

# Alrededor del Teatro político

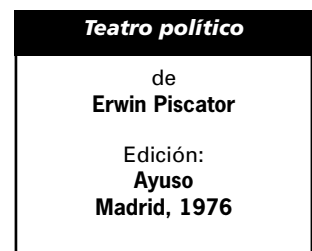
De Erwin Piscator

El amigo Miguel Signes me pidió, para esta revista, un artículo sobre uno de los libros publicados en España de Bertolt Brecht. Acepté el encargo, releí algunas ediciones españolas y sucedió que en esa relectura no encontré el espíritu que en otras ocasiones tanto me había motivado e interesado. Tuve la impresión de que, no el tiempo, pero sí las circunstancias históricas no han jugado muy a favor de la aportación teórica de Bertolt Brecht. Soy de los que opinan que el teatro de Bertolt Brecht sigue vigente, y, en general, toda su aportación. De no ser así, por ejemplo, no hubiera montado el año 1998, en ocasión del centenario de su nacimiento, la obra *A la jungla de les ciutats (En la jungla de las ciudades)* en el Mercat de Les Flors de Barcelona ni hubiera aceptado ser comisario de las «Jornadas Bertolt Brecht» que tuvieron lugar en el Institut del Teatre de Barcelona; como tampoco me hubiera responsabilizado de la magna exposición «Bertolt Brecht» que se instaló en el vestíbulo del Teatro Nacional de Catalunya. Pero, al releer los libros de Brecht que hay en castellano, no sentí ese entusiasmo que hace posible escribir sobre un libro cuando no es la tarea habitual de uno. Esa falta de entusiasmo me llevó a ojear (digamos por asociación de temas más que de ideas), primero en diagonal, y luego, a leer de nuevo con grandísimo interés, el texto *El teatro político* de Erwin Piscator. No lo dudé un momento y pedí a los responsables de la revista de la **Asociación de**

**Autores de Teatro** que me permitieran hablar de ese libro admirable.

Tengo en mi haber dos ediciones en castellano de *El teatro político*. La primera es del año 1957, y fue publicada por Editorial Futuro S.R.L. de Buenos Aires. La traducción (figura como directa del alemán) es de Salvador Vila. La segunda es de Editorial Ayuso de Madrid. Es del año 1976. Está enmarcada en la «Colección Teatro» que dirigía el muy admirado y añorado Moisés Pérez Coterillo. Se utiliza la misma versión de Salvador Vila. La edición madrileña se enriquece con un excelente prólogo de Alfonso Sastre curiosamente fechado el 15 de octubre de 1975. El libro, pues, se publicaría con la democracia. Resulta muy revelador. Es curioso que en una y otra edición desaparezca el artículo en el título. De hecho, es *Das politische Theater*. Esta obra fue escrita en 1929. La publicación bonaerense recoge sólo la edición original. Pero, la edición madrileña añade unos apéndices interesantísimos en los que el propio autor se refiere a sus últimos espectáculos. Son artículos publicados entre 1928 y 1966 y en ellos el autor expone varios aspectos de su teoría teatral. Son estos: «Una carta a la Weltbühne» (1928), «La actuación objetiva» (1949), «El teatro comprometido y la reacción desfavorable de la crítica» (1955), «Mi puesta en escena de *Los bandidos*» (1957), «Después de *La indagación*» (1960), «A *El Vicario* de Rolf Hochhuth» (1962) y «Nota final para el Teatro Político» (1966). Sin duda ninguna, los últimos capítulos tienen

Por Ricard Salvat





prácticamente el mismo interés que poseen los diferentes capítulos del libro de 1929. Se suele decir (y es moneda aceptada) que en los últimos años de su vida (Piscator vivió de 1894 a 1966), como creador, se había dedicado a repetirse, como decían los más críticos, o a citarse a sí mismo, como decían los más objetivos y generosos. En el excelente *Diccionario Akal de Teatro* de Manuel Gómez García, diccionario que nunca agradeceremos bastante la gente de teatro de este país, se recoge esta visión, de la época última de Piscator. Afirma Gómez García:

«En los últimos años de Piscator, la crítica y parte de su público, al tiempo que se consolidaba el teatro del absurdo, paralelamente con el clásico, se apartaron sustancialmente de sus ideas teatrales. Cinco años después de su muerte, sin embargo, la Academia de Arte de Berlín Occidental inauguró con una exhaustiva exposición el Erwin Piscator Center, y su obra y su visión teatral fueron desde entonces permanentemente rehabilitadas».<sup>1</sup>

El tiempo, y las circunstancias históricas, no sólo han jugado a favor de los escritos teóricos de Piscator sino que, ahora, empiezan a revalorarse dos épocas de su trayectoria que no son demasiado conocidas: la neoyorquina y un último período en Alemania. En el caso de la etapa alemana, ha sido francamente infravalorada. En los últimos tres años, por encargo y por interés propio, he creído oportuno dedicarme a hacer balance teatral del pasado siglo. He publicado sobre este tema en la revista *Assaig de Teatre* («Sobre la felicidad de admirar. Balance de seis meses del último año del siglo, que también lo es del milenio»<sup>2</sup> y «Balance de 1999-Balance del siglo»<sup>3</sup>). En este último analizaba una actitud general en el mundo intelectual que resulta muy preocupante y que he ido señalando, no sólo en este artículo, sino en conferencias que sobre este análisis de un siglo he pronunciado en Carrión de los Condes, Ciudad de México, Buenos Aires y en ocasión del último congreso de León de este año. Nos referíamos a que en casi todos los balances de muchas revistas importantes la voz de los autores de teatro había desaparecido. El protagonismo que el autor teatral había tenido en otras épocas, en las que no sólo escribía teatro sino

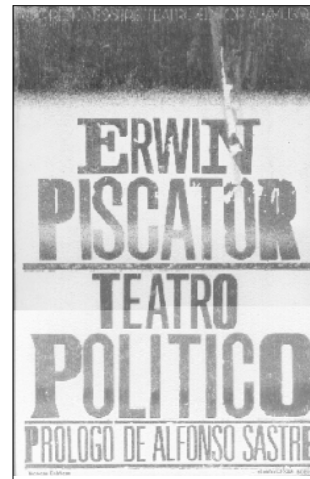
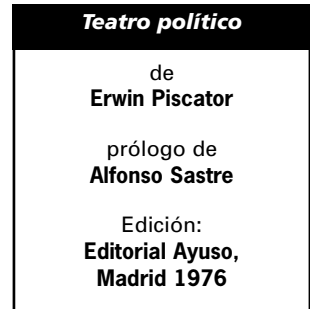
que actuaba de intelectual en el sentido zoliano del término, ha ido prácticamente desapareciendo. Resultó muy revelador que en *Le Nouvel Observateur* de la última semana de diciembre de 1999, en la que se revisaba o se intentaba hacer un balance del siglo, no figuraba entre los muchos encuestados ningún autor teatral. La parte monográfica de esta revista se titulaba «El siglo XX. Juzgado por los que lo han hecho».<sup>4</sup> En la revista *Time* correspondiente al 8 de junio de 1998, sorprendía la elección que se hacía de los mejores autores del siglo.<sup>5</sup> Estos eran, según la revista, Rodgers y Hammerstein.<sup>6</sup> En el número del 13 de septiembre de 1999, «Los que hacen y los que dan forma», sí tenían un recuerdo para la gente de teatro y elegían a Anatoli Vassíliev como el posible creador teatral del siglo XXI.<sup>7</sup>

Pensamos que resulta muy preocupante la actual programación comercial de los teatros de gran aforo de Barcelona y Madrid. En esos teatros, donde antes la empresa privada había estrenado obras de Sartre, Brecht, Pirandello, Miller, Camus, Williams, Albee, Handke... en esos teatros de gran aforo, ahora, sólo se representan piezas «bien hechas» y que hablan sólo de problemas relacionados con el sexo, e incluso, de manera obsesiva, con los órganos sexuales del hombre y la mujer. El panorama empieza a resultar desolador y preocupa que no se diga en público lo que ya casi todo el mundo comenta en privado. Por eso pensamos que en este momento sería muy adecuado releer y, si fuera posible, reeditar, *El teatro político* de Piscator, añadiendo incluso alguno de los capítulos que faltan en la edición de Ayuso.

Pero volvamos a lo que hemos indicado antes. La etapa americana de Piscator es la menos conocida. Es la etapa en que él, fundamentalmente, ejerce de gran pedagogo. Nos referimos al período que va de 1938 a 1951. Es el momento en que es nombrado catedrático de Arte Dramático. Funda el Dramatic Workshop en la New School for Social Research de Nueva York situada en 66 West, 12<sup>th</sup> Street. En esta escuela fueron alumnos suyos Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando, Judith Malina, Tony Curtis y un largo etcétera. Entre los profesores, estaban Lee Strasberg, Carl Zuckmayer, Hans Rehfisch, Kurt Pinthus,

John Gassner, Brooks Atkinson y Hanns Eisler. En la etapa última, la que va de 1951 a 1966, es la etapa en la que, como él nos dijo, ejercía de viajante del comercio teatral y no poseyó un teatro propio hasta 1962 en que, gracias a Willy Brandt, pudo gestionar un teatro, la Volksbühne, donde nunca pudo contar con un conjunto estable del teatro. A pesar de todo, en estos años, estrena algunas obras fundamentales del teatro alemán, obras que, todas ellas corresponden a esa dimensión del autor «doblado» (como dicen los franceses) de intelectual. Nos referimos a *El vicario*, de Rolf Hochhuth (1963), *El asunto Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt (1964), *La indagación*, de Peter Weiss (1965) y *La rebelión de los oficiales*, de Hans Helmut Kirst. Son los años del gran teatro documental alemán. Los años en que se denuncian hechos históricos que, por ejemplo, como sucede en *El vicario*, hemos tenido que esperar al año pasado —de hecho, a éste— para que el cine se ocupara del mismo tema. O sea, recordémoslo, cuarenta años después. Nos estamos refiriendo al film *Amén* de Costa Gavras. Recordamos (en esa época vivíamos en Alemania) todo lo que comportó el estreno de la obra de Hochhuth, la airada reacción del Vaticano, las largas polémicas en la prensa, en los foros, en las universidades. Piscator puso el dedo en la llaga a un momento de la historia que no se había querido contar. No sólo en esta obra, sino también en las otras que hemos menciona-

do. En aquellos años el teatro jugaba un papel rector de la conciencia intelectual del pueblo, al menos en los países evolucionados. Ahora ese papel lo ha perdido y se lo ha dejado arrebatar por el cine, por la televisión e incluso por la radio. *El Teatro político* es un libro fascinante porque mezcla la autobiografía intelectual del autor con una reflexión teórica sobre el papel del teatro proletario o del teatro político. De hecho, fue Piscator el primero en intentar hacer teatro de la alienación y en llevar a cabo espectáculos de tipo épico. Brecht aprendería con él y aunque en alguna ocasión declaró que Piscator «era uno de los mayores hombres de teatro de todos los tiempos»<sup>8</sup> en el fondo, en los últimos años, no fue nada generoso ni objetivo con las aportaciones de Piscator. Como, a escala americana, no lo fue Lee Strasberg, que se apropió de muchos aspectos de su método pedagógico y permitió que se dijera que los actores descubiertos por Piscator, por ejemplo, Marlon Brando, habían surgido de su Actor's Studio. El libro va recogiendo toda la trayectoria admirable de los años de lucha primera de Bertolt Brecht. Son los años en que teatro político era sinónimo de teatro proletario. Habría que recordar algunas de estas fechas, que en el libro están espléndidamente ejemplificadas. Dirigió en 1920 el Proletarisches Theater en Berlín, donde monta revistas encargadas por el Partido Comunista. Pasó luego a ser director del Central-Theater. Más tarde tuvo el



<sup>1</sup> GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Akal. Madrid. 1997. P. 662.

<sup>2</sup> SALVAT, Ricard, *Sobre la felicitat d'admirar. Balanç de sis mesos de l'últim any del segle, que també ho és del mileni*, en Assaig de Teatre n.º 16-17. Junio–Septiembre de 1999. P. 265.

<sup>3</sup> SALVAT, Ricard, *Balanç del 1999–Balanç del segle*, en Assaig de Teatre n.º 21-22-23. Marzo–junio de 2000. El balance se lleva a cabo en los artículos «Diari d'espectacles 1999 (II part)», (P. 13) y «Diari de llibres, articles, revistes, vídeos i reflexions» (P. 69).

<sup>4</sup> Op. Cit. Pp. 181-2: «Le Nouvel Observateur. Le XXe siècle. Jugé par ceux qui l'ont fait. (Paris: L.O.B.) n. 1833 (23-29 de diciembre de 1999). (Se pidió el juicio sobre el siglo XX a Isabel Allende, Kofi Annan, Henri Atlan, Robert Badinter, Jean Bazaine, Balthus, Elena Bonner, Boutros Boutros-Ghali, Alfred Brendel, André Brink, Michel Camdessus, Hélène Carrère d'Encausse, Henri Cartier-Bresson, Daniel Cohn-Bendit, Boris Cyrulnik, El Dalai-Lama, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Manoel de Oliveira, Miguel Ángel Estrella, Fang Lizhi, François Fejtó, Carlos Fuentes, John Kenneth Galbraith, Bronislaw Geremek, Françoise Giroud, Nadine Gordimer, Julien Gracq, Barbara Hendricks, Stanley Hoffmann, Ismail Kadaré, Axel Kahn, Garry Kasparov, Hans Küng, Jacques Le Goff, Jean-Marc Lévy-Leblond, Jean Malaurie, Federico Mayor, Annette Messager, Luc Montagnier, Taslima Nasreen, Shimon Peres, Abbé Pierre, Samuel Pizar, Ilya Prigogine, José Ramos-Horta, René Rémond, Mstislav Rostropovitch, Jules Roy, Jorge Semprún, Ravi Shankar, Claude Simon, René-Samuel Sirat, Joseph Styrak, Mario Soares, Pierre Soulanges, Antoni Tapiés, Germaine Tillion, Alain Touraine, Simone Veil, Wei Jingsheng, Elie Wiesel y Zao Wou-ki».

<sup>5</sup> Op. Cit. P. 196: «Time 100. Artists and Entertainers of the Century. (Amsterdam) vol. 151, n.23 (8 de junio de 1998).

<sup>6</sup> Op. Cit. P. 137: «El artículo dedicado a estos autores lo escribe (y evidentemente nada es gratuito) Andrew Lloyd Webber. En un pequeño apartado de la sección dedicada al espectáculo Time 100 escoge seis hitos del drama, de lo que llaman los italianos «teatro de prosa». Estas seis landmarks, como ellos dicen son *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello (1921), *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1949), *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (1953), *Una pasa en el sol*, de Lorraine Hansberry (1959), *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee (1962) y *Los chicos en la banda*, de Mart Crowley (1968)». El título en inglés es *Doers and shapers*.

<sup>7</sup> Op. Cit. P. 197: «Time «Doers and shapers». (Amsterdam) vol. 154, n. 11 (11 de septiembre de 1999) Pp. 28-39. (El artículo dedicado a Anatoli Vassíliev se titula «Anatoli Vasylyev. Theater director, 55», por Yuri Zarakhovich, p. 33).

<sup>8</sup> Citado por Eugenia Casini-Ropa: *Erwin Piscator 1893-1966*, publicado en Enciclopedia del Teatro del '900, a cura di Antonio Attisani. Feltrinelli, Milán. 1980. P. 278.



honor de dirigir la Volksbühne (Teatro de los sindicatos obreros), donde en *Banderas* de Alfons Paquet puso, por primera vez en práctica, los procedimientos de alienación, de extrañamiento, normalmente llamados «distanciación». En 1927 fundó el Teatro Piscator —todo parece apuntar a que su gestión en la Volksbühne resultó excesivamente arriesgada y poco obediente con las directrices del Partido Comunista y fue muy pronto apartado. Es aquí, en este teatro, donde montó la versión de *Schweyk*, de Jaroslav Hasek, donde por fin consiguió, de una manera absoluta gracias a los adelantos de la técnica, que el movimiento, la itinerancia del personaje, fueran mostrados sobre el escenario. Capítulo a capítulo podemos ir reconstruyendo los años admirables del Berlín de entreguerras. Un Berlín donde todo era posible, un Berlín abierto a todos los ismos y a todas las posibilidades de revolución. Vemos cómo algunos de sus sueños fracasan. Cómo abandona el Dadaísmo y se desinteresa por el Expresionismo. Vemos cómo está obligado siempre a empezar de nuevo. Es muy interesante poder comprobar que él se dio cuenta de que el siglo XX, donde parecía que se iba a construir una sociedad nueva después de la revolución rusa, necesitaba una nueva dramaturgia, un nuevo repertorio teatral. A una nueva sociedad correspondía una dramaturgia nueva y, sobre todo, un escenario teatral diferente, también absolutamente nuevo, el Teatro Total, que permitiera explicar la historia en su totalidad. El proyecto con Walter Gropius sobre el Teatro Total no pudo llevarlo a cabo. Años después, cuando fue posible dirigir en Berlín la Volksbühne, no tuvo la suerte de poder actuar o tener capacidad de decisión sobre la construc-

ción del teatro. Esto le amargó considerablemente. Por fin tenía un teatro pero no le había sido posible colaborar en los planos con el arquitecto Fritz Bornemann. Creemos que es muy revelador de lo que venimos diciendo su visión de una nueva dramaturgia que debía tomar como punto de partida la nueva función asignada al teatro y aquella sociedad surgida de la I Guerra Mundial, y la Revolución. Esta guerra y esta revolución «fueron las que cambiaron al hombre, su estructura espiritual, y su posición ante los problemas universales»<sup>9</sup> terminaron la obra que cincuenta años antes había comenzado el capitalismo industrial. «La guerra enterró definitivamente el individualismo burgués bajo una tormenta de acero y aluviones de fuego. En realidad, el hombre, como ser individual, independiente o, al parecer, independiente de los lazos sociales, girando egocéntricamente alrededor de la idea de sí mismo, yace bajo la lápida marmórea del soldado desconocido. Y tal como Remarque lo ha formulado: 'La generación de 1914 ha muerto en la guerra, aunque haya logrado escapar de sus granadas'. Lo que volvía con vida de la guerra no tenía ya nada de común con aquellas ideas de hombre, humanidad o grandeza humana que, exhibidas como joyas en los cuartos elegantes del mundo de la preguerra, habían simbolizado la eternidad de un orden establecido por Dios.»<sup>10</sup>

Releyendo ahora *el Teatro político* nos preguntamos si el verdadero creador teatral del siglo XX, el que revolucionó el lenguaje del espectáculo, el que se arriesgó a crear un repertorio teatral nuevo y el que creó una ética fue Erwin Piscator. Una ética que deberíamos intentar recoger y recuperar entre todos. ■

<sup>9</sup> PISCATOR, Erwin, *Teatro político*. Ayuso. Colección Expresiones. Serie Teatro. Madrid, 1976. P. 168.

<sup>10</sup> Op. Cit. P. 168.

Fragmentos de *Teatro político* de Erwin Piscator <sup>1</sup>**Del capítulo «Influjo que no deben permitirse».****Ayuso. Madrid: 1976. P. 109.**

«6. En su época de esplendor, el teatro era algo muy profundamente ligado con el pueblo y hoy, en que la dilatada masa del pueblo quiere intervenir en la vida política y llenar la forma del Estado con sus propios contenidos, el destino del teatro, si no quiere verse reducido a un asunto precioso para los quinientos elegidos, ha de estar ligado, en la prosperidad como en la ruina, con las necesidades, exigencias y dolores de esta masa. En último término, no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres que afluyen al teatro todo lo que aún dormita más o menos turbio y confuso, en su inconsciencia.

¿El saldo? Fueron la guerra y la revolución los grandes transformadores de nuestra experiencia, de nuestro conocimiento, de nuestra concepción de la vida. Si no lo fueron, entonces pierde su justificación el arte. Todo intento de establecer una cultura humana, todo propósito de acercar el hombre al hombre y los hombres del mundo parece entonces inútil. Entonces, digámoslo claramente sin patetismo, sin enemistad, sin prejuicios, sin partidismo, en un momento de tregua: ¿qué es entonces el arte? ¿Cuáles son entonces sus elementos? ¿No son los deseos del corazón humano, y sus exigencias, no son imposiciones de la inteligencia lúcida? ¿Y no crecen con cada nuevo día que tenemos que vivir esos deseos y exigencias? ¿Y no se hincha insaciablemente el tumor de las exigencias no satisfechas en los últimos decenios? ¿Puede subsistir un ídolo que no satisfaga las verdaderas demandas de la vida?».

**Del capítulo «A El vicario, de Rolf Hochhuth». Op. Cit. Pp. 369-370.**

«La obra de Hochhuth, *El vicario*, es una de las raras tentativas esenciales para superar el pasado. Llama rudamente las cosas por su nombre; demuestra que una historia escrita con la sangre de millones de inocentes no puede ser revocada por prescripción; atribuye a los culpables su parte de culpabilidad; recuerda a todos los interesados que tuvieron la facultad de tomar una resolución y, que en efecto la tomaron aun no decidiéndose.

*El vicario* delata todas las mentiras según las cuales un drama histórico no es posible en tanto que drama de decisión, bajo el pretexto de que las resoluciones no serían posibles a un hombre anónimo, tomado bajo la máscara de los dispositivos y coacciones sociales y políticas, para la construcción absurda de una existencia en la que todo estaría decidido con antelación. Esta teoría de extinción del acto histórico se ofrece a todos aquellos quienes hoy desearían volver la espalda a la verdad de la historia, a la verdad de sus propias acciones.

Este documento es un drama histórico en el sentido «schilleriano». Muestra, como el drama de Schiller, al hombre en actuación, cuando en plena acción es el «vicario» de una idea:



libre en la realización de dicha idea, libre en la apreciación del hecho «categórico», es decir, moral, digno del hombre. Tenemos que tomar como punto de partida esta libertad que cada uno posee, que cada uno poseía, aun bajo el régimen nazi, si queremos vencer nuestro pasado. Negar esta libertad significaría también negar la culpabilidad que cada uno asumió al no utilizar su libertad para declararse en CONTRA de la inhumanidad».

**Del capítulo «Nota final para el Teatro Político». Op. Cit. Pp. 378-380.**

«Mi objetivo era un teatro político, no una política teatral (eso no era nada nuevo). También por esta razón guardé mi carretón con mis reflectores y utilería, con el cual había recorrido las cervecerías y lugares de reunión de los suburbios berlineses, y me dirigí hacia los «grandes» escenarios: allí encontré los medios para realizar los experimentos necesarios de dramaturgia, de técnica escénica y de actuación, los cuales constituirían un teatro capaz de expresar nuestra época y nuestro mundo de una manera verdaderamente contemporánea y relevante. El hecho de que nunca me comprometí con el teatro burgués lo demuestra el que continuamente se me despidiera antes de que pudiera destruirlo. Por otra parte, puesto que la burguesía era la única clase que costeara el teatro (la conciencia cultural del proletariado todavía se estaba gestando) ninguno, ni siquiera el mío, podía permitirse el lujo de no atraer al burgués como público, si no quería languidecer ignorado en algún rincón debido a la falta de fama y de recursos. El teatro sólo existe tal como es en la práctica; esta práctica, sin embargo, tiene unas reglas inquebrantables.

Nuestra misión tenía dos aspectos: por una parte, era necesario encontrar en la escena una expresión adecuada a la actitud revolucionaria del proletariado y darle a esta clase, mediante la representación de su situación, una visión más profunda de la necesidad histórica de su lucha; por otra parte, el teatro debía seguir un curso condenatorio contra la sociedad burguesa y actuar como un tipo de catalizador dentro de ella. Y así, nuestro teatro atraía tanto al proletario como al burgués, aunque por motivos diferentes; con relación a esto, el teatro era una encrucijada de antagonismos sociales y los reflejaba como un espejo de la época. El hecho de que estableciera mi propio teatro en el barrio burgués de Berlín, en la Nollendorfplatz, en 1927, fue sin lugar a dudas en parte casual, ya que sólo allí había un teatro disponible que satisficiera aproximadamente mis exigencias respecto a las instalaciones del escenario; pero, por otra parte, mi selección obedecía a una necesidad más profunda... Sólo una persona que no conozca las condiciones de aquella época y que no esté relacionada con los problemas específicos de un director teatral, el cual es responsable de un personal numeroso y de una complicada organización, me acusará de haber traicionado a los obreros cuando entré en la boca del lobo, léase capitalismo». ■

<sup>1</sup> *Teatro político*, el libro clásico de Edwin Piscator, fue ya objeto de recomendación en el primer número de *Las Puertas del Drama* que vio la luz (número menos tres). Lo recomendaba entonces Alfonso Sastre. Casi cinco años después, lo recomienda también Ricard Salvat. El mismo libro, la misma vigencia, y dos puntos de vista distintos y necesarios.