Este libro fue una estrella:

El teatro político de Erwin Piscator

POR ALFONSO SASTRE

Y no sólo para mí. *El teatro político* de Erwin Piscator fue un resplandor para una generación que, a raíz de la terminación de la "Guerra del 14" y de la revolución soviética, miró al teatro más allá de sus horizontes anteriores, en los que, ciertamente, cabían muchas y grandes cosas, aparte de las finalidades meramente lúdicas del teatro comercial: pues había sido desde una reflexión sobre el destino del hombre o una plataforma apologética (teológica) a una "escuela de costumbres" o un espacio de debates ideológicos, o un lugar de análisis psicológicos o un catalizador de efusiones poéticas y simbólicas, etcétera. ¿Y qué podía haber más allá de tantas cosas? Erwin Piscator respondía diciendo que el teatro podía ser, además de todo lo que había venido siendo, un instrumento de intervención en la historia del mundo en términos propiamente políticos; para lo cual sería precisa una "nueva dramaturgia", que no hubo hasta muchos años después, cuando, para su alegría, se produjo la ola del "teatro documento", y ya pudo llevar a escena –después de la Segunda Guerra Mundial, y a propósito de ella– un texto documentario y político de Peter Weiss.

Hay libros, en la vida, que le caen a uno por un azar, y así me ocurrió a mí con el encuentro, a mis diez años, de un librito que contenía un texto que poco tiempo después me hizo estremecer en mis inquietudes de adolescente: *Espectros* de Ibsen. Otros libros, es uno quien se los busca, aun sin saberlo; y así fue para mí con *El teatro político* de Piscator, cuya primera traducción a otra lengua fue al castellano, en los años 30, en una editorial madrileña de izquierda, Cenit. ¿Y cómo me lo busqué sin saber que me lo buscaba? De la siguiente forma: por medio del descubrimiento autónomo de la importancia política del teatro. En pocas palabras, ocurrió –creo que en 1947 o 1948– que la Compañía de José Tamayo, por entonces un joven universitario granadino, hizo una gira por América Latina, y fueron recibidos en no recuerdo qué ciudad hostilmente y en los periódicos con titulares como éste: "Ha desembarcado una compañía de falangistas". Lo primero para mí fue la sorpresa, pues era una compañía progresista, y me pareció injusta esa recepción; pero en seguida lo ocurrido contribuyó a despertarme de mi "sueño dogmático". ¡El teatro no era una ocupación inocente! ¡En el teatro había que trabajar con conciencia social y no hacerlo era contribuir a que las cosas siguieran siendo injustas e inaceptables! ¡Había, pues, que hacer un teatro político, aunque también se siguiera haciendo otro teatro! Es de allí, de aquella toma de conciencia, de donde surgió el magno proyecto de hacer nada menos –en pleno y duro franquismo (¿te acuerdas, mi querido José María de Quinto?)– que un teatro de agitación social.

Publicamos un *Manifiesto* con ese objetivo, en la revista universitaria *La Hora*, que no pasaba por la censura por ser una publicación del Sindicato Español Universitario (SEU), en el que manifestamos nuestro propósito de poner en escena, para empezar, un drama que yo había descubierto, precisamente en una edición de Cenit, *Hinkeman* de Ernst Toller, y después *La huelga* de John Galsworthy, y más allá obras de autores como Jean Paul Sartre y Bertolt Brecht.

A los pocos días, un librero amigo, Vicente González Gines, me dijo que lo que nosotros pretendíamos hacer era "lo de Piscator". ¿Lo de Piscator? ¿Y quién era Piscator? Creo que fue él mismo quien me consiguió un ejemplar de *El teatro político*. Gran emoción. Gran revelación. Inmediatamente es un texto que yo incorporé a mis propias reflexiones, tomando distancias ante la agudeza de su compromiso político, pues no se trataba –para nosotros– de hacer "un teatro

Erwin Piscator.

de Partido". ¡Y tampoco lo era para Piscator, cuya independencia fue siempre notoria! En realidad, *El teatro político* es un libro de memorias: las memorias de unos años de lucha en el Berlín posterior a la guerra, en los que Piscator trató de poner el teatro a la altura de las circunstancias, y para ello, también renovó –y en su libro nos lo cuenta– el aparato escénico, al que incorporó, por primera vez, proyecciones cinematográficas.

Es un gran libro, cuya lectura actual no resultaría ociosa. Años después (1956), conocí a Piscator en París, y vi su gran espectáculo *La guerra y la paz*. Él leyó una traducción alemana de mi obra *Ana Kleiber*, que no le gustó mucho "porque no era suficientemente épica".

Efectivamente, para mí, la vida humana no puede entenderse sólo como praxis social y política, sino que me angustia lo que hay en ella de agonía, y que el teatro no puede ocultar sino al contrario: revelar en toda su crudeza, si es necesario. Es por lo que yo me he visto siempre desgarrado entre Piscator y Samuel Beckett, por decirlo así.■

Noviembre 1998

Fragmento de *El teatro político* de Erwin Piscator

Durante cuarenta años han circulado muchas anécdotas y rumores acerca de mis relaciones con los escritores. Me parece que no le resto valor a los escritores que colaboraron conmigo en la década de los años veinte, cuando afirmo que las obras teatrales que constituían mi ideal se están escribiendo ahora por gentes como Hochhuth, Kipphardt o Weiss. Estas obras tienen el carácter innegable de documentos y el vigor de un análisis histórico exacto, sin sacrificar la libertad de creación. En esa época, siempre confrontábamos la misma situación: las obras sólo contenían de una manera incompleta e imperfecta lo que pretendían representar; sólo relativamente se les podía llamar teatro épico, el cual aspiraba a una precisión científica y se proponía cubrir toda la gama de constelaciones sociopolíticas. El teatro se encontraba en una etapa de transición, en un estado intermedio. Los expresionistas habían superado al romanticismo tardío y al naturalismo, pero no habían logrado desgajarse de ellos completamente. En realidad, el expresionismo, que era un fenómeno de antes de la guerra, no hizo su entrada triunfal en el teatro hasta después del conflicto bélico (aunque su triunfo duró poco). Fue el mayor obstáculo al teatro épico-político, por sus patéticas generalizaciones no comprometidas y su inevitable imprecisión: toda la creación dramática de Toller sirve de ejemplo de esta lucha contra sí mismo. Los problemas de una época que se estaba desintegrando no podían expresarse mediante ambientes minuciosamente descritos, personajes "interesantes"; anticuados porque ya no eran prototipos ni vagas escenas líricas (como acostumbraba a utilizar mi amigo Toller). Sabíamos lo que teníamos que hacer; lo difícil era cómo hacerlo. Por lo tanto, discutíamos entre nosotros. La última palabra, sin embargo, no la determinaba la arbitraria dirección de Piscator, sino la realidad, ¡nuestra realidad! ¿Qué sentido tiene, por lo tanto, "el contenido poético de una obra de arte", el cual se supone que yo haya "eliminado"? ¡Como si yo fuera un enemigo de la poesía! Solamente me oponía a lo "poético" cuando un autor lo utilizaba para facilitar su tarea; me opongo a la "poesía" cuando lo que se necesita es información exacta. Cuando mi escenógrafo Traugott Müller, repetía que habían trabajado durante años para abolir el decorado –desde luego estaba pensando en el "decorado"– su intención era la misma: la realidad. Esta realidad tenía que expresarse nítida y convincentemente, y si el escritor, el director, o el actor (lo individual no importaba) había errado, éste tenía que sacrificar "una brillante escena", "una idea maravillosa" o "una intervención decisiva", en favor de la realidad.

Desde luego, le es difícil a cualquiera que no vivió ese período, visualizar las circunstancias bajo las cuales teníamos que trabajar. Todo lo extraordinario e importante que hace aparecer la década de los años veinte como una edad de oro a quien la mire retrospectiva y nostálgicamente, lo originó quizá una realidad política y económica, especialmente caótica, que estimuló en gran medida la voluntad de afirmación, la fuerza de resistencia y la imaginación subversiva. Mucho de lo que era nuevo y revolucionario hace cuarenta años es hoy en día una cosa natural. De igual modo, los métodos escénicos que se adoptaban entonces a disgusto, ya que subvertían el teatro tradicional e ignoraban las convenciones y conceptos establecidos desde tiempos inmemoriales, hoy en día constituyen el patrimonio indiscutible del teatro universal. Son los mismos métodos que contribuyeron a establecer mi reputación de maniático "director de máquinas" de "asesino del arte". Ciertamente, la "técnica" de mis puestas en escena ha sido ocasionalmente más llamativa, o incluso más importuna, más perturbadora de lo que originalmente habíamos pretendido. Los aparatos indudablemente complicados que siempre consideré de modo funcional, es decir, los medios para lograr mayor simplicidad en el desarrollo teatral, a menudo parecían convertirse en un fin en sí mismos, ya que no funcionaban debido a algún defecto inicial, y me obligaba a asumir el papel de un aprendiz de brujo que no podía controlar los espíritus que había conjurado. Pero tales experiencias siempre acompañan los inicios de todo nuevo desarrollo: son su recompensa. Hoy en día, el dominio práctico de tales métodos técnicos no ofrece ninguna dificultad, pero me parece que la justificación teórica de su aplicación es, con frecuencia, cuestionable. En mi trabajo, sólo las consideraciones dramáticas determinaban cómo el escenario iba a ser "equipado" para transmitir el tema.

(...) A este respecto, mi actitud no ha cambiado nada en la actualidad. 1966.■