar libremente, pues su padre es el vigilante de la manzana.

Si escenas como “Los físicos” o “Soldados del pantano” mostraban al individuo dominado por un terror constante hacia una autoridad que podía entrar en cualquier momento, “El Chivato” va un paso más allá y muestra que el ojo vigilante del fascismo puede estar ya dentro del espacio que se consideraba seguro. La penetración del fascismo en la esfera privada se da a través de la radio, los periódicos y la influencia de las juventudes Hitlerianas. No existe ya un espacio en el que el individuo pueda escapar de estos mecanismos de propaganda y es por ello que la autoridad del padre, quien pretende ejercer su control sobre la formación de su hijo, entra en contradicción con la autoridad del fascismo: “EL MARIDO.- No me importa lo que diga tu jefe de grupo. Lo que puedes leer y lo que no puedes lo decido yo [...] Ni quería antes ni quiero ahora que envenenen la imaginación de mi hijo” (858). Resulta significativo que el padre intente negar la ruptura entre el “antes” y el “ahora” afirmando la continuidad de su papel como padre, pues a lo que se resiste en realidad es a la reestructuración de las relaciones sociales: “LA MUJER.- Antes, por lo menos, se podía visitar a alguien. [...] LA MUJER.- Antes no te aburría. EL MARIDO.- ¡Antes! ¡Me pones nervioso con esos «antes»!” (857). Reconocer el fascismo como una ruptura es reconocer la desestabilización del universo sobre el que se tenía control, en este caso, el universo privado del hogar.

Los intentos del padre por demostrar que aún puede llevar a cabo su función habitual dentro de la estructura familiar representan un deseo de regresar a la estabilidad de un mundo anterior al nacionalsocialismo. Sin embargo, su voluntad no basta para

contrarrestar el control que ejerce el fascismo sobre la sociedad: “EL MARIDO.- Si no dejan esas noticias sobre los procesos a los eclesiásticos, dejaré de comprar ese diario. LA MUJER.- ¿Y a cuál quieres suscribirte? Lo publican todos” (858). Una vez que la propaganda fascista ha permeado ideológicamente toda la sociedad hasta eliminar la división entre el espacio público y el privado, el individuo deja de ser libre para expresar sus opiniones, pues queda sujeto a una vigilancia constante. El marido, por ejemplo, expresa opiniones negativas de los nazis e inmediatamente entra en conflicto con la esposa, quien deja de ser un miembro de la familia para ser un representante de la ideología oficial: “LA MUJER.- No es malo que hagan un poco de limpieza. [...] ¡Eso sólo prueba que nuestro pueblo se está saneando, Karl!”(858). La internalización de la propaganda nazi por parte de la esposa modifica su función dentro de la familia y contribuye a la distancia crítica del espectador, pues nuevamente estamos frente a un personaje que es cómplice de su propia dominación. La desestabilización del universo familiar altera su identidad hacia el otro, pues los individuos dejan de ocupar el espacio que ocupaban antes de la reestructuración de las relaciones sociales: “¡Te comportas como si yo fuera la policía!” (860). Para el marido, la mujer no es ya su esposa, sino una potencial delatora, al igual que su propio hijo:

LA MUJER.- No te entiendo. Conmigo no tienes por qué hablar así.

EL MARIDO.- ¡Me gustaría no tener que hacerlo! Pero no estoy muy seguro de lo que tú misma parlotees sobre lo que se dice entre estas cuatro paredes, quizá en un momento de excitación. Entiéndeme bien, estoy muy lejos de acusarte de divulgar con ligereza cosas contra tu marido, lo mismo que no supongo ni por un momento que el chico pueda hacer algo contra su propio padre. Pero desgraciadamente hay una diferencia enorme entre causar un daño y saber que se causa. (860)

El fascismo ha penetrado en la esfera familiar y ha desestabilizado su orden hasta el punto que ha transformado las identidades de sus miembros: el hijo es un potencial delator formado ideológicamente por la propaganda del nacionalsocialismo, la mujer se comporta como policía y el padre debe actuar con cautela tras la pérdida de su autoridad. Resulta significativo que el marido señale la posibilidad de causar daño sin saberlo, pues presenta un problema de invisibilización ideológica y de distancia crítica del sujeto hacia sí mismo. El individuo que ha internalizado la propaganda fascista o que existe pasivamente en medio de la reestructuración de las relaciones sociales se convierte en un instrumento de control a pesar de sí mismo. Nuevamente, lo que podría salvar al individuo es la autoconsciencia, la capacidad de distanciarse de sus propias acciones y comprenderlas de manera crítica. La complicidad con el fascismo se muestra no como una colaboración voluntaria, sino como una acción irreflexiva y naturalizada de un sujeto incapaz de percibirse y comprenderse a sí mismo. Esta posición crítica está reservada para el espectador y el actor, pero es inaccesible para los personajes.

Ante la desaparición de la división entre el espacio público y el privado, el individuo queda nuevamente asediado y en un estado de terror constante en el que debe vigilar sus propias palabras. La identidad empieza a vivirse como una forma de actuación hacia el otro en la que deben expresarse las opiniones adecuadas: “LA MUJER.- ¡Ya está bien! ¡Ten cuidado con lo que dices! [...] ¡No digas eso!” (860-862). El padre pierde su poder de la misma manera que el juez de “La búsqueda del derecho”; la libertad de decir lo que quiera en su propia casa se sustituye por el deber de mostrar obediencia y colaboración. Toda forma de autoridad queda subordinada al fascismo y sus mecanismos de control son omnipresentes. El hijo desaparece después de que el padre ha criticado a los nazis e

inmediatamente la pareja comienza a analizar obsesivamente lo que pudo haber escuchado y cómo podría ser interpretado. El miedo a ser castigado por las opiniones del marido lleva al matrimonio a pensar en posibles maneras de reinterpretar sus afirmaciones. El hombre, aterrado, intenta demostrar que sus palabras no pueden ser interpretadas como una crítica, mientras que la esposa, a pesar de que niega actuar como policía, le recuerda todos los comentarios que hizo y contra quién estaban dirigidos:

LA MUJER.- Hablaste del diario. Eso de la Casa Parda no hubieras debido decirlo. Él es tan nacionalista.

EL MARIDO.- ¿Qué he dicho de la Casa Parda?

LA MUJER.- ¡Tienes que acordarte! Que no estaba todo limpio allí.

EL MARIDO.- Eso no se puede interpretar como un ataque. No estar todo limpio o, como yo dije más suavemente, no todo tan limpio, lo que es una diferencia y muy considerable, es más bien un comentario jocoso y populachero, por decirlo así en lenguaje familiar; sólo quiere decir que allí, probablemente, no siempre y en todos los casos las cosas son como querría el Führer. Ese carácter de pura probabilidad lo expresé además con toda intención al decir, como recuerdo claramente, «según dicen» no está todo tan limpio, utilizando «tan» para quitar fuerza a la frase. ¡«Según dicen»! No «según digo yo». No puedo decir que hay algo allí que no esté limpio, porque no tengo motivo alguno para decirlo. Las imperfecciones son humanas. No he sugerido otra cosa e incluso lo he hecho en forma muy suave. Además, el propio Führer formula una crítica en cierta ocasión en ese sentido, una crítica muchísimo más dura.

[...]

LA MUJER.- ¿Y lo que dijiste del vigilante de la manzana, y de que los periódicos no cuentan más que mentiras, y lo que has dicho ahora mismo sobre la defensa pasiva? ¡El chico no oye nada positivo! Y eso no es bueno para una mente infantil, que puede quedar desmoralizada, cuando el Führer subraya siempre que la juventud de Alemania es su futuro

[...]

¿No podríamos pensar en qué querías decir tú con tus comentarios? Quiero decir que el chico te habría entendido mal.

EL MARIDO.- ¿Qué puedo haber dicho? Ni siquiera me acuerdo. La culpa de todo la tiene esta maldita lluvia. Le pone a uno de mal humor. Al fin y al cabo, yo sería el último en decir algo contra el impulso espiritual que hoy anima al pueblo alemán. (859-861)

Las palabras se juzgan de acuerdo a su conformidad con las narrativas impuestas por el Führer y la peor transgresión por parte del individuo es romper la ilusión de consenso y unidad. El padre no solo debe tolerar la pérdida de su autoridad, sino que debe modificar su actitud como si estuviera siendo vigilado por algún representante del nacionalsocialismo. Dado que esta ideología penetra en todos los niveles de la sociedad, el hombre debe tener cuidado de lo que dice incluso frente a su familia. Al intentar adoptar las fórmulas y expresiones adecuadas, la actitud del padre muestra una especie de desnaturalización, una artificialidad característica de quien actúa un papel en el que no cree, pero que está obligado a representar. La sociedad entera es reducida a la mente infantil que no puede ser expuesta a ideas u opiniones contrarias a las narrativas oficiales, mientras que el Führer toma el papel de padre y maestro que educa a Alemania. Esta sustitución de la autoridad se reproduce no solo en la familia, sino en la escuela:

LA MUJER.- ¿Qué quieres decir?

EL MARIDO.- ¡Todo! ¡Que ya no hay límites! ¡Santo Dios! ¡Y uno tiene que ser maestro!
¡Educar a la juventud! ¡Me da miedo!

[...]

LA MUJER.- [...] Pero en el colegio no tienen nada contra ti, ¿verdad?

EL MARIDO.- ¿Cómo puedo saberlo? Yo estoy dispuesto a enseñar todo lo que quieran que enseñe, pero ¿Qué quieren que enseñe? ¡Si lo supiera! ¡Qué sé yo como quieren que haya sido Bismarck! Tardan tanto en sacar los nuevos libros de texto [...] ¿No podrías darle a la muchacha diez marcos más? Está siempre escuchando también. (861-862)

Deslegitimado como padre y como maestro, el marido debe fingir su obediencia a través de señales externas. Es por ello que busca su Cruz de Hierro y considera colocar el retrato del Führer a la vista. Sin embargo, tal como señalaba el hombre de la SA en “La cruz de tiza”, incluso estas señales externas de conformidad pueden ser interpretadas como sospechosas: “Pero si el chico les dice que lo hemos cambiado de sitio, eso indicaría que tenemos conciencia culpable” (862). Esta consciencia de haber entrado en un mundo de signos y señales que ocultan o disfrazan la realidad es una de las características del fascismo en la obra. El individuo es obligado a actuar todo el tiempo, incluso dentro de su propia casa. Pero ni siquiera eso lo salva de la incertidumbre, pues la autoridad fascista permanece vigilante, dispuesta a castigar cualquier transgresión. No hay ninguna garantía de que lo que se cree proyectar sea lo mismo que será interpretado y la única certeza es la de ser constantemente la víctima potencial del castigo: “LA MUJER.- [...] ¿Crees que deberíamos hacer algunos preparativos? EL MARIDO.- ¿Tú crees que vendrán enseguida?” (862). La inocencia o la culpa se vuelven irrelevantes en este mundo, como señala el marido: “¿desde cuándo necesitan testigos para nada?” (861). Sus palabras confirman la subordinación de la ley a los intereses del nacionalsocialismo, tema que ya había sido explorado en “La búsqueda del derecho”.

El terror y la ansiedad del matrimonio conducen a un final anticlimático que revela el absurdo de la situación. El niño regresa y dice que simplemente salió a comprar chocolate. La inocencia de esta acción contrasta con el miedo y la especulación obsesiva de los padres, quienes ni siquiera en ese momento quedan convencidos de que no tienen nada que temer: “EL MARIDO.- ¿Crees que dice la verdad?” (863). Al revelar la situación como un absurdo, la escena vuelve a desnaturalizar las relaciones entre los personajes e invita a la

reflexión sobre las estructuras de poder que le sirven de fundamento. De esta manera, el fascismo en “El chivato” ha quedado representado como una ideología que destruye la división entre el espacio público y el privado, deslegitima la autoridad del padre y rompe el orden de la estructura familiar al convertir a sus miembros en potenciales delatores: “EL MARIDO.- No puedo presentarme ante el tribunal y ver que en el estrado de los testigos hay alguien de mi propia sangre testificando contra mí [...] ¡Me has dado por hijo a un judas! Se sienta ahí a la mesa y, mientras se come la sopa que le damos, escucha y toma nota de todo lo que dicen sus progenitores, ¡el muy chivato!” (861-862). Irónicamente, en un mundo en el que se debe fingir constantemente y las personas han perdido el lugar dentro de la estructura que daba sentido a su identidad, el hijo resulta sospechoso por actuar tal y como se espera que actúe de acuerdo a su posición dentro de la estructura familiar. El fascismo ha logrado romper los lazos familiares y los sustituye por la desconfianza. Incluso la relación más cercana en el ámbito más privado posible ha sido reducida a un mecanismo de opresión y una fuente de terror para el pueblo alemán.

En “Los zapatos negros” (*Die schwarzen Schuhe*) se explora brevemente la contradicción entre la propaganda fascista y la realidad económica del proletariado. La escena ocurre en una “casa obrera” y al igual que “El chivato”, ofrece un retrato de cómo el fascismo afecta la vida familiar. Sin embargo, mientras que “El chivato” analizaba la penetración del fascismo en el espacio privado a través de la desestabilización de la autoridad paterna, la escena de “Los zapatos negros” muestra una familia con solo dos miembros: una madre y su hija. La ausencia de figura paterna le indica al espectador que se trata del retrato de un sector económicamente vulnerable, como se observa en los versos que sirven de introducción a la escena:

Llegan huérfanos y viudas
Que también tienen sus dudas
De lo que les prometieron.
Hay que pagar más impuestos
La carne sube en los puestos...
Las promesas incumplieron. (863)

La escena comienza con la hija pidiéndole dinero a la madre para las juventudes hitlerianas. Ante la negativa de la madre, la hija le recuerda que el viaje forma parte de la estrategia de Hitler: “Y la maestra ha dicho que Hitler quiere que la ciudad y el campo se conozcan. Los habitantes de la ciudad deben acercarse a los campesinos. Pero para eso tengo que llevar los dos pfennige” (863). A partir de este punto, la conversación gira hacia otros temas: las condiciones de trabajo en el campo, la falta de comida y la falta de zapatos. Cada uno de estos temas conduce a una observación por parte de la madre, quien acepta simultáneamente la necesidad de solucionar el problema y la falta de dinero para hacerlo “Ya pensaré en cómo dártelos. [...] Quizá pueda conseguir un poco de asaduras. [...] Si están gastados, habrá que ponerles suelas” (864). Una vez que la conversación ha mostrado la gravedad de los problemas económicos que enfrenta la familia, la escena cierra con el mismo tema con el que inició: “LA HIJA.- ¿Y me darás los dos pfennige, mamá? Quiero ir al campo. LA MADRE.- (Lentamente). No tengo dinero para eso” (864). Esta estructura circular de la escena crea la sensación de que sin importar de lo que se hable, la experiencia de las mujeres las condena a volver una y otra vez al cruel reconocimiento de sus condiciones materiales. Ante la pobreza de la familia, las narrativas del nacionalsocialismo parecen no ser más que ficciones ideológicas sin ninguna relación con la realidad. En vez

de representar un alivio para las familias pobres, el fascismo se revela como una exigencia económica imposible que se añade a otras exigencias económicas imposibles.

En “Servicio de trabajo voluntario” (*Arbeitsdienst*), la obra ataca otro de los pilares ideológicos del fascismo: la superación de los antagonismos de clase a través del trabajo. El título de la escena es irónico, pues lo primero que se señala de este programa de trabajo es que no se paga a los “voluntarios”: “EL ESTUDIANTE.- ¿Por qué han metido en chirona al pequeñito y gordito de la tercera columna? EL JOVEN OBRERO.- (*Con una mueca*): El jefe de grupo dijo que estamos aprendiendo qué es trabajar y él dijo a media voz que le gustaría aprender también qué es cobrar una paga. Se lo tomaron a mal” (865). Esta escena forma parte de la crítica que hace la obra a la ilusión de recuperación económica y bienestar bajo el nacionalsocialismo. Como señalan Ann y John White, *Terror y Miseria del Tercer Reich* demuestra que los programas nacionalsocialistas diseñados para beneficiarse políticamente de la miseria terminan engendrando nuevos tipos de miseria (80). Al estar diseñadas para fortalecer las narrativas nacionalsocialistas y ocultar las contradicciones de la sociedad de clases, la función de estas organizaciones no es económica, sino ideológica: “En términos sociales y económicos, el Servicio del Trabajo del Reich fue inútil, apenas creó valores económico-nacionales significativos, incluso el «servicio que honra al pueblo alemán» solo sirvió, como muchas organizaciones del Tercer Reich, para la formación de las personas en la ideología nacionalsocialista”¹⁰ (Benz 70).

¹⁰ “Sozialökonomisch war der Reichsarbeitsdienst nutzlos, volkswirtschaftlich sinnvolle Werte hat er kaum geschaffen, auch der «Ehrendienst am deutschen Volke» diente, wie viele Organisationen des Dritten Reiches, nur der Ausrichtung der Menschen auf die nationalsozialistische Ideologie.” (*Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich* 70). La traducción al español es mía.

El obrero y el estudiante de esta escena trabajan juntos. Sin embargo, el estudiante es incapaz de mantener el mismo ritmo que el obrero, por lo que lo soborna con cigarrillos para que disminuya su eficiencia. Cuando el jefe de grupo revisa su trabajo, celebra el éxito del programa, pues para él ha quedado demostrado que ya no existen diferencias entre las clases sociales: “EL JEFE DE GRUPO.- (*Acercándose y mirando*). Bueno, señor doctor, ¿ahora sabes qué es trabajar, no? [...] Eso se lo debes al Führer. [...] Muy bien: hombro con hombro y nada de diferencias sociales.” (865). El espectador puede darse cuenta de que el programa no solo es incapaz de eliminar las diferencias entre clases, sino que es en sí mismo una forma de explotación. Para perpetuar la ilusión de igualdad, los trabajadores deben fingir ante la autoridad fascista. Pero si hay igualdad, se trata únicamente de una igualdad ante la opresión. En vez de eliminar las diferencias entre las clases, el fascismo simplemente sirve para ocultarlas por la fuerza; la ilusión de igualdad se paga con la intensificación de la explotación. Desde la perspectiva marxista, lo opuesto a esta invisibilización ideológica es la conciencia de clase y es por ello que resultan significativas las últimas palabras del obrero: “EL JOVEN OBRERO.- (*Despacio*). Sí, hay muchos como yo. A veces nos olvidamos” (866).

La función del fascismo como invisibilización de la realidad y experiencia del proletariado es claramente representada en la “La hora del obrero” (*Die Stunde des Arbeiters*). En esta escena, un locutor entrevista a los obreros de una fábrica e inmediatamente se produce un conflicto entre la realidad y la propaganda fascista. El locutor desea representar el trabajo en la fábrica como una victoria para el nacionalsocialismo. Sin embargo, cuando le da la palabra a los mismos obreros, tiene que interrumpirlos, malinterpretarlos a propósito e imponer su narrativa sobre sus respuestas. Al

representar la invisibilización ideológica como algo que se lleva a cabo mediante el poder de la palabra, el fascismo se revela como una forma de silenciar al otro, lo que ya se había observado en “La mujer judía”. En este caso, ese otro silenciado son los obreros, por lo que el fascismo se convierte en una represión o una censura del proletariado. Aquí observamos la influencia de la perspectiva marxista, pues si el fascismo es la herramienta utilizada por la sociedad de clases para invisibilizar o controlar sus contradicciones de tal manera que no se desarrollen hasta la revolución socialista, es evidente que necesita ejercer una violencia tanto física como discursiva sobre la clase cuya explotación contradice la ilusión de armonía y bienestar con la que se justifica a sí misma la dictadura del capital. El descontento de los obreros tiene el potencial de romper la ilusión fascista de superación de la lucha de clases y es por ello que su experiencia debe ser silenciada y reinterpretada por el locutor, quien representa la voz del nacionalsocialismo.

Desde la primera pregunta es posible observar que el locutor no está realmente interesado en las respuestas de los obreros, sino en interpretar la realidad de acuerdo a las narrativas nacionalsocialistas:

EL LOCUTOR.- Señor Sedelmaier. Bueno, señor Sedelmaier, ¿a qué se debe que hoy no veamos más que rostros satisfechos y contentos?

EL VIEJO OBRERO.- (*Después de reflexionar*). Es que siempre están haciendo chistes.

EL LOCUTOR.- Ah. Y con bromas alegres el trabajo resulta fácil, ¿no? Quiere decir que el Nacionalsocialismo no conoce ese pesimismo hostil a la vida. Pero antes no era así ¿verdad?

EL VIEJO OBRERO.- Eso, eso.

EL LOCUTOR.- Quiere decir que en aquella época los obreros no tenían muchos motivos de risa. Entonces se decían: ¿para quién trabajamos?

EL VIEJO OBRERO.- Bueno, también los hay que se lo preguntan ahora.

EL LOCUTOR.- ¿Cómo dice? Ah sí, se refiere a los protestones que siempre hay, aunque sean cada vez menos, porque comprenden que todo es inútil y que el Tercer Reich progresa porque otra vez hay una mano firme. Eso quería decir también usted. (867)

Este fragmento ridiculiza la propaganda fascista al señalar la contradicción entre sus narrativas y la realidad expuesta por los obreros. El locutor intenta poner las palabras de los trabajadores al servicio de las narrativas nacionalsocialistas, lo que inevitablemente tiene un efecto humorístico, pues para lograrlo, necesita ejercer abiertamente una violencia interpretativa y discursiva sobre una realidad que se le resiste. El locutor toma así el papel de falso intérprete que insiste en ocultar las palabras de los obreros y afirmar lo que “realmente” se quería decir, que no es sino lo que él realmente quería escuchar. En este caso, por ejemplo, el obrero responde sobre un hecho cotidiano sin recurrir a ninguna herramienta ideológica: si los obreros se ven contentos es porque cuentan chistes. Sin embargo, el locutor interpreta este hecho como evidencia de un cambio de actitud que corresponde al optimismo nacionalsocialista. Para imponer esta narrativa, introduce la idea de una ruptura temporal entre el pasado negativo y el presente lleno de esperanza. Ya habíamos encontrado anteriormente esta división entre un antes y un después, pero no bajo la forma de la fantasía autocomplaciente, sino del trauma, como en “El Chivato”. El locutor continúa proyectando las narrativas nacionalsocialistas sobre las palabras del obrero y afirma que bajo el nacionalsocialismo los trabajadores ya no tienen dudas respecto a la utilidad de su trabajo y quién se beneficia de él. El obrero vuelve a subvertir esta narrativa afirmando que esas dudas son las mismas de siempre. No es coincidencia que se trate de la experiencia del obrero, pues lo que está en juego es el problema de la lucha de clases y la explotación del proletariado tal como se le presenta al trabajador en su vida diaria. La

continuidad señalada por el obrero constituye una denuncia de la incapacidad del fascismo para transformar las condiciones del proletariado y su relación con los frutos de su trabajo. El descontento de los obreros no cesa con la llegada del nacionalsocialismo, pues como indica la aproximación marxista, el fascismo no es sino una manera de perpetuar por la fuerza la dictadura del capital. Para invisibilizar este hecho, el locutor ignora la observación del obrero y entiende el descontento en términos abstractos, como si fuera una característica inevitable e irracional de algunos individuos que siempre van a estar inconformes. De acuerdo a la narrativa del locutor, este descontento es irrelevante frente a la “mano firme” del nacionalsocialismo: cualquier posible transgresión se elimina por medio de la violencia, ya sea física o ideológico-discursiva.

El deber del locutor transformado en propagandista es ocultar la contradicción entre la verdadera función del nacionalsocialismo y los intereses del proletariado, por lo que la entrevista se convierte en una representación artificial, una actuación. Esto se muestra cuando la obrera empieza a recitar de memoria una respuesta que no tiene ninguna relación con la pregunta que le ha hecho el locutor:

EL LOCUTOR.- Señorita Schmidt. ¿En cuál de nuestras grandes prensas de acero trabaja usted?

LA OBRERA.- (*De memoria*). Y también está el ocuparse de decorar el taller, que nos gusta mucho. El retrato del Führer es de una colecta voluntaria, y estamos muy orgullosos de él. Lo mismo que las macetas de geranios, que ponen una nota de color en el gris del taller, una iniciativa de la señorita Kinze. (867)

La respuesta de la obrera muestra la reducción de las relaciones sociales a una representación automática, mecánica y deshumanizada que tiene lugar ante la mirada de los guardianes del orden fascista. La obrera actúa su conformidad y obediencia, tal como se

espera de ella. Pero la ausencia de una intención y voluntad engendra una expresión vacía, un abandono de la función comunicativa del lenguaje que revela la simple relación de poder. La obrera dice lo que le han ordenado decir, pero no en el momento adecuado, lo que desnaturaliza su intervención y le quita el sentido a sus palabras. La expresión automática y vacía produce el mismo extrañamiento de la realidad que la actuación mecánica o el uso de letreros y canciones, lo que nuevamente hace posible señalar la relación entre esta obra y aquellas en que el efecto de distanciamiento se produce con recursos formales más evidentes. En este caso, la afirmación mecánica rompe la ilusión de consenso y entorpece el funcionamiento de la propaganda fascista. La invisibilización ideológica de la realidad que pretende llevar a cabo el locutor cede ante la experiencia cotidiana del proletariado. La experiencia de la clase trabajadora y su misma existencia sigue siendo aquello que se resiste al fascismo, lo que corresponde a la perspectiva marxista de la que surge la representación. Los individuos que pertenecen al proletariado pueden colaborar con el fascismo por impotencia o por confusión ideológica, pero eso es irrelevante para determinar el valor del fascismo dentro de la sociedad de clases, pues los intereses del proletariado, como clase, serán siempre opuestos a los del fascismo.

La misma oposición se observa cuando el locutor intenta ocultar las quejas sobre las condiciones de trabajo. Una obrera señala que solo hay seis grifos para quinientos cincuenta y dos empleados, pero lo que el locutor concluye de esto es que el trabajo ocurre con armonía y si hay conflictos, no son más que alegres disputas (867). La invisibilización del conflicto no es solo una estrategia para ocultar las condiciones de trabajo, sino que forma parte del mismo carácter reaccionario del fascismo desde la perspectiva marxista: ocultar el conflicto es ocultar la lucha de clases como motor de la historia y crear la ilusión de

armonía en una sociedad donde todos los individuos tienen, supuestamente, los mismos intereses.

Otro ejemplo de esta manipulación propagandística de la verdad es que el locutor, en vez de permitir que los trabajadores hablen de sus dificultades, propone la narrativa de recuperación económica asociada al nacionalsocialismo:

EL LOCUTOR.- Y que todo el mundo, al terminar la semana, vuelva a llevarse a casa un salario, eso tampoco debemos olvidarlo.

EL OBRERO.- No.

EL LOCUTOR.- No siempre era así. En otras épocas muchos camaradas tenían que recorrer el amargo camino de la beneficencia. Y contentarse con una limosna.

EL OBRERO.- Dieciocho marcos cincuenta. Sin descuentos.

EL LOCUTOR.- (*Riéndose forzosamente*). ¡Jajajá! ¡Ésa sí que es buena! No había mucho que descontar.

EL OBRERO.- No, ahora hay más. (867-868)

El locutor pretende crear nuevamente una ruptura entre el pasado y el presente, por lo que presenta la necesidad de acudir a la beneficencia como algo ya superado. Sin embargo, la observación del obrero vuelve a cuestionar esa supuesta transformación y sugiere que lejos de representar un alivio para la clase trabajadora, el fascismo no hace más que empeorar sus condiciones. Esta transgresión debe ser inmediatamente silenciada y por primera vez en toda la escena se muestra el ejercicio simultáneo de la violencia física y la violencia discursiva:

(EL SEÑOR DE LA DIRECCIÓN *se adelanta nervioso, y también* EL RECHONCHO MIEMBRO DE LA SA).

EL LOCUTOR.- Sí, todos tienen otra vez pan y trabajo en el Tercer Reich. Tiene usted razón, señor... ¿Cómo era su nombre? No hay ya poleas inmóviles, no hay brazos que se

oxidan en la Alemania de Adolfo Hitler. (*Aparta brutalmente al OBRERO del micrófono*). En alegre colaboración, el trabajador intelectual y el trabajador manual se lanzan a la reconstrucción de nuestra querida patria alemana. ¡Heil Hitler! (868)

Con este final, la escena muestra el punto en el que la narrativa nacionalsocialista se vuelve insostenible ante la realidad cotidiana de la clase trabajadora. El individuo oprimido actúa para sobrevivir y finge su obediencia, mientras que el fascismo resignifica esa actuación y la convierte en una forma de propaganda al reprimir todos aquellos elementos problemáticos que ponen en peligro sus ilusiones ideológicas. Sin embargo, la propaganda del fascismo se encuentra en la fábrica con una realidad que se resiste a ser utilizada como evidencia, por lo que tiene que ser silenciada, invisibilizada o reinterpretada. La experiencia de la fábrica transmitida por el mismo obrero resulta demasiado real para los propósitos del locutor. Como he señalado anteriormente, la eficacia de *Terror y Miseria del Tercer Reich* como obra antifascista depende en gran parte de enfrentar las ilusiones ideológicas del fascismo con fragmentos de la existencia cotidiana que revelan su verdadera naturaleza desde una perspectiva materialista y con conciencia de clase. La realidad desnuda de la pobreza, el antisemitismo y el miedo se convierten en amenazas para las narrativas fascistas que pretenden celebrar su éxito frente a las contradicciones del capitalismo. En esta escena, los obreros son ese fragmento de realidad que se resiste a ser absorbido por el fascismo. No se trata de una rebelión o una resistencia abierta y heroica, sino de una oposición que resulta inevitable cuando se considera la función histórica del proletariado y del fascismo desde la perspectiva marxista. Brecht muestra la manera en que el fascismo es capaz de llevar a cabo su invisibilización ideológica, pero al mismo tiempo, presenta al proletariado como el límite inevitable de esa manipulación, pues es la clase cuya experiencia e intereses

son opuestos a la dictadura de los elementos más reaccionarios del capital financiero. El orden fascista se representa como una mezcla de invisibilización ideológica, violencia discursiva y violencia física diseñada para aplastar la resistencia del proletariado.

La representación del fascismo como violencia organizada contra el proletariado también puede observarse en “El cajón” (*Die Kiste*). Mientras que la invisibilización ideológica en “La hora del obrero” se manifiesta principalmente como una violencia discursiva (se silencia y distorsiona la palabra de los obreros), la invisibilización ideológica de “El cajón” se manifiesta desde el principio como violencia física. La escena muestra a una mujer de clase trabajadora que llora por la muerte de esposo. Las circunstancias de su muerte no son claras, pero los nazis parecen haberlo matado por quejarse de los salarios (868). De esta manera, la obra representa la verdadera función del fascismo dentro de la lucha de clases: mantener la explotación del proletariado y reprimir cualquier expresión de inconformidad. A pesar de que la mujer sabe que la muerte de su esposo es consecuencia de sus críticas a las condiciones de vida y de trabajo bajo el nacionalsocialismo, los hombres de la SA le dicen que murió por una pulmonía: “HOMBRE DE LA SA.- Por favor, nada de escenas. Una pulmonía la puede agarrar cualquiera. Aquí están los papeles. Todo está en regla. Y no hagan ninguna tontería” (868). Resulta significativo que la misma SA le prohíba a la familia protestar por la muerte del hombre y presente los papeles como si fueran evidencia suficiente. La reescritura de la realidad que ya se observaba en “La hora del obrero” queda respaldada por la autoridad de la palabra escrita; son los nazis quienes determinan lo que debe ser considerado como verdadero. El fascismo no solo aniquila al individuo que representa una amenaza para el orden, sino que le arrebató su propia muerte;

la invisibilización ideológica requiere una destrucción total del elemento problemático, la imposición de un silencio que empieza con la muerte, pero se extiende a la memoria.

Los hombres de la SA entregan el cadáver del hombre dentro de una caja de cinc y el espectador entiende que el propósito es ocultar las verdaderas causas de su muerte. Un obrero indignado intenta abrir el cajón, pero la mujer teme que pueda haber represalias:

EL OBRERO.- Quiero ver lo que han hecho con él. Tienen miedo, eso se ve. Si no, no lo hubieran traído en un cajón de cinc. ¡Déjame!

LA JOVEN MUJER.- No te dejes. ¿No los has oído?

EL OBRERO.- Por lo menos podré verlo, ¿no? LA MUJER.- (*Coge a sus hijos de la mano y va hacia el cajón de cinc*). Todavía tengo un hermano al que podrían llevarse, Hans. Y a ti se te podrían llevar también. (869)

Tanto la mujer como el obrero saben lo que ha ocurrido, pero el miedo les impide comprobarlo. El cadáver se convierte en el símbolo de la verdad que no puede reconocerse. Nuevamente, el miedo parece ser una de las principales herramientas del fascismo para ocultar la realidad. Sin embargo, la escena cierra con un acto de resistencia simbólica: “LA MUJER.- [...] El cajón puede seguir cerrado. No necesitamos verlo. No lo olvidaremos” (869). Al igual que como ocurre en el resto de la obra, no se trata de una resistencia heroica, sino de una simple oposición cuya significación solo se revela por completo desde la perspectiva marxista. Dado que el objetivo de la SA es afirmar su poder sobre la vida y la muerte del obrero, el recuerdo se convierte en una forma de resistencia. Un proletariado que recuerda a las víctimas (y las recuerda como suyas, desde la conciencia de clase) se opone a un nacionalsocialismo que utiliza la violencia para ocultar la realidad y castigar la desobediencia de los trabajadores.

La conciencia de clase del proletariado se convierte en una forma de resistencia ante el fascismo. Sin embargo, cualquier tendencia antifascista debe enfrentarse al clima de miedo y desconfianza creado por el nacionalsocialismo. En “El liberado” (*Der Entlassene*), por ejemplo, se muestra a un hombre que ha salido de un campo de concentración. Sus amigos ya no pueden confiar en él, pues sospechan que podría haberse convertido en informante o agente provocador: “EL HOMBRE.- Sabemos que ha salido del campo de concentración. [...] LA MUJER.- Y, sin embargo, puede que sea el mejor de los camaradas. EL HOMBRE.- Puede. LA MUJER.- Será terrible para él ver que todos desconfían. EL HOMBRE.- Sabe que es necesario” (869). En vez de ser considerado como una víctima, el hombre liberado representa un peligro potencial para quienes lo rodean. El distanciamiento no es total, sino que condena las relaciones sociales a un espacio de indeterminación. Al igual que como se mostró en “El chivato”, las personas deben cuidar constantemente lo que dicen por temor a ser denunciadas o descubiertas y esto se expresa en silencios incómodos, pausas en la conversación y aclaraciones innecesarias. De esta manera, se produce una especie de extrañamiento de las relaciones sociales que evita que los individuos reconozcan los intereses que tienen en común y vuelve imposible su organización. El miedo y la desconfianza dominan las relaciones entre las personas y neutralizan cualquier posible resistencia.

Desde la perspectiva materialista, la miseria del proletariado es suficiente para contradecir las ilusiones ideológicas fascistas que pretenden haber resuelto las contradicciones de la sociedad de clases. La escena “Socorro de invierno” (*Winterhilfe*) funciona precisamente a partir de esa oposición y ataca la representación que el nacionalsocialismo hace de sí mismo como una forma de estado de bienestar (White 79).

Dos hombres de la SA les llevan el socorro de invierno a una anciana y a su hija. Esta ayuda se revela como una forma de propaganda que intenta convencer a los sectores más vulnerables de que el nacionalsocialismo es capaz de resolver su pobreza: “PRIMER HOMBRE DE LA SA.- Bueno, abuela, esto te lo manda el Führer. SEGUNDO HOMBRE DE LA SA.- Para que no diga que no se ocupa de usted” (872). La ayuda de invierno consiste en patatas, un jersey, manzanas y cinco marcos, lo que difícilmente transforma las condiciones de la familia. Sin embargo, lo que le importa a los hombres de la SA es que la familia no olvide la conexión entre esta ayuda y el nacionalsocialismo: “PRIMER HOMBRE DE LA SA.- Y ahí dentro hay una carta del Führer para usted. ¡Ábrala!” (872). La orden y la ayuda se transforman en la misma cosa; la gratitud debe expresarse a través de la obediencia.

La anciana acepta esta narrativa nacionalsocialista e incluso comparte las manzanas con los hombres de la SA. Nuevamente, el gesto es socialmente significativo y representa una relación de poder. El conflicto se presenta cuando se revela que la hija no comparte este entusiasmo y el marido ha expresado su inconformidad con la situación económica:

LA ANCIANA.- Coge una, Erna, ¡no te quedes ahí parada! Ya ves que las cosas no son como dice tu marido.

PRIMER HOMBRE DE LA SA.- ¿Qué dice su marido?

LA JOVEN.- No dice nada. La vieja no hace más que parlotear.

LA ANCIANA.- No, también lo dice él, nada malo, saben, lo que dicen todos. Que los precios han subido un poquito en los últimos tiempos. (872)

Los hombres de la SA cambian inmediatamente su actitud y deciden llevarse a la joven. El reconocimiento de la realidad económica contradice la invisibilización ideológica que los hombres de la SA intentaban lograr por medio del socorro de invierno. El castigo y la

ayuda se convierten en dos formas intercambiables de garantizar la obediencia del proletariado y neutralizar su función revolucionaria. Ante la amenaza del castigo, la anciana intenta desesperadamente actuar su obediencia: “LA ANCIANA.- Claro que dijo Heil Hitler, y yo también lo digo: ¡Heil Hitler!” (873). La expresión “*Heil Hitler*” se convierte en una muestra de conformidad con la ideología nacionalsocialista que intenta neutralizar la transgresión de reconocer un simple hecho que pertenece a las condiciones materiales del proletariado. No es coincidencia que los hombres de la SA afirmen irracionalmente que han caído “en una bonita guarida de marxistas” (873). Esta reacción revela claramente la función del fascismo como herramienta de la sociedad de clases diseñada para destruir la capacidad de organización del proletariado. Para el fascista, cualquier crítica a la realidad económica convierte al individuo en un enemigo marxista (873).

La escena cierra con la desesperación de la anciana que vomita las manzanas mientras dice una y otra vez “*Heil Hitler*” con el propósito de que los hombres de la SA cambien de opinión. Esta imagen grotesca constituye una deslegitimación de la narrativa inicial que pretendía presentar el nazismo como un aliado del proletariado; la ayuda del fascismo es aquello que el proletariado vomita mientras se llevan a sus seres queridos. El patetismo de la escena podría fácilmente favorecer la empatía y la identificación por parte del espectador. Pero nuevamente, Brecht ha introducido un elemento que problematiza esta empatía y favorece la actitud crítica del espectador. Aunque la anciana y la hija tienen el papel de víctimas frente a los hombres de la SA, el hecho de que sea la misma anciana la que revela la transgresión al intentar legitimar el nacionalsocialismo hace que el espectador tenga una actitud crítica hacia su desorientación ideológica.

La escena “Dos panaderos” (*Zwei Bäcker*) regresa al tema de la reducción de la justicia a un absurdo bajo el nacionalsocialismo, como en “La búsqueda del derecho”. Pero en vez de la perspectiva de la autoridad en crisis, esta vez se muestra el problema desde el punto de vista del sujeto sobre el que se impone el castigo. Dos prisioneros dan vueltas en el patio de una cárcel y hablan de la razón por la que están ahí: el primero fue encarcelado por no poner papa y salvado al pan, mientras que el crimen del segundo fue precisamente haberlo hecho, pero dos años antes, cuando era ilegal. La escena no solo presenta la desestabilización de la ley, sino que asocia al nacionalsocialismo con el hambre y la miseria de la población.

Resulta significativo que los dos personajes hayan sido castigados por acciones completamente opuestas. El individuo experimenta la desestabilización de la justicia como un proceso que vuelve ininteligible la realidad y lo arroja a la incertidumbre, pues es imposible anticipar aquello que será considerado como un crimen; lo que en un momento es legal, al siguiente puede ser ilegal. Con esta desestabilización de la ley se repite la destrucción de la diferencia entre culpabilidad e inocencia que ya se había explorado en “La delación” y en “La cruz de tiza”. La incertidumbre del individuo también se enfatiza en esta escena con la amenaza constante de una autoridad que puede descubrirlos en cualquier momento. Los prisioneros deben evitar que los guardias escuchen sus conversaciones y se gritan “¡Cuidado!” una y otra vez. Estas interrupciones contribuyen a crear la sensación de distanciamiento, pues dividen la conversación de manera artificial y ofrecen silencios para que el espectador pueda procesar la escena de manera crítica. Al mismo tiempo, la conversación interrumpida crea la sensación de terror ante la vigilancia. No se puede evitar el castigo de una autoridad que no solo vigila constantemente, sino que parece cambiar

arbitrariamente la definición del crimen. Si una acción no es un crimen en el presente, puede serlo en el futuro; la inocencia puede transformarse en culpa, pero la culpa, curiosamente, no se transforma nunca en inocencia. Esta conclusión parece quedar representada visualmente por la imagen de los prisioneros que dan vueltas en círculo. La acción del segundo prisionero es un negativo de la acción del primero, pero eso es irrelevante cuando los opuestos quedan igualmente aplastados bajo el peso de la autoridad. Aquí se revela la sutileza y profundidad de lo que inicialmente parecía una escena demasiado breve para contener algo significativo: bajo el nacionalsocialismo, lo opuesto a un crimen es otro crimen. No hay ningún espacio para la inocencia.

“El campesino da de comer a la cerda” (*Der Bauer füttert die Sau*) dirige la atención hacia el conflicto entre el nacionalsocialismo y el campo. En esta escena, un campesino tiene que alimentar a sus animales a pesar de la prohibición de los nazis. El nacionalsocialismo vuelve a entrar en contradicción con los intereses de la población y representa una transgresión de los valores y jerarquías que caracterizaban la vida cotidiana de un sector en particular. Es por ello que el campesino presenta argumentos relacionados con la religión, la propiedad, la incompatibilidad de intereses y el simple sentido común. En cada uno de estos argumentos, el campesino encuentra una razón para desobedecer, un punto en el que su experiencia se resiste a la reestructuración de la sociedad hecha por el nacionalsocialismo. En cuanto a la religión, el campesino afirma: “Nuestro señor no quiere que ninguna criatura pase hambre” (874). El nacionalsocialismo se presenta así como una autoridad terrenal que entra en contradicción con la autoridad divina. El deber de evitar el hambre en un ser vivo tiene más peso para el campesino que la ley impuesta por los nazis. El argumento de la propiedad (central para la manera en que el campesino entiende su

propia actividad productiva) se expresa con la libertad de decidir qué hacer con el trigo: “Nuestro trigo es nuestro trigo. Y esos sinvergüenzas no pueden imponernos nada” (874). Los intereses opuestos se manifiestan en el rechazo al plan cuatrienal y la política militarista: “No fuimos nosotros quienes hicimos su plan cuatrienal, ni nos preguntaron siquiera. [...] No están con los campesinos y los campesinos no están con ellos. Tengo que entregar mi trigo por nada, pero tengo que comprar cara la comida del ganado. Para que ese señor pueda comprar cañones” (874-875). Así pues, se observa que la crítica al nacionalsocialismo que se lleva a cabo en esta escena descansa sobre una concepción materialista del problema. Brecht no se limita a criticar el fascismo en términos abstractos, sino que se preocupa por demostrar la manera en que este entra en contradicción con los intereses objetivos de un sector claramente diferenciable por su posición en la producción. Para ello, Brecht moviliza los valores que caracterizan la vida cotidiana del campesino y su familia. Finalmente, la escena termina con la afirmación de una contradicción irreconciliable en la que el campesino ha rechazado la sustitución de sus valores por los del fascismo: “EL CAMPESINO, *echando la comida a la cerda*: Come, come, Lina. ¡Heil Hitler! Cuando un animal tiene hambre, el Estado no es nada” (875). El hambre del animal es un hecho objetivo que el campesino puede comprobar, mientras que la ideología nacionalsocialista se experimenta como una imposición externa que no tiene nada que ver con las necesidades concretas de la vida cotidiana. Son los pequeños actos de resistencia como este los que señalan el límite de las ilusiones ideológicas del fascismo. Lejos de ofrecer una visión simplista del nacionalsocialismo que niega la responsabilidad del pueblo alemán, Brecht muestra una contradicción que no necesita demostrarse a través del acto

heroico, sino que está determinada por el papel o la función histórica de cada una de las clases, independientemente de la psicología y las tendencias políticas de sus individuos.

“El viejo comandante” (*Der alte Kämpfer*) también presenta un acto de desobediencia, pero a diferencia del universo privado de “El campesino da de comer a la cerda”, esta vez se trata de una declaración pública de resistencia y arrepentimiento con un carácter trágico. La escena empieza con un fragmento de vida cotidiana: un grupo de personas intercambian algunas palabras mientras esperan afuera de una lechería y una carnicería. La conversación se dirige inmediatamente a la preocupación por la miseria a la que ha conducido la política militarista del Tercer Reich. Las quejas de una mujer son interrumpidas por un muchacho que defiende la necesidad de sacrificio del pueblo: “No se queje, ¿eh? Alemania, y eso es a prueba de bomba, necesita cañones y no manteca. Él lo dijo claramente” (875). No aceptar la miseria económica como expresión de sacrificio por Alemania se transforma aquí en una transgresión. Nuevamente, el pensamiento es vigilado constantemente y cualquier reconocimiento de la realidad que rasgue el velo de la ilusión ideológica se enfrenta a la censura y la recriminación. Además de la vigilancia constante, se repite una vez más la idea de que la inocencia es inútil ante una autoridad absoluta, arbitraria e impredecible: “Cuando la policía mete las narices, siempre encuentra algo” (876).

Para el muchacho, quien representa aquí los valores del fascismo, el problema es el pueblo que no está dispuesto a sacrificarse. Otro personaje, que solo se identifica como “Pequeño Burgués”, simplemente se lamenta por la “imprudencia de la gente”. A pesar de que pueden ver directamente las consecuencias del nacionalsocialismo, insisten en que es el pueblo el que ha fallado o no ha estado a la altura de sus exigencias. De esta manera, se

introduce el tema de la ceguera ideológica que impide el reconocimiento de la realidad material y de los propios intereses. La escena desarrolla esta ceguera ideológica como tema central y muestra el arrepentimiento de quienes no identificaron a tiempo la verdadera función del fascismo, como el carnicero. Los personajes revelan que los nazis se han llevado al hijo del carnicero, a pesar de que este era miembro de la SA y el padre había estado en el partido desde 1929. El crimen del carnicero fue elevar el precio de la carne y comerciar en el mercado negro (incluso con judíos, de acuerdo a los rumores). Además de estas transgresiones, el carnicero se negó a colocar los jamones falsos en su escaparate y criticó al gobierno. Al final de la escena, el carnicero se ahorca en el escaparate y se cuelga un cartel que dice “Yo voté por Hitler”. La complicidad del carnicero con el nacionalsocialismo y la incompreensión de los personajes que comentan su caso evitan la identificación y fomentan la distancia crítica. Brecht no cae en el patetismo que despertaría la identificación del espectador, sino que utiliza la tragedia como parte de una crítica racional, desde la comprensión intelectual: “En opinión de Brecht, el efecto trágico es más que emocional o incluso moral: es intelectual; debe surgir no de la simpatía personal con los personajes, sino del entendimiento de la situación total en la que están inmersos”¹¹ (Jones 43).

La muerte del carnicero revela la ceguera ideológica de personas que apoyaron el ascenso del nacionalsocialismo por haber sido incapaces de reconocer su carácter de clase y los efectos que este tendría sobre sus propias vidas. Gracias a la representación de esa ceguera, la escena va más allá de la perspectiva idealista que busca reducir la culpabilidad o

¹¹ “In Brecht's view, the tragic effect is more than emotional or even moral: it is intellectual; it should arise, not from personal sympathy with any of the characters, but from understanding of the total situation in which they are involved” (Jones 43). La traducción al español es mía.

la inocencia a una cuestión individual. Así pues, la perspectiva marxista de Brecht vuelve imposible los dos extremos de la indignación moral y el victimismo, pues los sustituye con la comprensión intelectual y la distancia crítica desde la cual se comprende la manera en que los fenómenos y las ideologías se insertan en la historia. El arrepentimiento del carnicero apunta hacia la posibilidad de que los individuos desarrollen una falsa conciencia y no reconozcan la contradicción entre un movimiento político o ideológico y sus propios intereses, como expresan los versos que abren la escena: “Votar, votó la Nación entera / Y eligieron a quien los maltrata” (875).

“El sermón de la montaña” (*Die Bergpredigt*) muestra la manera en que el fascismo entra en contradicción con las creencias religiosas de las personas, pues vuelve imposible conciliar la fe con la realidad e incluso se produce una sustitución tanto del objeto de adoración como de la autoridad de la figura paterna. En esta escena, la crisis espiritual de un pescador en su lecho de muerte y los conflictos con su hijo de la SA reflejan la incertidumbre de la sociedad bajo el nacionalsocialismo; es imposible tener fe en una época llena de promesas vacías: “En los últimos tiempos no deja de decir que se habla y se promete tanto que no se sabe qué creer” (878). El pescador está preocupado por la probabilidad de una guerra y eso lo hace discutir con su hijo, quien ha internalizado la propaganda nacionalsocialista: “EL MORIBUNDO.- Dígame, ese que está arriba, ¿quiere que haya guerra? [...] EL HIJO.- ¡El Führer no quiere la guerra!” (879). El conflicto entre padre e hijo y la sustitución de la figura paterna por la autoridad del nacionalsocialismo muestran la misma desestabilización del universo familiar que ya habíamos observado en “El chivato”. Las quejas del pescador se basan nuevamente en el reconocimiento de sus intereses materiales. Desde esta perspectiva, el nacionalsocialismo entra en contradicción

con su estilo de vida, de manera similar a como ocurrió en “El campesino da de comer a la cerda”: “Usted sabe que son todos unos estafadores. No puedo comprar ya un motor para mi barco. Montan los motores en sus aviones. Para la guerra, para la matanza” (879). La escena critica el fascismo representándolo como una amenaza para la religión y la paz. Es por ello que el pescador le pide su opinión sobre la guerra al cura; desea recurrir al pacifismo en la religión, pero la censura y el dominio ideológico del fascismo impiden que el cura defienda abiertamente sus principios. El cura, acorralado por las preguntas del pescador, se esconde en la separación entre Iglesia y Estado para no tener que posicionarse ante el fascismo. De esta manera, se muestra que el nacionalsocialismo ha remplazado a la religión como guía moral:

EL MORIBUNDO.- ¿Le va a decir eso de los pacíficos?

EL CURA.- (*Tras una pausa*). Puede leerlo él mismo. Está en el Sermón de la Montaña.

EL MORIBUNDO.- Él dice que todo eso viene de un judío y no vale.

LA MUJER.- ¡No empieces otra vez! No es eso lo que opina. ¡Se lo oye decir a los camaradas!

EL MORIBUNDO.- Sí. (*Al cura*). ¿No vale?

LA MUJER.- (*Echando una mirada angustiada a su HIJO*). No pongas en dificultades al señor cura, Hannes. No debes preguntarle eso.

EL HIJO.- ¿Y por qué no debe preguntárselo?

EL MORIBUNDO.- ¿Vale o no vale?

EL CURA.- (*Tras una larga pausa, atormentado*). También está en las Escrituras: Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. (880)

La escena “La Consigna” (*Das Mahnwort*) se desarrolla en un local de las juventudes hitlerianas y denuncia el adoctrinamiento al que sometieron a los niños y jóvenes alemanes.

Este adoctrinamiento se presenta como una forma de violencia que entra en contradicción con los intereses y el bienestar de los individuos, lo que genera una resistencia inevitable incluso cuando solo se manifiesta bajo la forma del miedo. Las juventudes hitlerianas se representan como un instrumento de control que fomentaba el nacionalismo, los valores militares y la voluntad de sacrificio. El conflicto de la escena es la incapacidad de Pschierer, un joven en las juventudes hitlerianas, para memorizar la consigna exigida por el jefe de grupo. Un primer conflicto se introduce cuando el resto de jóvenes se burlan de Pschierer porque su madre no tiene dinero para comprarle una máscara de gas. La máscara se convierte en un objeto que señala la contradicción entre las dificultades económicas y la propaganda nacionalsocialista, tal como ocurrió con las botas del hombre de la SA en “La cruz de tiza” o la manzana en “Socorro de invierno”. Más que un alivio para el pueblo, el fascismo se presenta como una forma de explotación, un requerimiento imposible. Al mismo tiempo, la máscara de gas se asocia a una acción ritual, un conjunto de movimientos que señalan la obediencia: *“Todos hacen los mismos movimientos aprendidos”* (881). La segunda crítica al adoctrinamiento en las juventudes hitlerianas se introduce con el rumor de que el jefe de grupo molesta a Pschierer “porque no quiso acompañarlo al cine” (881). Los otros jóvenes parecen reconocer las inquietantes implicaciones de la propuesta: “EL SEGUNDO MUCHACHO.- Es posible. Yo tampoco iría con el gordo al cine. Pero conmigo no se atreve. Mi viejo le armaría un escándalo” (881). De esta manera, la escena asocia el acoso sexual a la violencia del adoctrinamiento ideológico.

Cuando el jefe de grupo entra en escena, le exige a Pschierer que repita la consigna. La primera estrofa trata del valor que debe mostrarse ante la muerte, lo cual presenta la contradicción entre el bienestar del individuo y la exigencia de sacrificio del

nacionalsocialismo. No es una simple casualidad que tras esta estrofa, el jefe de grupo, cuestione precisamente el valor del joven: “¡No te hagas pis en los pantalones! Sigue: Segunda estrofa” (881). El abuso psicológico se suma a la violencia de convencer al individuo de que su valor se mide por su capacidad para enfrentar la muerte en nombre de la patria. El joven continua con la siguiente estrofa, pero se interrumpe después de dos versos: “¡Y entonces dispara, acuchilla, golpea! Porque eso es lo que exige...” (881). Tras estos versos, el joven “*se queda atascado y repite las palabras*” (881). La pausa se ha producido entre la exigencia de valentía y la exigencia de violencia, como si el joven fuera incapaz de seguir la lógica que el jefe de grupo intenta obligarlo a aceptar. La interrupción de la consigna por mala memorización y la dificultad para hablar provocan distancia crítica en el espectador; son formas de ruptura en la acción que revelan la artificialidad del gesto de obediencia. La torpeza en la expresión revela su inautenticidad, tal como ocurrió con los trabajadores en “La hora del obrero”, quienes también tenían problemas para pronunciar las palabras que se esperaban de ellos. La dificultad en la memorización es en realidad una denuncia de la incompatibilidad entre los intereses del individuo y las exigencias ideológicas del nacionalsocialismo.

Para hacer continuar al joven, el jefe de grupo sugiere que si no se aprende todas las estrofas quizá es porque aprende otras cosas en casa. El fascismo se sirve aquí directamente de la amenaza y el terror para fomentar la obediencia y la reproducción de sus narrativas. Se repite la idea de que el pensamiento está bajo vigilancia constante y lo único que puede hacer el individuo es cumplir con los signos externos, actuar la obediencia ante la autoridad. El joven, temeroso, continúa: “Sé un alemán, como sea / Muere por ello... y alcanza la gloria” (882). Estos versos plantean la exigencia de sacrificio a la que se resiste

el joven y su miedo apunta a la fragilidad de la ilusión ideológica del nacionalsocialismo. Tras estos versos, el jefe de grupo se queja: “¡Como si fuera tan difícil!” (882). El espectador percibe la ironía de estas palabras, pues la autoridad no piensa en el contenido de la consigna o lo que representa para el individuo. Para el joven, no hay nada más difícil que dar su vida por una causa que no tiene ninguna relación con sus intereses. Su obediencia solo puede garantizarse por medio del abuso y el terror.

En la escena “Se conoce en los cuarteles el bombardeo de Almería” (*In den Kasernen wird die Beschießung von Almeria bekannt*) presenta Brecht a dos “jóvenes proletarios” en el pasillo de un cuartel militar en el año 1937. Los versos que dan inicio a la escena señalan que solo con alimentos es posible movilizar a soldados que no tienen nada que ganar con la guerra. El poder fascista se aprovecha del hambre para evitar que los soldados cuestionen su participación en una guerra que va en contra de sus intereses. Esta falsa generosidad diseñada para comprar lealtad y obediencia será contrastada con la generosidad genuina que nace de la conciencia de clase.

Los dos muchachos comentan que en el cuartel militar están tensos porque los soldados se acaban de enterar de que el bombardeo en Almería, ocurrido el día anterior, podría provocar una guerra. Brecht hace referencia a este trágico evento, puesto que indicaba que Alemania, por voluntad de Hitler, intervendría en la Guerra Civil Española. Refiriéndose a los soldados, uno de los jóvenes dice: “Algunos están blancos como el papel” (882). Esto desarma la narrativa propagandística nazi de acuerdo a la cual sus soldados no temían a la muerte y estaban dispuestos a sacrificarse por su patria.

La excusa que emplearon los nazis para justificar el bombardeo de Almería, fue el ataque que recibió el acorazado *Deutschland* por parte del bando republicano. Uno de

los chicos menciona que el bombardeo es “Porque allí son rojos y los rojos deben tener miedo al Tercer Reich” (882). Resulta significativo que el joven articule la propaganda anticomunista en su discurso: dentro de la narrativa nazi, está justificado el ataque a la ciudad, pues los comunistas deben ser exterminados. De esta manera, la obra identifica el verdadero carácter de clase del fascismo como herramienta anticomunista. El otro joven señala que quienes realmente tienen miedo son los soldados alemanes frente a la perspectiva de la guerra.

Uno de los jóvenes cuestiona la contradicción que observa en los soldados: “¿Y por qué gritan entonces, si están blancos como el papel y tienen miedo de que pueda haber guerra?” (882). El otro joven le señala que solo lo hacen porque son los deseos de Hitler. De esta manera, la escena muestra la subordinación al líder, la obediencia ciega que destruye la voluntad del individuo y lo obliga a actuar en contra de sus propios intereses. El gesto vacío reemplaza una vez más la convicción verdadera.

Los dos jóvenes van todos los días al cuartel porque los soldados les proporcionan comida, pero deben evitar ser descubiertos por los tenientes. Aquí se establece una diferencia entre los tenientes que representan al aparato militar nazi y los soldados que les ayudan, pues estos últimos también son parte del proletariado: “Tampoco ellos son millonarios por casa. ¡Se dan cuenta! Mi vieja sólo recibe diez marcos a la semana, y somos tres. No hay más que patatas” (883). Al ayudarlos con comida, los soldados muestran conciencia de clase y solidaridad con los muchachos.

Antes de salir corriendo del cuartel, uno de los jóvenes le pregunta al otro cuántas albóndigas le han tocado. Él responde que una porción y el otro cuenta que a él le han dado doble porción. El joven que obtuvo una porción ha dicho lo que dice todo los

días, “*Heil Hitler*”, mientras que el joven a quien le han dado doble porción solo dijo “Buenos días”. Es razonable suponer que detrás de esta diferencia se encuentra un acto espontáneo de solidaridad con conciencia de clase y un acto de resistencia o rechazo hacia la guerra. Los soldados saben que tienen más en común con los jóvenes proletarios que con los líderes nazis que les exigen arriesgar sus vidas en la guerra. Ante el bombardeo de Almería, los soldados empiezan a sentir temor e inquietud. Los rituales cotidianos, como el saludo a Hitler, se muestran aterradores; se presentan frente a ellos como señales de la guerra que se aproxima y es por ello que deciden premiar con doble porción al joven que solo saluda con “Buenos días”.

La siguiente escena “Contratación de mano de obra” (*Arbeitsbeschaffung*) cuestiona la propaganda nacionalsocialista que se enorgullecía de haber terminado con el desempleo. La economía alemana se había volcado hacia la industria bélica y los nazis habían empleado a los ciudadanos en fábricas para la creación de armamento. De esta manera, continúa la crítica hacia la política económica del nacionalsocialismo: el fascismo no hace más que imponer la desigualdad de la sociedad de clases por la fuerza y cualquier progreso depende de la economía de guerra, lo que a largo plazo no hace más que perjudicar a los mismos alemanes.

La escena se desarrolla en la vivienda de un obrero. Este se encuentra con su vecina, quien venía a pedirle un poco de pan y el hombre le pregunta su opinión sobre su nuevo empleo. La vecina le responde: “Sí, ahora todos tienen trabajo. Está usted en las nuevas fábricas de motores, ¿no? ¿Allí fabricarán bombarderos?” (884). Los ciudadanos alemanes se dieron cuenta de que, efectivamente, se había reducido el desempleo, pero todos esos trabajos creados servían para la producción de equipo militar. La vecina le

comenta que necesitan los bombarderos en España y parece saber que se envían para apoyar a Francisco Franco contra el bando republicano en el contexto de la Guerra Civil Española. A partir de este momento se puede observar una oposición entre los dos personajes que se mantendrá a lo largo de la escena: ella es inquisitiva, crítica y está informada acerca del panorama político, mientras que él no está informado, es apático y no le interesa conocer nada más allá de su trabajo. Se presenta la primera confrontación entre ellos:

VECINA.- Se dicen tantas cosas sobre lo que se envía allí. Es una vergüenza.

HOMBRE.-Tenga cuidado con lo que dice.

VECINA.- ¿Está usted también con ellos?

HOMBRE.-Yo no estoy con nadie. Hago mi trabajo. (884)

Para la mujer, hay una clara división entre ellos y los nazis, lo que la lleva a cuestionar al hombre. Este último cree que es imparcial, que no está de un lado ni del otro. Aquí observamos otra crítica a la ceguera ideológica: el hombre cree que no está tomando partido, a pesar de que está trabajando en la construcción de bombarderos; el nacionalsocialismo lo ha obligado a formar parte de su propia opresión y de la de otros. La conciencia de clase y la comprensión de la realidad objetiva se oponen a la invisibilización ideológica; la neutralidad se revela como una ficción.

Posteriormente, el hombre busca a su esposa y la vecina le comenta que ella recibió una carta que la alteró. En ese momento, entra la esposa vestida de luto y le dice a su esposo que su hermano Franz ha fallecido. La carta dice que Franz ha muerto en un accidente y la vecina pone en duda el contenido de la carta: “¿Era aviador, no? [...] ¡No ha sido un accidente! No me pueden venir con esa historia” (884). A diferencia del marido,

quien se limita a señalar el contenido de la carta porque ha sido enviada por el Estado Mayor, la vecina no cree en esa versión de los hechos. La carta proviene de Stettin, pero la vecina sospecha que, al ser aviador Franz, fue enviado a España como parte de la Legión Cóndor para luchar en la Guerra Civil. La vecina cuenta lo que ha escuchado sobre los bombarderos en España: “Cuando derriban a un bombardero de esos y los de dentro saltan en paracaídas, los de los otros bombarderos les disparan en el aire con ametralladoras, a los suyos, para que no puedan decir a los rojos de donde vienen” (855). De nuevo se aprecia la manifestación de las condiciones reales que el nacionalsocialismo ha intentado ocultar. Ante la relevación de la verdad, la mujer empeora y su esposo asume una actitud defensiva. La confrontación entre la vecina y el esposo se transforma en un conflicto entre el silencio y la resistencia, entre la invisibilización ideológica y el reconocimiento de la realidad:

VECINA.-Sí, ¡que me calle de una vez! ¡Porque ha encontrado trabajo! ¡Pero su cuñado también! Precisamente ha tenido un «accidente» con una cosa de esas que producen en la fábrica de motores.

EL HOMBRE.-Eso es demasiado, señora Dietz. ¡Dice que trabajo en cosas de ésas! ¿Y en qué trabajan los otros? ¿En qué trabaja su marido? [...] Dios Santo, ¡no hay nada ya que no sea para la guerra! ¿Dónde voy a encontrar trabajo si me digo: ¡pero que no sea para la guerra! ¿Tendré que morir de hambre? (885)

La vecina le reprocha al marido la función de su empleo, con lo que continúa su papel como personaje a través del cual se manifiesta lo oculto o reprimido que hace colapsar la ilusión ideológica. El esposo logra finalmente admitir que su trabajo sirve para la guerra y reconoce que es parte de la maquinaria nacionalsocialista. Se puede observar que el proletariado debe servir a la guerra o morir de hambre, con lo que Brecht desenmascara la propaganda nazi de acuerdo a la cual la creación de empleos les traería bienestar a todos los

ciudadanos del Tercer Reich. Dado que el fascismo no hace más que establecer la dictadura del capital por la fuerza, es imposible que mejore las condiciones del proletariado. Si llega a disminuir el desempleo, será gracias a una economía de guerra que destruye la misma sociedad a la que supuestamente debía beneficiar. Para autores como Arendt, la crítica antifascista de Brecht pasa por alto la reducción del desempleo: “Durante los treinta, cuando Hitler había eliminado el desempleo y la calidad de vida de todas las clases se había incrementado considerablemente, Brecht escribía del nazismo e términos de hambre y desempleo”¹²(312). Sin embargo, podemos observar que no se trata de que Brecht no considere los efectos del nacionalsocialismo sobre el desempleo, sino que no considera la reducción del desempleo como algo positivo cuando depende de la economía de guerra. Desde la perspectiva marxista, el empleo y el bienestar que se pagan con sangre no son realmente una reducción de la miseria del proletariado. El miedo del hombre a perder su empleo si su esposa insiste en el reconocimiento de la verdad parece contradecir cualquier narrativa de bienestar. Si el hambre y la miseria son parte de la crítica al fascismo a lo largo de la obra, no es porque Brecht no considere las contradicciones y la complejidad del fenómeno, sino porque lo describe desde el marxismo. La función del fascismo como dictadura del capital es independiente de la creación de empleos, pues los intereses de los trabajadores alemanes no se limitan a ser explotados por la burguesía nacional y beneficiarse temporalmente de la guerra.

Continuando con la invisibilización de las condiciones reales del proletariado, el esposo le prohíbe a su mujer vestir de color negro, debido a que si los nazis se enteran de

¹² “During the 'thirties when Hitler had eliminated unemployment and the standard of living of all classes had considerably risen, Brecht wrote against Nazism in terms of hunger and unemployment” (Arendt 312). La traducción al español es mía.

que ella está de luto, perderá su trabajo. Aquí podemos ver de nuevo que los ciudadanos deben ocultar y silenciar sus sufrimientos. Al final de la escena, la resistencia ante al fascismo queda en manos de la esposa, quien decide no callar ante los crímenes de los nacionalsocialistas, sin importar las consecuencias:

LA MUJER.- (*Chillando*). ¡Nadie me impedirá que lleve luto! Si ellos lo han sacrificado, yo debo poder llorar al menos. ¡Nunca ha habido nada parecido! ¡Nunca se ha visto en el mundo nada tan inhumano! ¡Son unos verdaderos criminales! [...] También tienen campos de concentración para mujeres. ¡Que me metan en uno, porque a mí no me da igual que maten a mi hermano! [...] ¿Vamos a tener que callar para que no te quiten el puesto? ¿Porque moriremos si no fabricamos sus bombarderos? ¿Y para morirnos luego de todos modos? ¿Como Franz? A él también le han buscado un puesto. A un metro bajo tierra. ¡También aquí hubiera podido tener ese puesto! (886)

Durante toda la escena, la mujer ha desempeñado un papel pasivo en el conflicto entre el esposo y la vecina. Sin embargo, al final es ella quien decide ofrecer resistencia ante el fascismo: confronta a su marido, quien insiste en silenciarla, y decide levantar la voz. La única opción es rebelarse ante la injusticia, incluso si solo es mediante el luto. La esposa es la única consciente de que la dinámica de la guerra destruye a todos los individuos a su paso. Tanto el empleo como el desempleo bajo el nacionalsocialismo terminan con la muerte del proletariado. Por lo tanto, lo mejor es reconocer la realidad a cualquier precio. Este pequeño acto de resistencia de la mujer marca el fin de la ilusión ideológica fascista.

La última escena, “Plebiscito” (*Volksbefragung*), tiene lugar el 13 de marzo de 1938, un día de celebración para el régimen nazi debido a que Austria pasa a formar parte del Tercer Reich. La escena se desarrolla “en una vivienda proletaria” (886), donde dos obreros y una mujer escuchan los gritos de júbilo a través de la radio. La incredulidad y la indignación ante este evento histórico se muestran en los versos que introducen la escena:

Y los vimos avanzar...
Nos pusimos a gritar:
¿No hay alguien que no lo siga?
¡No os quedéis ahí pasmados!
Esa guerra, desgraciados,
No es la vuestra, aunque él lo diga. (886)

El avance militar de los nazis y la anexión de Austria (*Anschluss*) engendran una interrogante: ¿es posible algún tipo de resistencia frente al fascismo? La respuesta es una invitación a abandonar la pasividad, lo que corresponde con la postura abiertamente antifascista de la obra. La resistencia queda justificada por el resultado del análisis marxista de la cotidianeidad alemana: el fascismo se revela como una herramienta reaccionaria de la sociedad de clases. Para convencer al espectador de la necesidad de la lucha antifascista, la obra deslegitima las narrativas nacionalsocialistas desde la perspectiva marxista, lo cual requiere demostrar que los intereses del pueblo alemán son completamente opuestos a los del nazismo. El primer enemigo a vencer es la ceguera ideológica que ha alejado a los alemanes del reconocimiento de sus propios intereses. Los versos introductorios establecen dicha oposición: la guerra de Hitler no es la guerra de los alemanes y mucho menos del proletariado.

Los personajes escuchan en la radio el momento en el que Hitler entra a Viena. La mujer menciona que el avance militar de Hitler “es como un mar” (887) y el viejo obrero le da la razón afirmando que “no hace más que vencer y vencer” (887). Esta percepción de los nazis como una fuerza imparable se acentúa tras la anexión de Austria, debido al poderío militar y la política expansionista cada vez más agresiva. En contraste con el ambiente festivo que se escucha por la radio, los personajes se sienten derrotados. El obrero joven

menciona que ellos son los “vencidos” (887). Aquí se observa de nuevo el mecanismo de invisibilización que ha desarrollado Brecht a lo largo de la obra. Lo que se escucha a través de la radio son los triunfos de Hitler, que supuestamente serían los triunfos de todos los alemanes. Sin embargo, las victorias del nacionalsocialismo no se reflejan en las condiciones materiales del proletariado. Los obreros escuchan incrédulos los gritos de júbilo y no pueden entender por qué los austriacos celebran la ocupación de su territorio. La anexión es vista por el viejo obrero como una invasión: “Se lo están regalando. Un ejército invasor” (887). La unificación del territorio alemán y austriaco da inicio a la política exterior expansionista que solo continuaría perjudicando a la clase trabajadora “¡Un Pueblo, un Reich, un Führer! ¿No es eso lo que quieres, alemán?” (887). Con estas palabras critica el joven las bases ideológicas del pensamiento fascista: la unificación del pueblo alemán, la aceptación de un estado dictatorial y el culto a un líder a quien se le otorga todo el poder para conducir al pueblo.

Con esta nueva victoria del nacionalsocialismo, la posibilidad de algún tipo de oposición o resistencia entre el pueblo alemán se vuelve un problema fundamental. En el desarrollo de la escena, la mujer y los obreros discuten debido a que desean repartir una octavilla como respuesta ante lo que está sucediendo, pero consideran que hacerlo sería demasiado peligroso. La constante vigilancia a la que estaban sometidos los ciudadanos del Tercer Reich inhibía cualquier acto de resistencia, como señala Benz:

En vista del terror impuesto por el régimen en el sistema hitleriano del SS, la Gestapo y campos de concentración, combinado con la no menos perfecta maquinaria de propaganda de Joseph Goebbels, es difícil, si no imposible, decir qué tan grande fue el eco de resistencia activa entre la población, cuántos en realidad deseaban el fin del Führer y la desintegración del Estado nacionalsocialista. [...] Existe la queja que el movimiento de

resistencia alemán se activó demasiado tarde, cuando ya era obvio que la guerra estaba perdida. Pero esto no hace justicia a las decenas de miles de víctimas del régimen nacionalsocialista -comunistas, socialistas, cristianos y demócratas- que perdieron la vida incluso antes que empezara la Segunda Guerra Mundial en prisiones y campos de concentración porque trataron de evitar que Hitler tomara el poder, porque habían negado su lealtad al Estado nacionalsocialista, porque se habían resistido a que se destruyera la Constitución en Alemania. (*Alemania 1815-1945. Derroteros del Nacionalismo* 60)

A lo largo de la obra, Brecht ha mostrado distintos tipos de resistencia, ya sea simbólica, abierta o reprimida. Sin embargo, en todos los casos se trata de una resistencia que surge de la tensión entre la función real del fascismo dentro de la lucha de clases y sus ilusiones ideológicas. En esta escena, se reconoce que el riesgo es demasiado grande, incluso en una ciudad obrera. La resistencia parece imposible cuando el fascismo ha logrado penetrar incluso en la clase que debería ofrecerle más resistencia: “No podemos hacer como si no oyéramos esos aullidos de victoria. [...] Tienes que reconocer que cada vez que él escucha algo así, debe de tener la sensación de que cada vez son más fuertes. ¿No suenan realmente como un pueblo?” (887). El entusiasmo con que las masas reciben a Hitler parece confirmar la victoria de la invisibilización ideológica fascista; la gente ha sustituido la comprensión materialista de la realidad por las ilusiones del nacionalsocialismo, de tal manera que rechazan la lucha de clases y se entregan a la idea de un único pueblo sin conflictos o contradicciones. Cuando el joven pregunta si ellos serán los únicos que rechazan el nacionalsocialismo, la mujer responde con la asociación entre resistencia y conciencia de clase. La comunidad y la posibilidad de resistencia surge de la comprensión de los intereses de la clase a la que se pertenece: “Sí. Nosotros y los que son como nosotros” (887).

Para inspirar al grupo, la mujer lee la copia de una carta escrita por un miembro de la resistencia que ha sido capturado y condenado a muerte. La carta del prisionero, dirigida a su hijo y escrita un día antes de ser fusilado, no solo establece la necesidad de la lucha antifascista, sino que la entiende desde una perspectiva marxista, como parte de la lucha del proletariado revolucionario en contra de sus opresores. Por lo tanto, el antifascismo es inseparable de la conciencia de clase y de la misión histórica del proletariado: “Nuestra tarea es muy dura, pero es la más grande que existe, librar a la humanidad de sus opresores. La vida no tendrá ningún valor hasta que se logre. Si no tenemos eso siempre presente, toda la humanidad se hundirá en la barbarie. [...] Sé fiel a tu clase, y tu padre no habrá padecido en vano su duro destino” (888). Esta perspectiva marxista es lo que caracteriza el antifascismo de Brecht y lo separa de la tradición antifascista idealista: la lucha contra el fascismo no es sino una forma particular de la lucha contra la dictadura de la burguesía.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, los marxistas no conciben que sea posible hacerle frente al fascismo sin la conciencia de la lucha de clases, el análisis materialista y el análisis de la relación entre capitalismo y fascismo. Al pedirle a su hijo que continúe la lucha y se ponga siempre de parte de su clase, alude a todas esas mujeres y hombres, que como menciona Benz, ofrecieron resistencia al fascismo. Algunos nombres son conocidos pero lamentablemente muchos otros quedaron en el anonimato, perecieron en los campos de concentración o fueron fusilados. En la última escena de la obra, Brecht hace referencia a los que se opusieron, animando también a los espectadores a hacer lo mismo y crear una resistencia contra el fascismo.

La lectura de la carta cumple su función como propaganda antifascista y sirve de inspiración a los personajes para continuar su labor de resistencia. El joven obrero pregunta qué debe decir la octavilla y la mujer le responde que únicamente necesitarán una palabra: “¡No!”. De esta manera, la última escena ofrece la conclusión lógica del argumento que se ha construido a lo largo de toda la obra: la única solución contra el fascismo es la unión del proletariado en la lucha antifascista.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha desarrollado una interpretación de *Terror y Miseria del Tercer Reich* que pone el énfasis en la teoría marxista que sirve de base a su representación del fascismo. Este esfuerzo interpretativo ha revelado las limitaciones de una lectura que consciente o inconscientemente separa las características formales del proyecto brechtiano de su fundamento político-ideológico. Por lo tanto, puede ser interpretado como un intento de recuperar la producción de significado que depende de la unidad entre lo estético y lo político-ideológico. El análisis me permite concluir que la dimensión antifascista de la obra solo se revela plenamente al considerar los elementos de la teoría marxista que intervienen tanto en la forma como en el contenido.

Plantear la relación entre el marxismo y el arte condujo la argumentación a un punto en el que puede reconocerse fácilmente la importancia de la teoría marxista para la comprensión de la obra y sobre todo, de su carácter antifascista. El teatro de Brecht se sitúa a sí mismo como parte de un proceso histórico que conduce hacia la liberación del proletariado y la desaparición del modo de producción que engendra el fascismo en primer lugar; no se trata de una serie de innovaciones formales interrumpidas por la política, sino de todo un proyecto que pone el teatro al servicio de la lucha de clases. A partir de esta interpretación, las características del teatro brechtiano pueden explicarse como resultado de la internalización y aplicación del materialismo dialéctico, que es el corazón de la concepción marxista del mundo. Así pues, la obra del dramaturgo revela una mayor coherencia cuando se considera no solo lo que hace, sino para qué lo hace; los recursos formales se ponen al servicio de la propuesta ideológica. El efecto de distanciamiento, la

ruptura de la ilusión, los letreros, la música, la actuación mecánica, la represión de la identificación y el uso de versos introductorios tienen como propósito la transformación del teatro en una herramienta para la comprensión objetiva del mundo y la crítica del orden existente. Al comprobar que *Terror y Miseria del Tercer Reich* alcanza ese extrañamiento de la realidad y fomenta una actitud crítica en el espectador, es posible entender la continuidad entre esta obra y el resto del corpus brechtiano. De hecho, si se considera el teatro de Brecht como resultado de la internalización del materialismo dialéctico, esta obra ocupa un lugar privilegiado como objeto de estudio, puesto que surge de la contradicción entre aquello que es esencial a la obra del dramaturgo (el marxismo) y aquello que le resulta completamente opuesto (el fascismo).

Esta aproximación revela que la interpretación de una obra es también un campo de batalla ideológico donde las conclusiones estarán determinadas por los supuestos filosóficos y los puntos ciegos del crítico o del espectador. Así, por ejemplo, desde una perspectiva idealista que intente analizar la forma, *Terror y Miseria del Tercer Reich* no se presentará como una obra particularmente interesante, pues su representación “didáctica” de la existencia cotidiana bajo el nacionalsocialismo la acerca más a la propaganda ideológica que a la obra artística. De igual manera, si se intenta analizar el contenido de la obra desde la perspectiva idealista, se llegará a la conclusión de que la representación de la resistencia de la clase obrera es una distorsión del dramaturgo. Sin embargo, estas interpretaciones están limitadas por su propio conjunto de suposiciones ideológicas, por ejemplo, la distinción didáctico/artístico y el funcionamiento mismo del fascismo como un movimiento opuesto a la democracia liberal o burguesa. En contradicción con esta interpretación idealista, la interpretación materialista compatible con el marxismo entenderá

que la distinción entre lo didáctico y lo artístico no tiene ya sentido para un dramaturgo que asume el valor del teatro como creación al servicio del proletariado. Asimismo, la perspectiva materialista será capaz de entender que la oposición entre el proletariado y el fascismo no depende del comportamiento de los individuos o la magnitud de su resistencia, sino de su función histórica con relación a la lucha de clases en una etapa particular en el desarrollo del modo de producción. Ante esta oposición entre la perspectiva idealista y materialista, la propuesta de esta tesis ha sido interpretar la obra a partir de la misma sensibilidad con que fue escrita con la esperanza de entender aquello que Brecht tiene que decir ante el fascismo.

La representación del fascismo que encontramos a lo largo de la obra corresponde con las aproximaciones teóricas formuladas por el marxismo. El nacionalsocialismo, manifestación alemana del fascismo, se retrata como la dictadura abierta de los sectores más reaccionarios del capital financiero. La originalidad de Bertolt Brecht está en tomar ese análisis marxista general y demostrar sus múltiples expresiones en la experiencia cotidiana de la sociedad alemana. Al hacer esto, el autor enriquece la comprensión del fascismo y muestra los distintos mecanismos con los cuales se lleva a cabo la invisibilización ideológica del proletariado. La miseria y el terror transforman las relaciones sociales y reprimen cualquier forma de resistencia.

La obra muestra la manera en que el fascismo subvierte completamente la experiencia cotidiana y vuelve insostenible la existencia. Esta estrategia de representación no es resultado de una decisión arbitraria, sino que encuentra su fundamento tanto en la concepción marxista del fascismo como en la naturaleza del proyecto brechtiano. Existe

una correspondencia entre la forma y el tema que solo podría haberse dado en las coordenadas ideológicas del dramaturgo: la artificialidad representada sobre el escenario es necesaria para la creación de la distancia crítica en el espectador, pero al mismo tiempo, esta artificialidad se opone a la teatralidad del fascismo entendida como la reducción de las relaciones sociales a una simple actuación de obediencia y dominio diseñada para perpetuar una ilusión ideológica extremadamente frágil, aunque no por ello menos terrible. En el imaginario brechtiano, la teatralidad fascista se convierte en la expresión de los peligros ideológicos de la representación tal como existe en la tradición del arte idealista y se encuentra en los rituales en los que participa tanto la autoridad opresora como el individuo oprimido; la primera para perpetuar su poder y el segundo para sobrevivir. Sin embargo, la no correspondencia entre las ilusiones ideológicas del fascismo y la realidad de la lucha de clases crea un espacio para una crítica antifascista que se fundamenta en un tipo de teatralidad completamente distinta que fomenta el pensamiento crítico del espectador. A la teatralidad fascista que invisibiliza la experiencia y defiende los intereses de la burguesía se opone la teatralidad del proyecto brechtiano, la cual, al encontrar su fundamento en el materialismo dialéctico de la perspectiva marxista, permite comprender la realidad y defiende los intereses del proletariado. Si el materialismo dialéctico es el fundamento de la representación del fascismo en *Terror y Miseria del Tercer Reich*, el producto final es inexplicable sin tomar en cuenta la manera particular en que Brecht ha incorporado esos principios en su forma de escribir y hacer teatro. Si es mucho lo que Brecht toma del antifascismo marxista, no es menos lo que aporta con su sensibilidad particular a la comprensión de este fenómeno. La teoría no agota la obra, pero la obra contribuye a la

realización de la teoría como evento estético-político y se convierte así en arte revolucionario.

Como he demostrado a lo largo de este trabajo, cada una de las escenas representa un momento en el que la ilusión ideológica del fascismo colapsa ante su contraste con la realidad. Las narrativas fundamentales del fascismo son desestabilizadas una por una hasta revelarlo como una herramienta del capitalismo que establece por la fuerza la dictadura del capital y destruye la capacidad de organización del proletariado. Lejos de cumplir sus promesas y mejorar la calidad de vida de las personas, el fascismo entra en contradicción con sus intereses y destruye todos los valores y espacios que daban orden y seguridad a su experiencia cotidiana. Cualquier beneficio que el fascismo pueda aportar al pueblo se trata de un beneficio temporal que se paga a cambio de la guerra y el imperialismo; en vez de solucionar las contradicciones de la sociedad de clases, la obra muestra que el fascismo únicamente las oculta a través de la miseria y el terror, impidiendo así el progreso histórico y remplazándolo por la barbarie.

La obra le permite al espectador alcanzar una comprensión del fascismo como fenómeno ideológico e histórico que no armonizará bien con las explicaciones formuladas desde la tradición idealista. Si se acepta el bienestar económico que se paga con la guerra, no se entenderá el retrato que hace Brecht del fascismo como miseria. Si se considera que la intervención del estado en la economía demuestra que el fascismo es tan anticapitalista como lo pretende su misma propaganda, no se entenderá la función del fascismo como herramienta del capital. Si no se sabe lo que es la falsa conciencia o no se acepta la lucha de clases como una característica inherente al capitalismo, la oposición entre proletariado y

fascismo se interpretará como un ciego optimismo que busca la inocencia del pueblo a cualquier precio. La incompatibilidad entre aquello que la obra dice y las narrativas que todavía nos contamos hasta el día de hoy para justificar el frágil orden de la sociedad de clases convierten a *Terror y Miseria del Tercer Reich* en una pieza fundamental para problematizar un fenómeno que parece cada día más amenazante y cuya interpretación se ha convertido una vez más en un campo de batalla ideológico, quizá el más importante de nuestro tiempo.

Brecht aplica la comprensión dialéctica de la realidad a la concepción misma de lo teatral: por un lado, existe una teatralidad que sirve para mantener la opresión fascista y las ilusiones ideológicas de la dictadura del capital; por otro, una teatralidad que denuncia, fomenta la comprensión de la realidad y acepta la inevitabilidad de su participación en la lucha de clases. Ya sea por el espíritu de los tiempos, por la creciente amenaza fascista o por el simple hecho de vernos sumergidos en una sociedad de clases caracterizada por las mismas contradicciones, es inevitable encontrar en esta oposición un modelo para la comprensión del quehacer dramático contemporáneo. El teatro, como forma artística que se desarrolla en el mundo material, abandona entonces la ilusión de neutralidad y se transforma en un espacio para la revolución, o bien, en un mecanismo de control ideológico al servicio del orden. La oposición entre propaganda y arte o entre lo estético y lo didáctico se revela como un conflicto ideológicamente determinado que corresponde a los intereses de una clase particular o a un estado en el desarrollo del modo de producción. La pregunta no es ya si el teatro es o no un instrumento ideológico, sino simplemente a qué clase sirve; la neutralidad es en sí misma una ilusión burguesa que mantiene encadenado el potencial crítico del teatro. Lejos de destruir la libertad artística, el reconocimiento de la función

ideológica del teatro en la lucha de clases permite trazar el camino que lleva hacia su verdadera liberación. Tal y como ocurre con el Estado desde la perspectiva marxista, la teatralidad puede ser puesta al servicio de la burguesía o bien, al servicio del proletariado.

Brecht utilizó este potencial en un momento crucial de la historia para deslegitimar sistemáticamente las ilusiones ideológicas del fascismo y demostrar que es incapaz de sostenerse ante la realidad. La sociedad contemporánea se beneficiaría de recordar esta lección y entender que la única función del fascismo es ocultar las contradicciones de la sociedad de clases por medio de la violencia, ya sea física, simbólica o discursiva. Para oscurecer el verdadero origen de la miseria y la desigualdad, el fascismo apunta a un enemigo imaginario. Sin embargo, el teatro, si hacemos caso a Brecht, puede ser el espacio en el que se vuelven insostenibles las ficciones que el espectador está demasiado dispuesto a creer en la vida real. Hasta que ese teatro alcance su madurez y encuentre el valor para decir lo que el tiempo le exige decir, *Terror y Miseria del Tercer Reich* es la demostración dramática de que nadie puede hablar de los horrores del fascismo sin estar preparado para reconocer los horrores del capitalismo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Ensayos sobre la propaganda fascista: psicoanálisis del antisemitismo*. Buenos Aires: Paradiso, 2005.
- Arendt, Hannah. "Beyond Personal Frustration: The Poetry of Bertolt Brecht". *The Kenyon Review*, vol. 10, núm. 2, 1948, pp. 304-312.
- Bach, Max y Huguette L. Bach. "The Moral Problem of Political Responsibility: Brecht, Frisch, Sartre". *Books Abroad*, vol. 37, núm. 4, Otoño 1963. University of Oklahoma Press.
- Benjamin, Walter. "El país en donde no se debe nombrar al proletariado". *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca, 1966.
- Benz, Wolfgang. *Alemania 1815-1945. Derroteros del Nacionalismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Benz, Wolfgang. *Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich*. München: C.H.Beck, 2012.
- Bray, Mark. *ANTIFA: The Anti-Fascist Handbook*. Nueva York: Melville House, 2017.
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo: 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- . "El único espectador para mis obras". *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.
- . *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba, 2004.

-----. “Noticias sobre la dramática dialéctica”. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.

-----. “Pequeño órganon para el teatro”. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.

-----. “Sobre la teatralidad del fascismo”. *La política en el teatro*. Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.

-----. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2015.

-----. “Teatro épico, distanciamiento”. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.

-----. “Teoría política del distanciamiento”. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.

-----. “The Modern Theatre is the Epic Theatre”. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1974.

Case, Sue-Ellen. “From Bertolt Brecht to Heiner Müller”. *Performing Arts Journal*, vol. 7, núm. 1, 1983, The MIT Press.

Collingwood, R. G. “Fascism and Nazism”. *Philosophy*, vol. 15, núm. 58, Abril 1940. Cambridge: Cambridge University Press.

Dauvé, Gilles. *Fascismo/Antifascismo*. Chile: Pensamiento y batalla, 2019.

Dimitrov, Georgui. *La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo*. Marxists Internet Archive. Web. <https://www.marxists.org/espanol/dimitrov/1935.htm>. 5 de enero de 2020.

Eagleton, Terry. "Brecht and Rhetoric". *New Literary History*, vol. 16, núm. 3, Primavera 1985. Johns Hopkins University Press.

Escobar, Aliber. "El distanciamiento brechtiano en las obras de Michael Haneke". *Xihmai*, vol. XI, núm. 21, enero-junio 2016. México: Universidad La Salle Pachuca.

Engels, Friedrich. *Anti-Dühring*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2014.

-----."Carta a Conrad Schmidt del 27 de octubre de 1890". *Sobre el arte y la literatura*. Cuba: Marxists Internet Archive, 2012.

-----."Carta a Franz Mehring del 14 de julio de 1893". *Sobre el arte y la literatura*. Cuba: Marxists Internet Archive, 2012.

-----."Carta a Joseph Bloch del 21 de septiembre de 1890". *Sobre el arte y la literatura*. Cuba: Marxists Internet Archive, 2012.

-----, y Karl Marx. *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2006.

Fehervary, Helen. "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller". *New German Critique*, núm. 8, Primavera 1976. Duke University Press.

Fernández García, Antonio y José Luis Rodríguez Jiménez. *Fascismo y Neofascismo*. Madrid: Arco Libros, 1996.

Fetscher, Iring. "Bertolt Brecht and America". *Books Abroad*, vol. 37, núm. 4, Otoño 1963. University of Oklahoma Press.

Guerin, Daniel. *Fascism and big business*. Nueva York: Pathfinder, 1973.

-----. *La peste parda*. Madrid: Fundamentos, 1977.

Hays, H. R. "The Poetry of Bertolt Brecht". *Poetry*, vol. 67, núm. 3, Diciembre 1945. Poetry Foundation.

Jie, Zheng y Fang Jianjun. "Language and Consciousness: Brecht's Language Strategy and Confucius's 'Rectification of Names'". *The German Quarterly*, vol. 86, núm. 1, Invierno 2013. Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German.

Jones, Frank. "Tragedy with a Purpose: Bertolt Brecht's 'Antigone'". *The Tulane Drama Review*, vol 2. núm. 1, noviembre 1957. MIT.

Kesting, Marianne. *Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1978.

Lenin, V. I. "La organización del partido y la literatura del partido". *Obras Selectas*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones IPS, 2013.

Lifschitz, Mijaíl. "La estética histórica de Marx y Engels". *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Era, 1970.

Lukács, Georg. *La crisis de la filosofía burguesa*. S. l.: Elaleph.com, 2000.

-----. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1984.

Lunacharsky, Anatoly. "Tesis sobre los problemas de la crítica marxista" *Sobre la literatura y el arte*. Argentina: Axioma, 1974.

Marx, Karl. *Crítica del programa de Gotha*. Moscú: Progreso, 1977.

-----. *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI Editores, 2008.

-----. *El capital*. Tomo I. Vol. II. México: Siglo XXI, 2009.

-----. y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. España: Pueblos Unidos/Grijalbo, 1970.

-----. y Friedrich Engels. *Manifiesto del partido comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx, 2011.

Mandel, Ernest. *El fascismo*. Madrid: Akal, 2011.

-----. *Introducción al marxismo*. Barcelona: Revolta global, 1977.

Nedoshivin, G. A. “La estética marxista leninista como ciencia”. *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Era, 1970.

Nozomi, Irei. “‘Abolishing Aesthetics’: Gestus in Brecht’s Arturo Ui”. *Rocky Mountain Review*, vol. 70, núm. 2, Otoño 2016. Rocky Mountain Modern Language Association.

Oesmann, Astrid. *Staging History: Brecht’s Social Concepts of Ideology*. Albany: Universidad Estatal de Nueva York, 2005.

Plejánov, Gueorgui. *El arte y la vida social*. Valencia: Alejandría Proletaria, 2017.

Poulantzas, Nicos. *Fascismo y dictadura. La III internacional frente el fascismo*. España: Siglo XXI, 1976.

Radek, Karl. *Fascism and Communism*. Marxists Internet Archive. Web. <https://www.marxists.org/archive/radek/1923/07/fascism.htm>. 15 de diciembre de 2019.

- Reich, Wilhelm. *Psicología de masas del fascismo*. Madrid: Ayuso, 1972.
- Rosental, Mark. *El método dialéctico marxista*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1946.
- Rossi, Annunziata. *Fascismo en Europa*. México: UNAM, 2006.
- Sánchez, José. *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1988.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*. México: Era, 1979.
- "Los problemas de la estética marxista". *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Era, 1970.
- Schevill, James. "Bertolt Brecht in New York". *The Tulane Drama Review*, vol. 6, núm. 1, Septiembre 1961. The MIT Press.
- Silberman, Marc. "Bertolt Brecht, Politics, and Comedy". *Social Research*, vol. 79, núm. 1, Primavera 2012. Johns Hopkins University Press.
- Spirkin A. y O. Yájot. *Fundamentos del materialismo dialéctico e histórico*. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1985.
- Stalin, Iósif. "Historia del Partido Comunista (bolchevique) de la U.R.S.S". *Obras, Tomo 14*. Moscú: Lenguas extranjeras, 1953.
- Thompson, Willie. *Ideologies in the Age of Extremes: Liberalism, Conservatism, Communism, Fascism*. Londres: Pluto Press, 2011.

Traverso, Enzo. *El totalitarismo: Historia de un debate*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2001.

Tse-tung, Mao. "Sobre la contradicción". Obras escogidas. Pekín: Lenguas Extranjeras, 1968.

Viertel, Berthold. "Bertolt Brecht, Dramatist". *The Kenyon Review*, vol. 7, núm. 3, Verano 1945. Kenyon College.

Walker, John. "City Jungles and Expressionist Reifications from Brecht to Hammett". *Twentieth Century Literature*, vol. 44, núm. 1, Primavera 1998. Duke University Press.

White, John. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. Nueva York: Camden House, 2004.

White, John y Ann White. *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: A German Exile Drama in the Struggle against Fascism*. Nueva York: Camden House, 2010.

Zetkin, Clara. *El fascismo*. Marxists Internet Archive. Web. <https://www.marxists.org/espanol/zetkin/1923/agosto/fascismo.htm>. 5 de diciembre de 2019.

-----, "Por un frente único obrero contra el fascismo". *Su hogar es el mundo entero: Escritor y discursos de rosa Luxemburg y Clara Zetkin sobre la lucha femenina y otras cuestiones sociales*. Para leer en libertad, 2019.