



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

ARTAUD, BRECHT Y BENJAMIN: TEATRO Y PROFANACIÓN

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:
AGUSTÍN ELIZONDO LEVET**

**TUTOR: DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

MÉXICO, D. F.,

ENERO DE 2015



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.

ÍNDICE

A manera de introducción ... p. 4

PRIMER CAPÍTULO: *Estética y política: vigencia de comparar hoy a Artaud y Brecht...*
p. 7

I. ¿Artaud *versus* Brecht, o *entre* Artaud y Brecht?... p. 7

II. *Marat-Sade* de Peter y Peter, un ejemplo idóneo... p. 9

III. Vigencia y alcance de seguir estudiando hoy comparativamente a Artaud y Brecht...
p. 12

SEGUNDO CAPÍTULO: *Coincidencias y paradojas: preguntas e hipótesis de la presente investigación...* p. 16

I. Primera paradoja: un mismo enemigo, dos estrategias encontradas... p. 18

II. Segunda paradoja: dos directores que decían una cosa pero hacían otra..... p. 24

III. Tercera paradoja: Artaud, Brecht, y sus curiosos guiños con el Totalitarismo... p. 30

TERCER CAPÍTULO: *Benjamin y el teatro, entre magia e historia: Tiempo mítico, tiempo teleológico y tiempo mesiánico...* p. 38

- I. Artaud y la puesta en escena como Mito... p. 38
- II. Benjamin y la magia del teatro... p. 44
- III. Brecht y Benjamin: una partida de ajedrez en torno al concepto de historia... p. 54
 - III.1) Brecht y la historia como Mito científico... p. 60
 - III.2) Benjamin y la magia del teatro épico... p. 64
- IV. Recapitulación y **PRIMERAS CONCLUSIONES:** magia consagratoria *versus* magia profanatoria... p. 73

CAPÍTULO CONCLUSIVO: *El teatro ante el Capitalismo o ante la improfanable religión de los modernos...* p. 80

Bibliohemerografía

A manera de introducción

Los proyectos del teatro de la crueldad y del teatro épico en la primera mitad del siglo XX europeo, apreciados comparativamente, son el tema de este trabajo. El primer capítulo se ocupa de cartografiar en qué sentidos y contextos puede cobrar vigencia actualmente un tal cotejo entre las utopías teatrales de Artaud y Brecht, para evitar entrapar la reflexión dentro de ciertos terrenos infértiles en cuanto que ya se han convertido en lugares comunes cuya incapacidad para expandir los horizontes de la cuestión ha quedado evidenciada. Nos referimos a ese tipo de planteamientos que oponen a los teatros de Artaud y Brecht como si la escena que ambos han legado al día de hoy fuera tan estrecha que no permitiera admitir conjuntamente a ambos proyectos, de manera que solamente uno de ellos habría resultado útil o inspirador para aceptarse como herencia digna de la teatralidad contemporánea y habría tenido necesariamente que desplazar definitivamente al otro. Si bien es cierto que el teatro de la crueldad y el teatro épico fueron formulados teóricamente de un modo diametralmente opuesto en cuanto a sus premisas, --pues uno apela a la magia y el otro al materialismo histórico para revolucionar a la puesta en escena--, en la práctica y pensamiento propiamente teatrales tal tensión u oposición no ha equivalido a la mutua exclusión de sus influencias sino a una especie de dialéctica creativa entre la propuesta de Artaud y la de Brecht, (hasta el punto que gran parte de los movimientos de vanguardia teatral aparecidos en la segunda mitad de su centuria, así como casi todo el teatro actual, se reconocen como parte de un linaje donde ambos directores son imprescindibles). Así, el primer capítulo retoma una formulación de Rainer Nägele para pensar una posible escena que ha quedado abierta *entre* Artaud y Brecht, en la cual ambas poéticas y políticas quedarían articuladas pero sin confundir sus respectivos trayectos y *modus operandis*. Una escena de la que por otra parte pueden citarse ejemplos concretos ya en algunas puestas en escena y films de la segunda mitad del siglo XX, de los cuales el más emblemático es la obra de Weiss conocida comúnmente como *Marat-Sade*. En relación a los altibajos que los primeros montajes y filmaciones de esta pieza sufrieron durante la Guerra Fría, el primer capítulo termina mostrando que un estudio comparativo de Artaud y Brecht no le habla actualmente sólo a la práctica y teoría teatrales y cinematográfica, sino que cobra relevancia también para una reflexión filosófica sobre las relaciones entre estética y política, arte y poder, producción cultural y economía hegemónica.

En este sentido, el segundo capítulo señala una serie de paradójicas coincidencias que a pesar de las diferencias ideológicas irreconciliables entre sus respectivos proyectos, pueden señalarse sin embargo en los trayectos biográficos y carreras artísticas tanto de Artaud como de Brecht. Esto no responde meramente a un afán anecdótico sino a la hipótesis central de este trabajo, según la cual el duelo ideológico que encontramos a nivel teórico entre el teatro de la crueldad y el teatro épico debe ser comprendido como un síntoma de un problema metateatral mucho más vasto, relativo al proyecto mismo de la modernidad occidental y sus naufragios políticos y culturales durante el siglo XX. La pregunta de fondo es: ¿por qué Artaud y Brecht, que en el fondo compartían la utopía de descubrir un teatro revolucionario capaz de contribuir al cambio y saneamiento de las sociedades modernas, formularon sin embargo sus respectivas teorías de un modo que se deslegitimaban implícita e irremediabilmente entre ellas? ¿Qué significa el que compartiendo exactamente a un mismo enemigo (al que identificaban ambos como la cultura burguesa y la puesta en escena naturalista o aristotélica), hayan diferido tanto en cuanto a los daños imputados a él y las tácticas para combatirlo?

Se trata de preguntas cuya principal relevancia no está en función de las posibles respuestas que puedan dárseles apelando a los trayectos biográficos y diferencias estilísticas o de carácter entre Artaud y Brecht, sino que como ya se mencionó, invitan a pensar en un asunto *sintomático*. El segundo capítulo intenta ya a aproximarse a él cartografiando los contornos de su problemática y definiendo el campo donde esta última necesita ser pensada, que resulta ser precisamente el de la filosofía de la historia.

Si los dos primeros capítulos tienen así un carácter introductorio (el primero contextualiza y cartografía los aspectos de la problemática a investigar, el segundo la despliega y define el campo donde debe ser abordada), el tercer capítulo entra finalmente de lleno en el desarrollo y resolución de la hipótesis de trabajo y sus diversos aspectos. Para ello, recurre al pensamiento estético e histórico de Walter Benjamin, que en este caso sirve para elaborar una crítica simultánea de aquello que hay de excesivamente utópico tanto en las ideas de Artaud como en las de Brecht sobre el devenir histórico. Si el director francés pretendió ingenuamente que el teatro de la crueldad podía revivir literalmente la experiencia del tiempo mítico de los rituales arcaicos, y si el director alemán por su parte concibió al teatro épico en función de la teleología implicada en la concepción de la historia del marxismo más ortodoxo del siglo XX, Benjamin propone por su parte un concepto de historia donde cabe la idea de un tiempo mesiánico o

jetztzeit, equidistante y modulador crítico tanto del utopismo idílico y nostálgico de Artaud, como del utopismo teleológico y con raíces positivistas de Brecht.

Este tercer capítulo puede ser leído asimismo como si se tratara de un ensayo sobre el modo en que el arte teatral influenció y estimuló el desarrollo del pensamiento benjaminiano. Si uno de los ejes sobre los que éste se movió --al decir de Jesús Aguirre en la “Introducción” al libro *Poesía y capitalismo* (p. 12)--, “era la oscilación entre magia e historia”, el desarrollo de la presente investigación muestra de qué manera las aproximaciones de Benjamin primero a la dramaturgia barroca en su juventud, y más tarde al teatro épico de Brecht, fueron determinantes en dicho movimiento oscilatorio y en la cristalización de algunas de las concepciones estéticas más importantes en el legado revolucionario del intelectual judío, así como en la urdimbre de su concepto mesiánico de historia. Por demás, la oscilación entre magia e historia puede y sirve también para concebir la naturaleza de aquella escena que se abre *entre* el teatro de Artaud y el de Brecht.

El cuarto apartado del tercer capítulo, subtítulo “Magia consagratória *versus* magia profanatoria”, comienza así ya a recoger algunas conclusiones primeras que surgen como resultado del desarrollo de la reflexión. Pero hay en el desenlace aún un cuarto capítulo conclusivo, cuyo objeto es evaluar la medida en que los legados de Artaud y de Brecht para las teatralidades contemporáneas son aún aquilatables u operativos en el contexto cultural y social actuales, donde el paradigma teatral en el que tanto Artaud como Brecht formularon sus proyectos utópicos (a saber, el de la puesta en escena), parece estar alcanzando hoy finalmente su agotamiento para dar paso a nuevas teatralidades liminales o a una escena expandida. Será necesario recurrir a la noción de Benjamin relativa a *politización del arte* y al concepto de *profanación* implícito en ella (desarrollado por Agamben aún más) para preguntar si los dispositivos del teatro de la crueldad y del teatro épico pueden seguir contribuyendo actualmente a formular proyectos que retomen la intención de pensar al teatro como un medio no sólo de divertir sino de contribuir con ello al cambio social.

PRIMER CAPÍTULO

Estética y política: vigencia de comparar hoy a Artaud y Brecht

I. ¿Artaud versus Brecht, o entre Artaud y Brecht?

De entre los directores de la primera mitad del siglo XX que propulsaron con sus escritos la solidificación del arte de la puesta en escena como todavía hoy se concibe, hay sobre todo dos que han podido seguir inspirando una imagen incendiaria del teatro: Antonin Artaud y Bertolt Brecht. La relevancia de estos creadores, como se sabe, no está dada solamente por lo que cada uno *hizo* dentro de los escenarios, sino también por lo que cada uno *pensó* acerca de la significación y función social del arte escénico en las sociedades modernas, (un tema que a su vez ambos articulan íntimamente con sus distintas críticas de la cultura europea de entre y de postguerras). Esto último vale sobre todo para el caso de Artaud, quien produjo solamente algunas pocas puestas en escena –las cuales no suscitaron en general suficiente interés como para ser documentadas con amplitud ni citadas en lo subsecuente¹-, mientras que sus escritos recopilados bajo el título *El teatro y su doble* se convirtieron en un libro seminal para las vanguardias y evolución teatrales de la segunda mitad de su centuria. En cuanto a Brecht, su carrera como dramaturgo y director de escena es deslumbrante y exitosa de principio a fin, y más elocuente en cierto sentido que su dura y militante producción teórica. Esta última, sin embargo, significó también un parteaguas en cuanto a la reflexión política en

¹ Siguiendo el estudio sobre Artaud de Christopher Innes en *El teatro sagrado: ritual y vanguardia*, será posible vislumbrar que esto se debe no tanto a que la producción escénica de Artaud no haya conseguido logros estilísticos importantes, sino a que sus escritos eclipsaron su trabajo como director de escena. Más sobre esto en el segundo capítulo, segundo apartado de presente trabajo, pp. 17-19.

función del teatro y las posibilidades técnicas que éste tiene de orientarse estratégicamente frente a las configuraciones del poder en la modernidad.

De acuerdo con Rainer Nägele, hay dos maneras de estudiar comparativamente los proyectos de estos teóricos y hombres de teatro, la primera de las cuales se ha convertido ya en un lugar común y consiste en oponer el teatro racionalista y político de Brecht al teatro irracional, mágico y místico de Artaud. Aunque es posible encontrar un arsenal de citas en los escritos de ambos autores para hacer aparecer dicha oposición en su aspecto radical e irreconciliable – reconoce Nägele-, se puede también “considerar una escena donde Brecht y Artaud entren juntos dentro de una misma acción espiritual, ceremonial y ritual, *sin confundir en ello sus trayectos*”.² Para formular la idea en tales términos, Nägele parte de una cita bastante sui generis del mismo Brecht, en la cual éste exige que la acción de su teatro épico reúna literalmente esas tres características: “espiritual”, “ceremonial” y “ritual”. Lo excepcional de este modo de hablar en el director alemán es tanto más desestabilizante de la percepción que comúnmente tenemos de su idiosincrasia, en cuanto que no lo formula ya aquel joven de tendencias vitalistas o irracionalistas que había escrito *Baal* muchos años antes, sino el Brecht maduro que en 1929 se encontraba en su fase más radicalmente experimental y política, pues se trata de un texto titulado “Diálogo sobre el arte de los actores” publicado en el *Berliner Börsen Kurier* en febrero de dicho año.³ Hay, pues, cierta heterogeneidad todavía poco investigada entre los campos semánticos dentro de los que Brecht se expresaba esporádicamente cuando como director, sentía la necesidad más inmediata de comunicar algo particular en el contexto de su *praxis* artística. Una heterogeneidad que –si no contradice- matiza al menos los textos duros y combativos donde expone sistemáticamente su teoría del teatro épico, y que permite por ejemplo a Nägele pensar legítimamente esa escena “entre Artaud y

² Nägele, Rainer, *L'autre scène: entre(nt) Brecht et Artaud*, apartado 3. [La traducción es propia y las cursivas fueron agregadas por nosotros].

³ Citado en Nägele, *op. cit.*

Brecht, no demasiado cerca ni del uno ni del otro, y ciertamente no idéntica [a sus proyectos originales]”,⁴ pero donde ambos pueden al cabo quedar ensamblados.

Por demás, esa escena que Nägele teoriza breve y sugerentemente en su artículo publicado en 2004 (el cual aquí tocamos solamente de manera tangencial) y que vislumbra una fusión operativa *entre* el teatro de la crueldad y el teatro épico logrando que ambos abordajes se retroalimenten y potencien mutuamente, en la práctica había comenzado a ser construida sobre la marcha por dramaturgos y directores desde mediados de los años sesenta. Al respecto, el mejor ejemplo es la obra conocida como *Marat-Sade* de Peter Weiss (1963), en la que el autor se propone deliberadamente representar un diálogo alegórico entre las poéticas –y políticas- de Artaud y Brecht (encarnadas respectivamente en las figuras de Sade y Marat), y cuya puesta en escena más exitosa ocurrió en 1964 bajo la dirección de Peter Brook.

II. ***Marat-Sade* de Peter y Peter, un ejemplo idóneo**

Vale la pena detenernos unos momentos en este ilustrativo ejemplo, cuya temática está ya señalada por el largo título que Weiss dio a su texto: “La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del señor Sade”. La puesta en escena de Brook no tardó en agitar el interés y atraer público de todos los rincones de Europa, respecto a lo cual el director da al autor el crédito que le corresponde: “Uno puede ver en la acción de la obra esa irritante ambigüedad sentida por Weiss al estar escribiendo una pieza sin solución, cualidad que para mí constituía su virtud y su fuerza”.⁵

⁴ *Ibid.*

⁵ Brook en *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 4, verano de 1966; citado en: Torner, Evan M., “The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook’s *Marat-Sade*”, pp. 2-3

Efectivamente, el inquietante efecto del que habla Brook debía atribuirse en primer término a la avezada dramaturgia hilvanada en el texto de Weiss, la cual toma como eje discursivo los diálogos filosóficos fragmentados que el Marqués de Sade (emparentado aquí con la crueldad artodiana y una postura individualista) establece en la ficción con su propio personaje, Marat, (emparentado con el pensamiento social revolucionario); conversación que a su vez se entreteje en intermitencia dramática con escenas saturadas de violencia física que la interrumpen -alterando, complejizando y volatizando así su significación-. En ellas, vemos avanzar la trama del asesinato de Marat mientras el frágil equilibrio mental de los actores internos comienza a sucumbir y los enfermeros los devuelven al orden por la fuerza. Ocasionalmente, Coulmier -director del psiquiátrico y vigilante espectador (¡un rol que la puesta en escena tiene posibilidad de “asignar” también “al resto” del público!)- intervendrá asimismo para exhortar al marqués a evitar que el acontecimiento escénico se salga de control, censurando tanto lo que *dicen* los personajes como la alteración mental desatada en los “enfermos”.

Evan M. Torner ha estudiado las puntillosas implicaciones políticas que una obra como esta tenía en pleno periodo de la Guerra Fría, así como algunas estrategias dramáticas que Weiss tuvo que utilizar para sortear las censuras.⁶ Entre tales estrategias, podríamos contar en primer término -y ya desde el proceso inicial de la escritura-, la decisión de extraer el diálogo entre Marat y Sade de algunos de los textos originales de los propios personajes históricos, evitando así que la recepción de la obra tuviera que vérselas meramente con el procesamiento de su propia voz como autor. Pero además, al llevar la obra de su lugar de origen - la República Federal Alemana- a la Alemania oriental en 1965, Weiss tuvo que hacer modificaciones al texto para inclinar la delicada dialéctica del drama hacia la postura política representada por Marat. Algunas puestas en escena de ese lado del mapa traicionaron algunas veces, de hecho, la esencia del texto, y se convirtieron en ejercicios propagandísticos en favor de la U.R.S.S. y sus aliados.

⁶ Ver: Torner, Evan M., “The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook’s Marat-Sade”.

Por su parte, el éxito de la puesta en escena de Brook se debió seguramente a su sólida dirección y a las buenas actuaciones de la Royal Shakespeare Company, pero también –como reconoce él mismo- a que esta dirección supo escenificar dicha irresuelta tensión que la escritura de Weiss hace palpable entre dos actitudes frente a las injusticia del poder; dos posturas que en la medida en que se debatían en este caso con el fracaso de la utopía, chocaban también entre ellas. Dos deseos diferenciados que no solamente dialogan y se oponen filosóficamente mediante la representación de Marat y Sade como personajes teatrales, sino que bajo la batuta de Brook se desplegaron también *a través de la dialéctica de la puesta en escena misma*, que atinó a combinar satisfactoriamente técnicas escénicas y actorales inspiradas por *El teatro y su doble* (sobre todo en la construcción de los personajes enfermos mentales) con dispositivos escénicos basados en el principio brechtiano de extrañamiento, (el más obvio es el juego espacial que aprovechaba el “proscenio” -normalmente el espacio que divide a actores y espectadores-, para representar también la división ficticia entre el espacio de los locos y el de los cuerdos).

Se trata de un logro de Brook que –de acuerdo con Torner- el director no pudo repetir al llevar la obra a la pantalla en 1967, pues aunque se basó en su propia puesta en escena no consiguió un resultado fílmico capaz de preservar esa “inquietante ambigüedad” que él mismo identificaba como la clave de la potencia estética de la obra, aun cuando los diálogos fueran exactamente los mismos. Siguiendo el análisis de Torner, al filmar la película Brook se decantó operativamente por un uso de la cámara eminentemente “artodiano”, donde lo que se ofrece al espectador es un ojo omniabarcante ante el que se despliega como en un sueño la encarnizada batalla simbólica de las imágenes, sin hacer uso de los rompimientos y desfases de montaje que requeriría un abordaje épico y reflexivo al estilo de Brecht.

Esto es un tanto desconcertante si consideramos que el cine no solamente es un territorio idóneo para aplicar estéticamente el extrañamiento o distanciamiento brechtiano, sino incluso una de las tecnologías que, precisamente, inspiraron la ingeniería escénica del teatro épico. ¿A qué se debe entonces que en el cine Brook

no haya podido conseguir aquello que ya había logrado en la escena teatral -por más que su film no esté tampoco para nada carente de calidad cinematográfica? Se trata de una pregunta que tal vez sólo podría ser respondida satisfactoriamente mediante un testimonio en primera persona, o bien a partir de alguien que hubiera conocido de primera mano todo el proceso y los estímulos de la producción. Aquí nos limitaremos a dar cuenta de dos posibles factores que Torner menciona en su trabajo ya citado: que Brook “quizás no comprendió cabalmente la relación del medio *fílmico* con [el binomio] Brecht y Artaud”, y que su producción cinematográfica para la traducción de Geoffrey Skelton de la obra estaba mayoritariamente destinada a satisfacer a un público occidental en medio de las turbulencias de la Guerra Fría; es decir, que las decisiones conservadoras de Brook como cineasta pudieron haber estado también motivadas, al menos en algún grado, políticamente, tal como los montajes teatrales de la obra en Alemania oriental pero “en sentido contrario”. En cualquier caso, se debilitaba así, igualmente, el potencial estético del texto.

III. Vigencia y alcance de seguir estudiando hoy comparativamente a Artaud y Brecht.

Esta brevísima historia de las vicisitudes que la obra de Weiss sufrió en sus primeros montajes teatrales y fílmico nos permite aquí utilizar el ejemplo, más precisamente, para subrayar el énfasis que Nägele pone en la preposición que contiene su formulación cuando teoriza esa “otra escena *entre* Brecht y Artaud”, (en vez de hablar por ejemplo de una escena *que integre* a Brecht *con* Artaud o viceversa).⁷ Consideremos nuevamente que el tema de Weiss *incluía de manera deliberada* la intención de alegorizar el conflicto ideológico implícito entre estos dos

⁷ Ya el título del ensayo citado, “L’Autre scène: entre(nt) Brecht et Artaud”, recurre a un juego de palabras que sólo podría traducirse al español utilizando un doble título: “La Otra escena: entran Brecht y Artaud / La Otra escena: entre Brecht y Artaud”. Desde ahí, Nägele está ya subrayando la importancia semántica que guarda en sus consideraciones la preposición “entre”.

directores, y que su escritura logra producir en el lector una “inquietante ambigüedad” que al decir de Brook constituyen su “virtud y su fuerza”. Dicho efecto estéticamente *shockeante*, que en primera instancia está en función del juego de suspensión semántica del discurso sobre papel (el cual mantiene irresuelto el conflicto entre las dos posturas representadas), se perdía o se potenciaba en los sucesivos montajes teatrales o en la filmación -como muestra Torner en su análisis- a partir de algunas simples pero significativas variaciones que eventualmente se llegaron a hacer sobre el escrito, *pero también en función del abordaje técnico por parte de la dirección*. Si quería trabajar a favor y no en contra del potencial contenido en el libreto gracias al juego semántico, la dirección debía lograr una combinación equilibrada de dispositivos artodianos y brechtianos, que hablando esquemáticamente podría explicarse como un balance entre los recursos capaces de aglutinar emocional y perceptualmente a actores y espectadores en una experiencia semejante al ritual, y aquellos que podían producir eficazmente un efecto de objetivación para que los espectadores pudieran extrañarse ante el mundo como constructo político, vislumbrando consecuentemente la necesidad de reflexionar y accionar en él. Este equilibrio es lo que Brook logra en el teatro pero no en el cine para *Marat-Sade* –de acuerdo a Torner- y lo que hace que este ejemplo pueda seguir aportando enseñanzas técnicas a las prácticas teatral y cinematográfica actuales.

Por supuesto, el ejemplo también permite ver mejor por qué la teoría teatral se torna infértil hoy en día, cada vez que cae en aquel lugar común desde el que es tan fácil limitarse a utilizar a Brecht para levantar críticas recalcitrantes contra el grado de ingenuidad que –sin duda hay- en la propuesta mágica del teatro de la crueldad; o bien a utilizar a Artaud para denunciar los peligrosos reduccionismos antropológicos en los que seguramente llegó a caer el Brecht más ortodoxo tan peligrosamente. Pero obviamente, permite ver también mejor lo irreconciliable del conflicto ideológico alegorizado por Weiss entre dos posturas frente al poder que al encarar la opresión y el fracaso de la política real, chocan también entre ellas. Sobre todo, *invita a sospechar que el problema de las técnicas artísticas guarda hasta hoy una relación necesaria y a veces incógnita con dicho conflicto*.

Esto último –o más en general, la relación que el problema de la *técnica artística* guarda con las *intenciones de cambio social y político efectivo*, tan difícil de imaginar hoy en día- es lo que presta relevancia al ejemplo para comenzar a desenvolver la problemática propia de la presente investigación. A dicho nivel, las vicisitudes de la obra de Weiss en sus montajes de los años sesenta cobran vigencia no solamente para ilustrar algo sobre la práctica y teoría propiamente teatrales, sino más en general para estimular la reflexión crítica y filosófica sobre las relaciones entre estética y política, arte y poder, producción cultural y economía hegemónica.

Podríamos comenzar preguntando, por ejemplo, qué significado tiene para estas cuestiones –en el contexto de la Guerra Fría- que el bloque oriental haya exigido la victoria de Marat sobre Sade en el combate alegórico de la obra de Weiss; mientras que Brook –lidiando con el aparato de producción occidental y dirigiéndose a *su público*- decidía filmar su película con “ojo artodiano”, es decir, con una mirada que procesaba a la Revolución Francesa como un sueño (una pesadilla) pero sin emplear recursos fílmicos en los que los acontecimientos históricos ahí retratados pudieran desestabilizar la ideología dominante en el contexto del film, y fungir como apelación a la toma de consciencia frente a las opresiones que ya perpetraba la hegemonía estadounidense en el resto del mundo. Si Marat y Sade son aquí, respectivamente, alegorizaciones del pensamiento teatral brechtiano y artodiano, ¿sería posible deducir de ello que el teatro épico es útil para “las izquierdas” y el teatro de la crueldad termina sirviendo a “las derechas”, por emplear una convención que todavía hasta antes de 1989 parecía precisa y firme con respecto a la política articulada desde la soberanía del Estado?⁸

⁸ Una premisa implícita a lo largo de esta investigación, que habrá que tener presente en todo momento al cuestionar la relación de las técnicas artísticas con la posibilidad de acción política transformadora, es la perspectiva según la cual el fin de la Segunda Guerra y el desenlace de la Guerra Fría equivalieron en el siglo XX al agotamiento de toda una cultura política y una forma de pensar las luchas revolucionarias. Si lo político es esencialmente la capacidad que tiene la especie humana de darle forma e identidad a la socialidad de su vida o al conjunto de relaciones de convivencia que la constituyen como sujeto comunitario; y si la modernidad pretendió deslindar por otro lado a esta esfera de las influencias del poder religioso para construir sociedades laicas y democráticas; las grandes catástrofes políticas y bélicas del siglo XX europeo y el fracaso de las grandes utopías estatales, fueron por su parte la constatación de que la cultura política circunscrita al concurso “democrático” por el poder dentro de los Estados-naciones modernos y sus estructuras partidarias (aparecidas estas últimas en el s. XIX) tampoco ha logrado erradicar las situaciones de barbarie e injusticia

Lo primero parece obvio, mientras que lo segundo es del todo injusto con Artaud y las intenciones esenciales de su proyecto, (tan injusto como lo sería el concluir que el teatro épico se reduce a una técnica para hacer panfletos escénicos). Pues si bien la vida y obra del artista francés pueden leerse como la tragedia de un alma en permanente conflicto con su tiempo, que en un impulso gradual y centrífugo hacia el aislamiento fue decidiendo exiliarse de la tradición teatral europea, de la *realpolitik* de su tiempo, del surrealismo, de la civilización occidental misma (buscando en el mundo tarahumara y en el peyote una desesperada salida), y a fin de cuentas de su propia cordura, también es cierto que *El teatro y su doble* lucha explícita y puntualmente contra aquel que para Brecht es también el enemigo cultural, a saber: el teatro naturalista o “aristotélico” –como lo consideran ambos– que representa para los dos al arte anquilosado y cómplice de una burguesía culturalmente estéril y –para Brecht, en tanto marxista– socialmente opresora mediante el aparato de la economía capitalista.⁹

Dejando ahora el ejemplo *Marat-Sade* que como en una parábola nos ha traído hasta este punto, tal enemigo compartido será la primera de una serie de curiosas coincidencias entre Artaud y Brecht que vamos a analizar a continuación, y servirán para seguir formulando la vigencia de comparar en la actualidad el pensamiento y obra de estos dos directores. Coincidencias tanto más paradójicas y *sintomáticas* en cuanto que suscitaron en uno y otro, como veremos, reacciones teóricas sumamente polarizadas.

radicales de las sociedades modernas. Las últimas décadas del siglo XX verán nacer así toda una nueva cultura de lo político donde las luchas revolucionarias y las prácticas democráticas ya no necesitan ni aceptan circunscribirse siempre al juego de la lucha por el poder estatal a través de los sistemas de partidos; una cultura donde ha cobrado mayor importancia la organización autónoma de las comunidades, la aplicación de mecanismos de democracia directa, y que ha reconfigurado completamente la cancha y complejizando las definiciones de lo que puedan ser la “izquierda” y la “derecha” políticas.

En el tercer capítulo tematizaremos algunos aspectos del pensamiento político de Walter Benjamin, ofreciendo de ellos una lectura donde este autor puede ser apreciado como precursor de toda esta nueva consideración de lo político.

⁹ Ni Artaud ni Brecht están interesados a atacar precisamente el pensamiento estético de Aristóteles, como resulta evidente al leer el uso que cada uno hace del término “teatro aristotélico”, sino la forma aséptica y pasiva en que la puesta en escena moderna, naturalista, utiliza la estructura dramática heredada de *La poética*, con la que en su contexto el Estagirita pretendía explicar normativamente a la tragedia griega. Ver también la nota 16 de este trabajo.

SEGUNDO CAPÍTULO

Coincidencias y paradojas: preguntas e hipótesis de la presente investigación

Detrás de las coincidencias que van a enumerarse a continuación, hay otra que no por obvia deja de ser aquí sumamente significativa: la contemporaneidad tan ajustada entre Artaud (1896-1948) y Brecht (1898-1956). Apenas dos años menor que el primero, Brecht sufrió en carne propia (como enfermero alistado durante la Primera Guerra, por la censura y el exilio después de 1933) los estragos que las dos grandes catástrofes políticas y bélicas de la modernidad europea del siglo XX suscitaron en todos los niveles de la vida. En cuanto a Artaud, no resultaría demasiado difícil sostener que los desequilibrios mentales que ya desde joven caracterizaron a su complicada existencia personal y por los que fue dado de baja del servicio en 1916¹⁰ -pero que se convirtieron en verdadero infierno psiquiátrico hacia sus últimos años, pasados mayoritariamente en sucesivos manicomios en los que se le sometió a terapias electroconvulsivas-, estuvieron al menos enfatizados, si no en parte provocados, por el tenso clima social que las dos amenazas bélicas mundiales establecieron en una Europa cuyo proyecto ilustrado demostraba su naufragio conforme transcurría el siglo.

La radicalidad implícita en las respectivas obras de estos dos pensadores, poetas y hombres de teatro, por tanto, debe leerse también como una respuesta a aquellas amenazas cuya mejor alegoría puede hallarse en la conocida historia del ascenso gradual pero avasallador de Hitler al poder, (alegoría que Brecht trató

¹⁰ Artaud fue movilizadado a principios de 1916 pero su servicio sólo duró nueve meses, al cabo de los cuales fue dado de baja por "sonambulismo".

satíricamente en una de sus obras durante el exilio, *El resistible ascenso de Arturo Ui*), como preámbulo de la instauración de los totalitarismos fascista y estalinista (cuyo desarrollo posterior Artaud ya no alcanzó por cierto a vislumbrar). Una lectura tal no debería dejar de tomar en cuenta los factores de urgencia histórica y desesperación que sin duda jugaron algún papel en el desarrollo de las obras de las que aquí nos ocupamos.

La disparidad con que Artaud y Brecht reaccionaron a estas urgencias histórico-políticas (la disparidad entre el tono de lo que podemos imaginar que fueron sus respectivas desesperaciones, o entre las distintas maniobras de pensamiento con que cada uno intentó superar la suya propia), formula precisamente la pregunta de la que parte la presente investigación: ¿cómo y por qué dos hombres de teatro propusieron --como respuestas a un mismo naufragio político-cultural-- dos visiones de lo escénico tan radicalmente opuestas entre ellas? ¿Cómo y por qué si compartían en última instancia a un mismo enemigo, cada uno formuló sus estrategias artísticas de un modo que deslegitimaba *teóricamente* a las del otro? Es más: tan ajenas parecían estas estrategias entre sí durante el momento histórico en que se plantearon, que ni siquiera hubieran podido encontrar motivos para discutir o establecer algún diálogo explícito (y por lo menos aquí no conocemos testimonio alguno de que el francés hubiera vertido opinión alguna sobre el alemán, ni éste sobre aquél), pues mientras la desesperación del primero lo llevó a creer que la escena teatral debía aislarse de cualquier influencia proveniente la *realpolitik* de su contexto, el segundo no concebía ya al teatro moderno sino en función de una *realpolitik* que ya no debía ser concebida fuera de un cosmopolitismo determinado. Sencillamente, pues, habían dejado de jugar dentro del mismo escenario.

Se trata de una cuestión cuyo interés es independiente de las posibles respuestas historicistas que podamos encontrar a partir de las biografías de estos dos artistas, pues invita a formular casi de manera natural la hipótesis que a continuación se postula: que esta bipolaridad aparecida en el pensamiento teatral europeo de primera mitad del siglo XX (bajo las figuras de Artaud y Brecht como

pensadores) debe ser estudiada como un *síntoma* del fracaso cultural de la modernidad europea en dicho siglo. Síntoma que podría estar reflejando dicho fracaso no solamente respecto de la *realpolitik* que desembocó en las grandes guerras, sino también respecto de la cultura y la concepción occidental del arte como esfera autónoma, un paradigma forjado durante el Renacimiento pero que incluso hoy en día predomina institucionalmente.

Así pues, la intención de señalar las siguientes coincidencias en su aspecto más paradójico no responde meramente a una actitud extravagante, sino al intento de hacerlas aparecer, como se dijo, en su aspecto más *sintomático*.

I. Primera paradoja: un mismo enemigo, dos estrategias encontradas

Tanto los postulados teóricos del teatro de la crueldad en Francia como los del teatro épico en Alemania, constituyen ataques explícitos contra la puesta en escena naturalista, el estilo que tendía a monopolizar al teatro europeo de principios del siglo XX. Artaud ubica a este enemigo como el último eslabón de una tradición que alarga sus raíces hasta Shakespeare y el Renacimiento, pero que de hecho se confunde con “la historia misma del teatro y con toda la cultura de Occidente”, pues ya Eurípides y Aristóteles habrían malinterpretado y pervertido la *dynamis* original de la tragedia al reducirla a un asunto en clave literaria y psicológica.¹¹ “Narrativo”, “positivista”, “descriptivo”, “psicológico”, “digestivo”, son adjetivos con los que *El teatro y su doble* se refiere peyorativamente al naturalismo, denunciando el que éste no ofrezca al público “otra cosa que su propia imagen”.¹² Se trata, pues, de un teatro que condesciende con un público tan “civilizado” como *voyeurista* (“*un public bien Français*”), cuyo único y mediocre placer consistiría en la contemplación superficial

¹¹ La cita es de: Derrida, “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la Representación”, p. 324. Derrida cita en este texto algunos textos inéditos de Artaud, entre ellos un fragmento donde este último vierte su opinión sobre Eurípides.

¹² Artaud, *El teatro y su doble*, p. 75

de sus propios actos --y que en esta fría contemplación se tornaría incapaz de relacionarse vitalmente con lo que ocurre en el escenario, (pues lo que el naturalismo pone allí no está hecho más que para ser mirado y asentido ideológicamente).

Los ataques de Brecht, sin embargo, dan una imagen un tanto distinta de ese mismo público en Alemania: *“Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado. [...] parece una reunión de gente que duerme, [...] Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados; y más que escuchar son todo oídos. Miran como ‘hechizados’ el escenario. [...] Mirar y oír son actividades a veces divertidas; pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella”*.¹³

Como quiera que sea, ambos coincidieron en sostener que el naturalismo tenía secuestrado anacrónicamente al teatro de la modernidad, impidiendo que ésta pudiera gozar del tipo de espectáculo capaz de establecer una verdadera comunicación con sus espectadores y producir el tipo de experiencias estéticas colectivas que corresponderían a la época. Y ambos culparon de ello al molde dramático de las obras, basado en una fórmula que Aristóteles habría planteado dos milenios atrás y cuyo objetivo teatral era producir la catarsis (definida como descarga de temor y compasión), un efecto que tanto Artaud como Brecht consideraban demasiado pobre y aséptico para la estética del siglo XX.

Paradójicamente, el efecto con el que el teatro de la crueldad querría sustituir a la catarsis es descrito en su “Segundo manifiesto” de la siguiente manera: *“Así como en el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, [...] el Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad”*.¹⁴ O en un texto anterior: *“Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance. [...] Propongo*

¹³ Brecht, *Pequeño organon para el teatro*, apartado 26.

¹⁴ Artaud, *El teatro y su doble*, p. 143

pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores".¹⁵

Independientemente de la vaguedad implicada en las formulaciones de Artaud, está claro que sus valoraciones respecto a lo que debería ser un teatro verdaderamente de su tiempo no solamente son opuestas a las de Brecht, sino además parecerían estar atacando a un enemigo diametralmente diferente (cuando en realidad pretenden atacar al mismo). Y esto se debe a que el director francés atribuye la impotencia del acontecimiento escénico naturalista a su incapacidad de actuar mágicamente sobre los espectadores (arrastrándolos en un caudal de sensibilidad visceral que termine sacudiéndolos y exorcizando terapéuticamente lo que Artaud llama sus "sombras"), mientras que para Brecht tal impotencia está en función de que la obra naturalista ilusiona al público, hechizándolo soporíferamente, haciéndolo soñar.¹⁶

¹⁵ *Ibid*, pp. 92-94

¹⁶ El "naturalismo" al que tanto Artaud como Brecht se oponen es aquella corriente artística derivada del siglo XIX que irrumpe primero en el contexto de la literatura, cuando autores como Emile Zola intentan crear una narrativa inspirada y acorde con el positivismo de Comte, así como en la medicina experimental y el evolucionismo biológico darwiniano. La aspiración era poner el arte literario a la altura de la ciencia natural experimental moderna, que en el siglo XIX se impuso culturalmente en Occidente como el paradigma epistémico al que debía apegarse cualquier otro tipo de saber, incluso la ciencia social y la filosofía. Si el positivismo y la nueva medicina implicaban un concepto mecanicista de la naturaleza y del cuerpo, en el ámbito de las "ciencias del espíritu" y la historia, así como en la literatura, el resultado fueron las posturas deterministas. Zola, por ejemplo, asume para sus personajes literarios no solamente un determinismo biológico que los priva explícitamente del libre arbitrio, sino además un determinismo sociológico inspirado en las teorías de Hypolite Taine.

El naturalismo literario puede así entenderse como una síntesis entre un intento constante de representar fielmente a la realidad y una filosofía mecanicista de la naturaleza, el hombre y la sociedad; en el arte teatral equivalió no solamente a un nuevo estilo de representación, sino a la aparición de la figura misma del director de escena como ingeniero del espectáculo (encargado sobre todo de afianzar su verosimilitud histórica), y por ende del teatro como puesta en escena en el sentido en que desde entonces se entiende el término. (Para este último tema ver: Dort, *La condición sociológica de la puesta en escena*, y Ortiz, *El amo sin reino*).

En tanto *directores* teatrales, Artaud y Brecht se estaban revelando así contra el paradigma teatral que en principio había inventado la profesión a la que ambos pertenecían: su intención era revolucionar a la puesta en escena desde la puesta en escena misma. Mientras los ataques de Brecht van contra las posturas sociológicamente deterministas, que en el teatro terminan produciendo puestas escenas que se limitan a documentar espectacularmente los conflictos sociales e históricos para explicarlos a un espectador pasivo por definición --en vez de contribuir a la toma de consciencia sobre la posibilidad de *transformación* efectiva del presente social--, la rebelión de Artaud pretende ser en cambio cosmológica. La "crueldad" se plantea como alusión a una naturaleza sagrada cuyas fuerzas no son maquinales ni aprehensibles lógicamente, sino

Pues de lo que se trata para este último, es precisamente de evitar sumir al público en un caudal de pensamiento acrítico que haga aparecer el hilo de los acontecimientos humanos como si fueran necesarios; es decir, de producir en cada espectador el asombro crítico característico del científico moderno. El asombro de Newton al caerle una manzana sobre la cabeza, o el asombro de Marx al descubrir que el culto religioso suele servir a intereses de clase (tal es el tipo de ejemplos que daría Brecht), no están por supuesto exentos de emoción (como se hace explícito en varios artículos dedicados a exponer la técnica épica de actuación) pero constituyen sobre todo percepciones intelectuales tendientes a señalar lo contractual o posible: invitaciones a pensar cómo el ser humano podría usar de otro modo las fuerzas de la naturaleza o del aparato social y productivo.

Hemos visto ya que una misma puesta en escena podría hoy producir complementariamente ambos efectos: el *shock* visceral artodiano (con su correspondiente intención terapéutica, si se quiere) y el *shock* o *insight* brechtiano (por servirnos de un término proveniente de la psicología gestalt) que permite pensar en nuevas posibilidades de intervención sobre el mundo.¹⁷ Lo que ahora

misteriosas y plenas de un sentido que el teatro y el arte deberían revelar mágicamente si intermediación de la razón.

De ahí que la rebelión de Artaud abarca conjuntamente en el teatro la lucha contra el naturalismo y el realismo, mientras que Brecht –cuyo marxismo, como veremos en la sección “III.1 Brecht y la historia como Mito científico”, no logra liberarse completamente del paradigma positivista-, ataca en cambio al naturalismo para salvar lo que para él debería ser un realismo verdaderamente moderno, científico y revolucionario: un realismo capaz de transformar y no sólo interpretar el mundo, al cual él bautiza precisamente como “épico”.

De ahí también que la rebelión de Artaud es anticientífica e antirracionalista, y que lo que le molesta de la puesta naturalista es su incapacidad para interpretar mágicamente la “crueldad” o naturaleza, mientras que Brecht achaca la deficiencia del naturalismo a su determinismo que “embruja” la percepción y niega la posibilidad revolucionaria de la verdadera vocación científica y del realismo para transformar la sociedad.

Es importante tener presente todo esto en el tercer capítulo, cuando abordemos comparativamente las diferencias y limitaciones de las ideas sobre la historia tanto de Artaud como de Brecht.

¹⁷ A lo largo de este trabajo se estará empleando la noción de “*shock*” en su sentido más general, que alude a un impacto repentino sobre la percepción del individuo producido por circunstancias especiales, o bien mediante técnicas artísticas. No obstante, es importante aclarar desde ahora que las valoraciones y sentidos de esta noción –si bien están relacionadas- no son idénticas en el pensamiento de los tres autores de los que aquí nos ocupamos: Artaud, Brecht y Benjamin. Para el primero, el *shock* se piensa en función de la violencia escénica destinada a minar los mecanismos psicológicos de defensa del espectador para sacar a su percepción de su marco habitual o zona de confort, conduciéndola a la experiencia extraordinaria de la “crueldad” que implica alcanzar un estado extracotidiano de consciencia, donde para Artaud es posible percibir las “fuerza que subyacen a la realidad”. Para Brecht, en cambio, el empleo del *shock* está dirigido contra el estado de

demanda ser investigado es qué significa el que Artaud y Brecht --aun estando de acuerdo al identificar quién es era el enemigo artístico en la Europa de los años veinte y treinta-- hayan elaborado dos teorías que se contradicen entre ellas en cuanto a los daños imputados a dicho enemigo, los motivos para derrocarlo y las estrategias para darle al hombre de su tiempo el teatro que éste requería.

Artaud afirma que la solución es devolverle a la puesta en escena los medios mágicos que la tradición occidental le ha sustraído históricamente al reducir el acontecimiento teatral al texto literario, pero suele ser ambiguo a la hora de señalar cuáles son exactamente esos medios o por qué podríamos considerarlos mágicos. Acaso un poco más plausible -pero tal vez menos convincente- es su afirmación de que “el objeto nuclear del teatro es aportar Mitos, ponderar la existencia en su condición de universalidad y tomar de ella las imágenes con las que anhelamos encontrarnos”.¹⁸ Brecht es en cambio categórico al afirmar que en tanto hijo de la era científica, el espectador moderno requeriría un teatro capaz de aportarle una

alienación que resulta de la reificación de las relaciones sociales en las sociedades capitalistas avanzadas, y se logra mediante técnicas de distanciamiento que ponen evidencia, por ejemplo, el artificio escénico de la representación para producir en el espectador la consciencia de que los acontecimientos humanos representados no están determinados a desarrollarse en una sola dirección; por tanto, hay una valoración optimista en el empleo del *shock* donde éste equivale a un *insight* científico y político.

Los conceptos, valoraciones y usos que Benjamin hace del *shock* en la experiencia moderna y en su propia escritura, por otra parte, son mucho más complejos, y aunque se desarrollaron en alguna medida en relación con el teatro de Brecht (estudiaremos más profundamente esta relación en el siguiente capítulo, apartado “III. Brecht y Benjamin...”) muestran una ambivalencia que marca frente al director alemán una diferencia importante. Aunque muchos procedimientos de la escritura madura de Benjamin hacen un uso del *shock* paralelo al de las técnicas brechtianas de interrupción y yuxtaposición escénicas, y aunque para ambos el *shock* rompe la percepción develando la discontinuidad en la historia, el intelectual judío no comparte con Brecht el mismo optimismo respecto a la consideración de las consecuencias sociales del *shock* en la vida moderna en general. Son sus textos sobre Baudelaire, sobre todo, los que muestran también un aspecto enajenante en el ritmo vertiginoso de las sociedades urbanas modernas, donde los comunes son constantemente bombardeados por experiencias de *shock* mientras caminan por las calles, dando como resultado que: “*los peatones actúan como si se hubieran adaptado ellos mismo a las máquinas y pudieran expresarse automáticamente. Su comportamiento es una reacción a los shocks*”. Para este tema remitimos a la lectura del ensayo: Mara Polgovsky, “On 'shock': The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht”.

En todo caso, a pesar de que en este trabajo no contamos con el espacio suficiente para establecer minuciosamente estas importantes diferencias respecto a la consideración estética del *shock*, lo que importa para el contexto de la investigación es entender los respectivos usos teatrales que Artaud y Brecht hacen de él (que como se dijo arriba, pueden ser complementarios en la práctica escénica), así como aquellos aspectos en el pensamiento de Benjamin que sí coinciden con Brecht en la apreciación del *shock* como recurso técnico.

¹⁸ Artaud, *op. cit.*, p. 114. En el siguiente capítulo, primera sección, valoraremos críticamente estos postulados de Artaud.

diversión que involucre una mirada científico-experimental sobre el mundo y la historia, un arte profano (como lo califica en más de una ocasión) capaz de mostrar el carácter perecedero de los sistemas socioculturales y el sentido progresista de la historia, opuesto por tanto al antiguo espíritu trágico que vivía atrapado en una órbita en torno a la eternidad de los mitos.

El desencuentro profundo entre los dos directores se juega evidentemente en el campo de la filosofía de la historia: Brecht tenía un pie metido dentro de la concepción teleológica característica del materialismo dialéctico más ortodoxo del siglo XX,¹⁹ mientras Artaud se mostró siempre incrédulo y desdeñoso ante cualquier idea de progreso relacionada con el desarrollo de la ciencia y tecnología occidentales, pugnando en cambio por recuperar para el arte occidental una plenitud sacra profanada por Occidente que creía alcanzar a vislumbrar en “la tragedia original” (los misterios órficos y eléusicos) y en los teatros rituales de otras culturas.

Ahora bien, el hecho de que un enemigo teatral común aparezca retratado con un rostro en Artaud y con una apariencia tan contundentemente opuesta en Brecht invita por lo menos a considerar una disyuntiva no excluyente: o bien dicho enemigo –recordemos que se trata del teatro financiado y cultivado por la burguesía- poseía una capacidad camaleónica de adoptar máscaras (pues a uno le parecía demasiado “hechicero” y al otro demasiado “positivista” o falta de magia), o bien Artaud y/o Brecht no supieron identificarlo con suficiente precisión en sus retratos hablados.

En el desarrollo de esta investigación consideraremos ambas hipótesis, para lo cual nos serviremos del concepto de la historia de Walter Benjamin así como de sus consideraciones sobre el estatus del arte en el capitalismo. Benjamin (1892-1940) es un crítico fundamental para entender el pensamiento estético del siglo XX

¹⁹ Veremos en el siguiente capítulo que Brecht criticaba ya desde 1931 “el temerario concepto de progreso de los socialistas” [palabras del propio director en una nota de 1931 citadas en Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, p. 273]. No obstante, decimos aquí que “tenía un pie metido” en la concepción teleológica de la historia propia del marxismo tradicional, porque a diferencia de su amigo Benjamin, Brecht murió sin abandonar jamás su esperanza utópica (*fundada para él científicamente*) en que el comunismo soviético pudiera funcionar a pesar de los excesos totalitarios en los que lo vio caer durante los cuarenta y finales de los cincuenta. Este tema será abordado detalladamente en el Tercer Capítulo, subapartado: “III.1 Brecht y la historia como Mito científico”.

y fue además el mejor amigo de Brecht especialmente durante los años del exilio, en cuyo teatro se inspiró para desarrollar algunas de sus concepciones estéticas más revolucionarias respecto de la producción artística moderna. Mas el concepto de un tiempo mesiánico por él propuesto se encuentra en un punto equidistante entre la teleología utópica subyacente a las teorías del teatro épico, y el desenmascaramiento de la ingenuidad y cinismo que subyacen a la idea ilustrada de progreso sobre el cual se monta el teatro de la crueldad, (un punto desde el cual puede desplegar una crítica simultánea superando ambas posturas). Tal vez su fragmentaria obra sea entonces la que pueda arrojar mayor luz sobre quién era en el fondo el enemigo común del teatro de la crueldad y del teatro épico, (un enemigo que tal vez “no ha dejado hoy tampoco de vencer”, para utilizar una de las formulaciones benjaminianas más citadas).

Como plantea Jesús Aguirre, “la oscilación de historia y magia es el movimiento del proyecto benjaminiano”,²⁰ y esa misma oscilación es la que encontramos también en la escena que se abre entre el teatro épico y el teatro de la crueldad.

Pero antes de entrar de lleno en los problemas e hipótesis que han aflorado hasta ahora, consideremos aún otros puntos de curiosa coincidencia entre Artaud y Brecht que permitirán ampliar la consideración de esta problemática.

II. Segunda paradoja: dos directores que decían una cosa pero hacían otra

Puede reconocerse un desfase entre los postulados teóricos para el teatro de la crueldad que alcanzan a sacarse en claro al leer los textos de *El teatro y su doble*, y las puestas en escena que Artaud realizó efectivamente en el teatro Alfred Jarry. De hecho, si tales postulados fueran llevados a sus últimas consecuencias (como

²⁰ En la Introducción del libro: Benjamin, *Poesía y capitalismo*, p. 12

hace Derrida) nos encontraríamos con que: “*la fidelidad [al proyecto plasmado en El teatro y su doble] es imposible. Hoy en día no hay en el mundo del teatro nadie que responda al deseo de Artaud. Y desde este punto de vista, ni habría que hacer excepción con las tentativas del mismo Artaud. Él lo sabía mejor que los demás: la ‘gramática’ del teatro de la crueldad, de la que decía que estaba ‘por encontrar’ seguirá siempre siendo el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, [...] es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente*”.²¹

Derrida saca esta conclusión después de poner en relieve la definición que por vía negativa está implícita en el libro del propio Artaud sobre el teatro de la crueldad. Si bien nunca alcanzamos a comprender bien lo que éste debería ser al leer su “teoría”, sí queda claro lo que no podría entrar dentro de su proyecto mágico, que Derrida explicita en seis exclusiones: (a) todo teatro que no sea sagrado, (b) todo teatro que privilegie al verbo o todo teatro de palabras, (c) todo teatro *abstracto* que excluya algo de la totalidad del arte, (d) todo teatro del distanciamiento (todo teatro brechtiano), (e) todo teatro no político (mas político solamente en el sentido en que lo es la fiesta), y (f) todo teatro ideológico que pretenda transmitir un contenido.²²

Por su parte, Christopher Innes lamenta -y en gran medida logra resarcir- el que las investigaciones sobre Artaud no hayan profundizado suficientemente en lo que realmente fue su práctica teatral y estudiado por lo tanto cómo “las teorías de Artaud sí presuponen una relación dialéctica entre el escenario y el mundo”; o que teóricos como Derrida y Bernard Dort hayan cometido “el error de suponer que las afirmaciones teóricas de Artaud acerca de un *teatro elemental* representaban [estrictamente] sus verdaderas intenciones escénicas”.²³ Pero Innes estudia asimismo a todo lo largo del capítulo citado, cómo fue el propio director francés el principal responsable de ese menoscabo de sus aportaciones propiamente escénicas, (las cuales, al contrario de lo que todavía suele creerse, sí constituyeron por otro lado logros estilísticos dignos de tomarse en cuenta, tema para el que remitimos aquí directamente a la lectura del capítulo de Innes). Por ejemplo: “*En*

²¹ Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 340

²² En el siguiente capítulo abundaremos más sobre las aporías teóricas del teatro de la crueldad en la sección: “1. Artaud y la puesta en escena como Mito”.

²³ Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, pp. 72 y nota al pie en la 108

realidad, hay que culpar al propio Artaud por la falta de comprensión de los críticos, gran parte de la cual se debió a la publicación de los manifiesto del teatro de la crueldad poco antes del estreno de Les Cenci. Los críticos tenían motivos para esperar un irresistible paroxismo de acción física que ejerciera un efecto directo sobre el sistema nervioso central. [...] El efecto, creyeron ellos, sería una ‘verdadera terapia’, que Artaud había comparado, no muy precisamente, con el encantamiento de serpientes, la música de los curanderos indios norteamericanos y los hechizos de la magia negra. Teóricamente, esto habría de curar al paciente –el espectador, y a través de él, a la sociedad [...] Como puede esperarse, los críticos se mostraban escépticos, además de curiosos. En realidad, ninguna representación podría alcanzar estas metas; y lo abstracto de los manifiestos [...] indican que estas generalizaciones no fueron concebidas en términos teatrales prácticos. Así pues Artaud se anotó un punto al afirmar que los críticos habían pasado por alto algunos de los factores estilísticos, y lo habían juzgado de acuerdo con normas inapropiadas”.²⁴

El Artaud teórico cavaba así la tumba del Artaud teatrista, pues el carácter “positivamente délfico”²⁵ del primero lo hacía prometer algo mucho más grandioso de lo que ni él ni ningún otro director podrían jamás realizar escénicamente. Esto no significa que no fuera consciente de tal disparidad (y de hecho en una carta de 1936 a Jean Paulhan, por ejemplo, daba a entender que ya no pensaba siempre en el verdadero teatro de la crueldad sino como en algo potencial, que no podía estar fácticamente presente en la experiencia del hombre moderno),²⁶ ni tampoco que como director su fracaso artístico haya sido rotundo; pero sí significa que con la publicación a veces inoportuna de sus manifiestos, él mismo se hacía proclive a decepcionar a la crítica y a eclipsar mediante su escritura su trabajo en la dirección escénica, y consecuentemente a espantar el financiamiento económico que hubieran podido velar por la continuidad de su proyecto y que al final nunca afianzó.

²⁴ *Ibid*, p. 109

²⁵ *Ibid*. P. 71

²⁶ Citada por Innes, *op. cit*, p. 73. Escribe Artaud a Paulhan: “El depósito de energía integrado por mitos que el hombre ya no encarna, queda encarnado en el teatro”.

No es exactamente el caso de Brecht (a quien nunca le faltó financiamiento y aun en el exilio pudo seguir haciendo teatro), mas no obstante le ocurrió a él algo semejante. Desde los años veinte en que comenzó a desarrollar su teoría del teatro épico en compromiso con el materialismo dialéctico, hasta su muerte, al mundo le pareció imposible estudiar sus aportes artísticos y estilísticos fuera del marco de la *realpolitik* de izquierdas. Incluso después de la caída del muro de Berlín tuvieron que pasar algunos años para revalorar la monumentalidad de su trabajo como dramaturgo más allá de su uso como propaganda política, así como la heterogeneidad de aspectos estéticos implicada en su desempeño como director. Jorge Dubatti observa, por ejemplo, que entre 1989 y 1997 –habría que subrayar que son justamente los años cuando irrumpe la neoliberalización del mundo a escala global- en el medio argentino se puso en crisis la figura política y personal de Brecht (hasta el grado de poner en cuestión la eticidad de las relaciones de colaboración con sus mujeres), y sólo después del 98 y en la víspera del centenario de su nacimiento su legado artístico fue plenamente reinterpretado y apreciado.²⁷

También el Brecht teórico marxista provocó entonces, involuntariamente, que su trabajo en el teatro fuera algunas veces apreciado con estrechez de miras, y también él fue en alguna medida responsable de acuciar a este tipo de reduccionismos al abrazar con cierta compulsión el utopismo progresista del proyecto internacional comunista. Pues también en este caso, si lleváramos a sus últimas consecuencias los postulados teóricos del teatro épico como están vertidos en los textos de Brecht, resulta que éste sólo habría podido considerarse artísticamente logrado –desde sus propias exigencias- en la medida en que las sociedades capitalistas hubieran sido efectivamente superadas en la historia gracias al progreso de la ciencia social, natural y tecnológica. Pero esa revolución no ha triunfado aún mientras que las obras de Brecht son montadas hoy en día hasta en Broadway, es decir, circulan incluso dentro de los circuitos teatrales que funcionan más armónicamente con la lógica capitalista del consumo.

²⁷ Dubatti, *El teatro de los muertos*, pp. 137-138

Por otra parte, en la práctica de Brecht como director el distanciamiento nunca dejó de ser una eterna incógnita incluso para sus propios colaboradores, quienes no siempre verificaban la teoría en los ensayos. En una entrevista que Dubatti le hace en Argentina a Peter Palitzsch en 1997, por ejemplo, el discípulo de Brecht se negó a aportar una definición del principio V porque: “en los ensayos del Berliner Ensemble nunca trabajábamos con Brecht la idea de distanciamiento”.²⁸ Como el artista genial que de todos modos era, en la *praxis* Brecht debió haber dejado correr a su intuición y seguramente se comunicaba con sus actores con la flexibilidad coloquial característica de todo buen director escénico. Asimismo, se ha comentado mucho que como dramaturgo escribió escenas de una conmoción humana tal, que resulta imposible creer que su consigna teórica de no generar empatía en el espectador hubiera podido cumplirse efectivamente alguna vez en la historia de sus representaciones. Podríamos, por dar un ejemplo, recordar el momento devastador donde Catalina (la hija muda de Madre Coraje) comienza a cantar al cargar en brazos a un bebé abandonado al mundo. ¿Cómo evitar que el imaginario colectivo y los instintos maternales de las y los espectadores sucumban a la conmoción empática en escenas como ésta?

Pero volvamos ya al punto de coincidencia que quiere señalarse en este apartado: puede verse ahora que no se reduce a los desfases entre las respectivas teorías y prácticas teatrales de Artaud y de Brecht, sino incluye además el que tales desfases se deben en ambos casos al aspecto utópico de los proyectos en cuestión. Y tal vez es porque ambos tenían cierta conciencia de que “la utopía [implícita en sus respectivos proyectos] sirve para caminar” -como diría hoy Eduardo Galeano- que estos dos directores no parecían gastar energías excesivas en esmerarse para crear sus puestas en estricta congruencia con sus respectivas consignas teóricas. Lo que hacían era más bien estirar dichas consignas hasta donde más les era posible para a partir de ello, orientar experimentalmente (tan sólo) sus decisiones estéticas, aunque durante la creación propiamente artística adoptaban seguramente actitudes mucho más pragmáticas y tradicionales.

²⁸ Citado en *Ibid*, p. 139

Rodolfo Obregón subraya que muchos de los planteamientos de las vanguardias se materializaron en el teatro solamente después de 1968, por lo que las vanguardias teatrales de la segunda mitad del siglo XX pueden considerarse “utopías aplazadas” que concretaron la sensibilidad vanguardista en la creación propiamente escénica varias décadas después que el resto de las artes.²⁹ En su análisis, tal retraso se debe a que el teatro es inherentemente un arte conservador, pues tarda mucho tiempo en asimilar los saltos paradigmáticos debido a su carácter de creación colectiva, a la necesidad de desarrollar nuevos juegos de lenguaje que permitan la comunicación eficiente entre los miembros de cada grupo al producir, así como a los lentos proceso de asimilación de nuevas ideas y técnicas por los cuerpos de los actores.³⁰ Artaud y Brecht no alcanzaron, pues, la radicalidad vanguardista de todo lo que se propusieron al abordar la creación escénica como tal, pero las ideas de ambos están germinalmente en la mayoría de los teatros de vanguardia (Barba, Grotowski, el Living Theatre, Bob Wilson, etc.) que en la segunda mitad del siglo XX harían aflorar por fin aquellas “utopías aplazadas”. Los escritos teóricos de Artaud y Brecht dejaron en el teatro occidental semillas imprescindibles para lo que habría de brotar en los nuevos escenarios varias décadas después.

Con sus contemporáneos surrealistas, expresionistas y dadaístas, ambos directores compartieron evidentemente una hostilidad de raíz contra toda la tradición anterior, una intención contundente de ruptura y una actitud profanatoria hacia las instituciones consagradas del arte clásico (en su caso el teatro naturalista), percibidas por los vanguardistas como esferas encerradas en sí mismas y divorciadas de la vida común de las personas. Como pensadores, Artaud y Brecht detentaron entonces las actitudes esenciales del arte de vanguardia, si bien les tocó en suerte la de ser directores de teatro y desempeñarse artísticamente en un medio por naturaleza conservador y de lenta asimilación de la novedad.

²⁹ Rodolfo Obregón, *Utopías aplazadas*, Introducción.

³⁰ A estos factores enumerados en su libro de 2003 para entender por qué se trata de un arte “conservador”, Rodolfo Obregón añade hoy también la dependencia que el teatro tiene, para existir, del público y los espacios de producción, según comentó con nosotros en una conversación reciente.

Aun así, tanto el teatro de la crueldad como el teatro épico intentaron desplegar dispositivos profanatorios contra el teatro consagrado por la tradición europea en aquel momento (el naturalismo), que como ya vimos era su enemigo común. Volveremos también sobre esto y reflexionaremos en la conclusión de esta investigación sobre la eficacia y vigencia profanatoria de tales dispositivos artodianos y brechtianos, para lo cual nos serviremos del concepto de *profanación* desarrollado por Giorgio Agamben --en buena medida también a partir de los desarrollos estéticos de Benjamin y de su idea del capitalismo como religión.

Es preciso considerar antes otra coincidencia para terminar de extender sobre la mesa todos los aspectos de nuestra problemática.

III. Tercera paradoja: Artaud, Brecht, y sus curiosos guiños con el Totalitarismo

El título de este apartado podría sonar malintencionado, pero el intento de fondo es nuevamente comenzar a vislumbrar el aspecto *sintomático* de otra paradoja que constituye una analogía más entre los caminos del pensamiento y los teatros brechtiano y artodiano.

Conforme se acercaba la década de los cuarenta las directrices utópicas mediante las que ambos habían orientado sus trabajos comenzaban a desdibujarse en el mundo. En el caso de Artaud esto tuvo que ver en primer lugar con el fracaso de *Les Cenci* ante la crítica y el público en 1935, después de lo cual, y al no conseguir financiamiento para continuar, decide abandonar al menos momentáneamente su carrera en los escenarios europeos. No porque a sus propios ojos su experimentación no estuviera dando los resultados deseados, como vimos, sino porque cree confirmar definitivamente ahora que su teoría visionaria de un teatro de la crueldad estaba muy lejos de poder ser aplicada en la Europa moderna. No renuncia todavía, sin embargo, a descubrir fuera del mundo civilizado el modo de “poner en escena” su proyecto, y su viaje a las montañas de los tarahumaras

puede considerarse como el siguiente paso lógico en este afán. Artaud sigue creyendo aún en las posibilidades del teatro de la crueldad, pero ha comenzado ocasionalmente a admitir que éste “puede no tener nada que ver con el teatro en un escenario”.³¹

Finalmente, después de encontrarse con los rituales y el peyote de los tarahumaras su vida personal entra en una fase de desintegración al haber alcanzado por fin aquella experiencia inefable tan anhelada entre los renglones de sus escritos, (“tuve la impresión de despertar a algo con respecto a lo cual hasta entonces era yo un malnacido y estaba mal orientado, y me sentí colmado por una luz que nunca había poseído”,³² escribe), pero al no poder empatar, por otro lado, dicha “enseñanza” con su vida cotidiana y constitución psicológica europeas. Un año después de este viaje hace una travesía a Irlanda, y al embarcarse de regreso a su país sufre un acceso de descontrol por el que es asilado en el manicomio de Le Havre apenas llegado al puerto. La utopía de un teatro redentor (ya fuera escénico o interior) comenzaba a alejarse para él desde ese momento, pues pasaría el resto de su vida bajo los coercitivos cuidados de la psiquiatría occidental aunque no dejaría nunca de publicar y debatirse consigo mismo en sus escritos. Acaso en sus últimos textos habrá logrado al fin escenificar literariamente una especie de teatro de la crueldad, pero de un modo en que el proyecto se sujetaba ya solamente al terreno de la escritura.

Durante su reclusión en instituciones psiquiátricas Artaud llegó a atribuir su estado mental a un supuesto embrujamiento perpetrado por algún hechicero tarahumara sobre su persona, de modo que su simpatía por los indígenas de Chihuahua (que en algún momento inspiró en él la perspectiva de un estilo de vida completamente nuevo) había sido minada por sensaciones paranoicas que afloraron en él al cabo de su inadaptado regreso al Viejo Mundo. Si nunca se sintió pertenecer a la civilización europea, ahora tampoco se sentía seguro ni hubiera

³¹ Nota marginal a una carta de 1936 a Jean-Louis Barrault, citada en Innes, *op. cit.*, p. 73

³² En Artaud, *Viaje al país de los tarahumaras*.

considerado por tanto la posibilidad de un segundo viaje, tal vez sin vuelta, al país de los tarahumaras. Su tierra y prisión serían en adelante la escritura.

Pero mucho más extravagante que su creencia de haber sido embrujado por los tarahumaras resulta la redacción de una misiva que en septiembre de 1939 Artaud dirigió a Hitler desde el manicomio de Ville-Évrard, cuyo envío fue evitado naturalmente por el director del psiquiátrico. La carta, donde le recordaba al futuro *führer* un supuesto encuentro mutuo en el Romanisches Café de Berlín en mayo de 1932 (por esas fechas Artaud trabajaba efectivamente en la capital alemana como actor en la filmación de una película, aunque es dudoso que el encuentro haya ocurrido en realidad), estaba encabezada por un desconcertante "*Cher Monsieur*", y en ella le comunicaba, subrayado: "Levanto hoy, Hitler, las barreras que había puesto [en ese entonces]", para despedirse finalmente con un afectuoso "*Je suis vôtre*". Si bien es cierto que el documento fue escrito desde la demencia y que en otras notas todavía más crípticas Artaud identificaba a Hitler como uno de los "iniciados" que conspiraban espiritualmente en su contra, también se sabe que entre 1943 y 1944 el francés volvió a intentar comunicarse por correspondencia con Hitler desde su reclusión en Rodez, haciendo nuevamente alusión al encuentro en el café berlinés y en el mismo tono cordial. No puede sacarse por supuesto conclusión alguna sobre el significado de estos actos lunáticos, pero es posible considerarlos hipotéticamente como síntomas del sentimiento que predominaba en un Artaud alucinado cuya utopía personal había perdido toda brújula.

1939, por otro lado, es también el año en que Hitler y Stalin hacen firmar el Tratado de no agresión entre Alemania y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, es decir, el momento sin retorno en que comenzaban a desdibujarse (más que antes) también las directrices utópicas que guiaban el proyecto del teatro épico articulado teóricamente con el comunismo internacional. Martin Esslin estudia los motivos por los cuales el joven Brecht, afectado hondamente por los horrores que pudo atestiguar como enfermero durante la Primera Guerra y que produjeron en él una visión nihilista y un sentimiento autodestructivo frente al absurdo de la vida (perspectivas que se reflejan ciertamente en *Baal* y en sus primeras obras), había

abrazado después al marxismo en parte como quien se aferra a una tabla de salvación, para encontrar un sentido personal respecto de la historia. Más aún, la dialéctica le ofrecía el medio ideal para intentar una redención estética de las catástrofes políticas y bélicas, pues ahí creía poder aprehender cierta ambigüedad esencial en los acontecimientos humanos (los cuales, bajo el lente acuñado por Hegel, nunca tienen en última instancia el sentido que aparentan en su inmediatez), que para Brecht estaba en el centro del drama histórico y épico. Sobre todo, siempre detestó la fealdad mezquina de la estética burguesa alemana, y el marxismo le ofreció también en este rubro una alternativa a la mano, “le ofrecía una imagen espléndida del conflicto [histórico]”.³³

Conforme la “dictadura del proletariado” soviético, sin embargo, comenzaba a asemejarse cada vez menos sutilmente al fascismo, (en el tratado de no agresión entre los dos bandos existían de hecho cláusulas secretas donde se repartían entre ambos el territorio de Europa oriental, las cuales no fueron descubiertas sino hasta después de 1989), la inteligencia europea más espabilada esperaba que Brecht reformulara al menos con más reservas sus apreciaciones y compromisos teóricos con el bloque comunista. No es este el lugar para juzgar si los comportamientos políticos de Brecht llegaron o no a ser oportunistas en tales momentos, como muchos han criticado, pero hay contrastes biográficos cuya significancia no puede dejar de cuestionarse cuando se reflexiona históricamente sobre la relación entre estética y política.

Uno de estos es el que Rubén Ortiz señala respecto al trato que la Unión Soviética dio por ejemplo a Meyerhold, (quien en 1917 había sido uno de los artistas más entusiastas de la Revolución Rusa y del nuevo teatro soviético, así como miembro afiliado al Partido Comunista), cuando el mismo año en que Artaud le escribe a Hitler y se firma por otro lado el pacto de no agresión con los nazis (1939) se celebra también en la U.R.S.S. el primer Congreso de Directores de la Unión. Por entonces Meyerhold “debía tener unos setenta años y en medio de ese

³³ Ver en: Esslin, *Brecht, a choice of evils*, los capítulos dedicados a las relaciones de Brecht con los comunistas.

congreso escucha las cosas más terribles en contra de él”, tan solo porque había renunciado a seguir haciendo el único teatro que ya para entonces el régimen estalinista permitía y que en el fondo no era más que un catecismo. El director, “luego de escuchar las críticas que le hacen levanta la mano y dice: ‘Ustedes son asesinos y cómplices del quiebre del teatro más importante del mundo, el teatro ruso, que fue anulado en la mediocridad más barata y chabacana. Han asesinado a la imaginación creadora...’”³⁴ Meyerhold creía tal vez que estaba sosteniendo una discusión sobre estética con gente interesada en reflexionar sobre el arte, pero al siguiente día es encarcelado y a las dos semanas su mujer es asesinada después de negarse a retratar a Stalin. Torturado y obligado a retractarse, el setentagenario artista que había revolucionado las técnicas de actuación muere finalmente fusilado y su nombre es borrado de los anales del teatro Ruso hasta 1955.

1955, por su parte, es precisamente el año en que se contextualizan las siguientes citas que aquí extraemos directamente del ensayo de Rubén Ortiz, pero son palabras de Rosaura Revueltas (hermana del escritor José y del músico Silvestre), quien tuvo oportunidad de colaborar con Brecht como actriz en el montaje de *El círculo de tiza caucaciano*:

*“El problema de la vivienda en Berlín era tremendo. La mayor parte de la ciudad se encontraba en ruinas. No obstante, el teatro me proporcionó en cuanto pudo un departamento. Casualmente era el departamento del poeta y filósofo alemán Wolfgang Harich, profesor de la Universidad de Berlín, quien se encontraba en la cárcel por disidencia”. Y sobre las reuniones en casa de Brecht comenta: “Siempre que yo iba, sobre una de las mesas colocaba una fuente con fruta y otra con dulces; sobre la otra una botella de coñac y dos vasos. Él ya no debía tomar licor y yo por mi parte, nunca fui aficionada al coñac. Cuando notó esto cambió el coñac por champaña...”*³⁵

³⁴ Las frases son de un testimonio de Tato Pavlovski, citado en Rubén Ortiz, *El amo sin reino*, p. 31

³⁵ Las citas provienen de Johnson (ed.), *Brecht en México*, UNAM, México, 1998. Aquí las tomamos directamente de Ortiz, *op. cit.*, pp. 33-34

En 1954 el ilustre Brecht recibe en sus manos el Premio *Stalin* de la Paz³⁶ y es consentido por el régimen de la Alemania Oriental, mientras la ciudad se encuentra en plena fase de reconstrucción y sus ciudadanos seguramente sometidos a políticas de austeridad. El director no solamente puede ofrecer dulces, frutas y champán o coñac a la carta para sus visitas, sino que “también tenía a su disposición ¡los bienes de los disidentes! El señor Brecht sabía muy bien quién pagaba, para quién trabajaba...”³⁷

Esslin estudia en su libro sobre Brecht cómo las relaciones con los comunistas rusos y alemanes nunca le resultaron al artista tampoco nada fáciles de tragar; sobre todo durante y después del exilio se vio obligado a negociar constantemente con los políticos y consigo mismo para intentar afianzar posturas efectivas contra el nazismo, poder seguir desarrollando con cierta libertad sus investigaciones teatrales y a la vez mantener una cierta calidad de vida en el ámbito personal, (tema que él mismo refleja magníficamente en *Vida de Galileo*). Aun gozando de privilegios que deben atribuirse sobre todo a su prestigio internacional como artista (que el bloque oriental cooptaba mediáticamente como propaganda) siguió manteniendo una postura disidente frente a la burocratización del comunismo y su órgano represor de inteligencia. Así que nunca fue cómodo tampoco para Brecht lidiar con la *realpolitik*

³⁶ Si al menos lo hubiera recibido un año después, Brecht habría obtenido el Premio *Lenin* de la Paz (como fue rebautizado el galardón después de la denuncia de Nikita Jrushchov contra el estalinismo en el vigésimo congreso del Partido en 1956), pero en aquel momento el honor soviético se aferraba todavía al nombre de *Stalin*. Por otra parte, hay que anotar en su defensa que Brecht recibió el premio por su activismo pacifista para contrarrestar la amenaza militar que en los cincuenta podía estallar entre las dos Alemanias, y que aunque sabía de manos de quién venía el dinero, depositó gran parte del monto en una cuenta en apoyo al Partido de Alemania Oriental.

³⁷ Rubén Ortiz, *op. cit.*, p. 34. En una nota al pie de página Ortiz comenta que las reflexiones aquí parafraseadas fueron consecuencia de conversaciones que sostuvo con Rodolfo Obregón. No queremos aquí dejar de comentarlo porque Ortiz y Obregón son dos de los directores e investigadores teatrales del medio nacional actual, que han mantenido una actitud de disidencia frente a las políticas de las instituciones encargadas en nuestro país de administrar la cultura. Son también disidentes del proyecto actual de una Compañía Nacional de Teatro confiada a la visión de un solo director, que acapara la mayor parte del presupuesto destinado a la producción teatral y que en líneas generales privilegia una estética conservadora de lo escénico. Para mayor información, consultar el blog que Ortiz y Obregón comparten desde varios años atrás: <http://laisladeprospero.blogspot.mx/>

comunista, pero hay una diferencia considerable, un “contraste que asusta” como dice Rubén Ortiz, entre los desenlaces biográficos de Meyerhold y Brecht.³⁸

Tal vez no deberíamos deducir de todo esto más que la constatación de que Brecht poseía un talento diplomático y una malicia al abordar la *realpolitik* de la que Meyerhold carecía, demasiado ingenuo al no prever las terribles consecuencias de unas actitudes que en su percepción se circunscribían al ámbito de la reflexión estética, pero no en la de sus asesinos. Se trata de una malicia de la que en otro sentido tampoco hizo gala por ejemplo el gran amigo de Brecht, Walter Benjamin, cuando en 1940 (un año después del fusilamiento de Meyerhold) se quitó la vida al verse acorralado por los nazis intentando cruzar la frontera de España, dejándonos por siempre con la duda de si se arrepintió o no de haber desoído los consejos de sus amigos que lo exhortaban desde antes a exiliarse en América. O tal vez gente como Meyerhold y Benjamin, por otro lado, poseían una intolerancia a las manipulaciones del poder político sobre la soberanía³⁹ de los individuos mucho más grande de la que llegó a demostrar Brecht.

No es el propósito de este trabajo ofrecer un veredicto pero plantearemos la hipótesis de que estos “guiños” o concesiones leves con el Totalitarismo, registrados en los trayectos biográficos de Artaud y Brecht por lo menos después de 1939, están otra vez conectados paradójicamente con los utopismos desmedidos de sus respectivos proyectos artísticos, y más en específico con sus esperanzas compartidas de que el arte de la puesta en escena pudiera ser uno de los frentes para la transformación radical de la sociedad. De manera muy diferente en cada uno, como ha quedado claro, ambos llegaron a ver en el arte de la puesta en escena a una especie de mesías capaz de contribuir a la redención de la modernidad, ya

³⁸ Volveremos sobre esto en el Tercer capítulo, veremos cómo Brecht sabía que estaba eligiendo un mal menor al no deslindarse del comunismo incluso después de los años cuarenta, e intentaremos profundizar sobre los motivos que lo llevaron a aferrarse hasta el final al marxismo ortodoxo.

³⁹ En una ponencia dictada el 27 de octubre de 2014 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, titulada “El progreso, la detención, el desvío”, el Dr. Patxi Lanceros argumentó que aunque el término “soberanía” aparece sólo contadas veces en la obra de Benjamin (específicamente en su temprano libro *El origen del drama barroco alemán*), su proyecto filosófico general centrado en su concepto de la historia puede leerse como un nuevo dispositivo completamente vigente para enmarcar la construcción de nuevas soberanías frente al poder, en un sentido muy distinto a como la tradición del pensamiento político liberal del siglo XIX concebía el tema.

fuera a través de la magia y la recuperación del ritual sagrado (Artaud) o de la difusión masiva de la ciencia del materialismo dialéctico (Brecht). Y en tanto directores de escena, ambos se asumieron a sí mismos consecuentemente como los evangelistas de este mesías o los hombres de conocimiento capaces de desplegar y manejar su poder liberador.

La idea benjaminiana del tiempo mesiánico (capaz de modular el utopismo característico del pensamiento artodiano, brechtiano y más en general del pensamiento occidental todo), será nuevamente la que nos permita en este punto desenmascarar a la puesta en escena como un falso mesías en el siguiente capítulo.

TERCER CAPÍTULO

Benjamin y el teatro, entre magia e historia: Tiempo mítico, tiempo teleológico y tiempo mesiánico

I. Artaud y la puesta en escena como Mito

Consideremos nuevamente el programa formulado en los textos de *El teatro y su doble* para destronar al naturalismo y a la cultura burguesa que a principios del siglo XX tenían, en la visión de Artaud (y también de Brecht), secuestrado al teatro moderno: se trataba como vimos de devolverle a la puesta en escena los “medios mágicos” que le son inherentes (emancipándola para ello de su sometimiento a la literatura dramática) y de restituir así para las sociedades modernas la experiencia sagrada de “la crueldad” (Artaud usa el término con un sentido cosmológico, despojándolo de connotaciones morales) que en otros tiempos era posible gracias a los rituales primitivos y los mitos con los que estos últimos se articulaban. Al igual que el joven Nietzsche de *El origen de la tragedia*, Artaud creía que las religiones misteriosas de la antigüedad eran capaces de brindar una plenitud y potencia profiláctica a las comunidades de entonces que en Occidente se habían perdido por lo menos a partir de Eurípides, (no todavía en la tragedia griega original que seguía funcionando estructuralmente para ellos como ritual sagrado, dionisiaco). Nietzsche le llama al supuesto deterioro “socratización” de la tragedia, Artaud por su parte enfatiza la culpa del Autor dramático que como amo espurio se apoderó del acontecimiento teatral desde su primera infancia, sometiendo a la puesta en escena a un servilismo estéril.

Ya se mencionó antes que en tiempos de Artaud la escena teatral aún no estaba madura para asimilar las intenciones vanguardistas que otras artes ya estaban ejecutando,⁴⁰ y sin embargo como “teórico” él compartió con los dadaístas, surrealistas y demás grupos vanguardistas de entreguerras la doble intención de romper con la tradición artística inmediata para disolver a la vez las barreras que separaban al arte de la vida. Ahora bien, si Artaud estaba pensando al teatro de la crueldad en una línea de vanguardia, ¿no es incongruente que se concentre en lo arcaico? Esta pregunta es de hecho la que dio origen al citado libro *El teatro sagrado: ritual y vanguardia* de Christopher Innes, considerando no solamente a Artaud sino a toda una serie de “*artistas o críticos que sería difícil tildar de reaccionarios o escapistas, [...y sin embargo,] se habían vuelto hacia un ideal del hombre primitivo cuya relación natural con un mundo místico e intemporal era afirmada –con una inocencia que a veces resultaba embarazosa- como alternativa viable a la civilización contemporánea.*”⁴¹ Una perspectiva idílica que –con Innes- podemos ver como “una extensión del medievalismo y orientalismo de los románticos del siglo XIX”.

Ahora bien, cuando en los sesenta y setenta comenzaron a aparecer los autodenominados *laboratorios* del teatro sagrado (el mejor ejemplo es Grotowski en Polonia) constatamos que la idealización de lo arcaico y primitivo entre los teatristas del siglo XX no se reducía en el fondo a un culto superficial de lo exótico y bárbaro, “*pues [en ese contexto] va de la mano con una rigurosa experimentación estética destinada a hacer avanzar el progreso técnico y científico del arte mismo, mediante la exploración de preguntas fundamentales: ‘las preguntas son: ¿qué es un teatro?, ¿qué es una obra?, ¿qué es un actor?, ¿qué es un espectador?, ¿cuál es la relación entre todos?, ¿qué condiciones sirven mejor a esto’*”⁴² Algunas de las ideas recogidas en *El teatro y su doble* podrán ser entendidas entonces como hipótesis metafóricas para la experimentación secular vanguardista, rescatadas en su riqueza netamente poética, pero en la Francia de los treinta no existían para Artaud las

⁴⁰ Es todo el tema de Rodolfo Obregón en su *Utopías aplazadas*, como se mencionó en la p. 21

⁴¹ Innes, *op. cit.*, p. 9

⁴² *Ibid.*, p. 11. La cita dentro de la cita es de Peter Brook (siguiendo a Grotowski) en el programa del ejercicio para *La Tempestad*, Centre for International Theatre Research, 1968.

condiciones institucionales ni culturales que le hubieran podido permitir trabajar en un formato de laboratorio, ni él concibió suficientemente esa paciente perspectiva. Es por eso que considerada en sus propios términos y apreciada en su contexto (desfasada siempre de los intentos prácticos de Artaud), la teoría del teatro de la crueldad se estanca en aporías insalvables que de acuerdo con Reyes Palacios: *“reflejan las contradicciones inevitables en que incurre la modernidad cuando se propone una recuperación plena de la dimensión mágica”*.⁴³

Sirviéndose de la antropología filosófica de Cassirer, Reyes Palacios ha estudiado exhaustivamente tales aporías centrándose en una cuestión que está en la raíz del problema: si los rituales primitivos se articulaban mediante mitos sostenidos necesariamente en la fe de las comunidades (algo que Artaud mismo no deja de notar), ¿cuál es el sustituto que propone el teatro de la crueldad para montar en las sociedades secularizadas del siglo XX una experiencia con ese mismo estatus religioso, ontológico, antropológico? No es posible aquí seguir todo el análisis de Reyes Palacios más que en sus rasgos generales (remitimos directamente a su libro) pero en primer término el autor señala la propensión de Artaud a creer que ello puede lograrse *“conformando el diseño de los diversos elementos escénicos al aspecto de tales o cuales signos que alguna tradición religiosa o esotérica considere sagrados”*,⁴⁴ en particular Artaud adopta sobre todo al teatro balinés como modelo y considera que sus recursos escénicos son medios rituales *“de eficacia probada”*.

Artaud trata de fundamentar esta apuesta en cierta concepción del lenguaje esbozada en algunos de sus textos, con la cual se inscribe en una cosmovisión mágica correspondiente a una etapa del desarrollo del fenómeno religioso incluso más arcaica que la de los mitos antiguos; un momento donde la palabra y demás lenguajes humanos son entendidos *“como una parte del mundo de los objetos, como un extracto de todas las fuerzas que en él se revelan”*.⁴⁵ Estamos en el estadio

⁴³ Reyes Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisíaco de nuestros tiempos?*, p. 33

⁴⁴ *Ibid*, p. 4

⁴⁵ *Ibid*, p. 7. Artaud dice, por ejemplo: *“...las palabras tienen poderes metafísicos; es dable concebir a la palabra, al igual que el gesto, en un plano universal, [...] Es fácil responder que tal modo metafísico de pensar*

propriadamente mágico respecto de la evolución del lenguaje humano según Cassirer (a quien aquí releemos a través de Reyes Palacios), donde se espera que el signo lingüístico, actuando miméticamente tan sólo, “reproduzca *en su forma* al contenido, ‘como retratándolo y absorbiéndolo’ para apoderarse mágicamente de él y poder catalizar o rechazar sus influjos”.⁴⁶ En un estadio posterior de la evolución analizada por Cassirer la conciencia mítica (ya no meramente mágica) será capaz de “establecer una correspondencia funcional entre la palabra, la escritura y la imagen mitológica”,⁴⁷ y es precisamente la energía desprendida en escena por esa correspondencia lo que fascina a Artaud al contemplar el espectáculo del teatro ritual balinés, donde cree ver el despliegue del poder misterioso ¡de la vida misma!

De ahí que el director francés pueda imaginar a la puesta en escena como un arte con las misma aspiración suprema que comparten la alquimia, la cábala y cualquier otra práctica mágica sagrada: “*la de participar activamente en la dinámica cósmica, contribuyendo a restaurar ‘esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida’*”.⁴⁸ Si eso fuera posible, el director teatral alcanzaría literalmente el estatus de *magos* al combinar rigurosamente el uso energético de la palabra en el escenario con todos los otros lenguajes que intervienen en el espectáculo, el cual no debería por su parte ser nunca *representación* de nada, sino *participación* activa y sin mediación discursiva en la cosmogonía universal. Pero, ¿de qué partitura dispone este mago para alcanzar su meta con el rigor que Artaud mismo exige?

El alquimista y el cabalista siguen partituras que involucran a su fe, los rituales primitivos se generan alrededor de mitos asumidos como verdaderos cuyos elementos narrativos sirven también para estructurar el acontecimiento, y Artaud reitera ciertamente una y otra vez la necesidad de encontrar asimismo la “gramática” propia del teatro de la crueldad. Mas si la puesta en escena no debe nunca *representar*, (si por lo tanto no podría nunca bastar con imitar formalmente modelos

la palabra no es propio del teatro occidental, pues no es empleada como fuerza bullente originada en la destrucción de las apariencias y que, como tal, ascenderá hacia el espíritu”. [Artaud, *op. cit.*, p. 69

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6. Las comillas simples indican a su vez una cita de Cassirer en *Filosofía de las formas simbólicas*.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.* Las comillas simples enmarcan palabras del propio Artaud.

escénicos provenientes de otras culturas -por muy probada que su eficacia pueda estar en ellas), o si, en fin, de lo que se trata es más bien de escenificar aquí, ahora y sin ninguna mediación representacional, la dinámica oculta de las fuerzas cosmogónicas presentes en todo (a la que Artaud nombra “crueldad” pero usando el término como sinónimo de “vida”, según explica), ¿por dónde empezar a dirigir el espectáculo?

Sólo hay promesas en Artaud sobre la posibilidad de descubrir esa nueva gramática (lo cual en todo caso podrá intentarse trabajando en laboratorios teatrales como lo que surgieron casi cuatro décadas después), pero tal tarea mágica de escenificación no puede encontrar teóricamente sus pies ni su cabeza porque exige del director teatral que éste no despliegue un discurso (semántico) sobre el espacio escénico, debe ir “directo al grano” y hacer visible lo invisible escenificando unas fuerzas que ya están allí y en todas partes pero cuya potencia teatral permanece dormida o latente. En suma, Artaud exige que el director despliegue un lenguaje jeroglífico primero en el espacio, naturalmente, y *“luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero extenso con la anarquía formal por una parte y también, por otra, con el dominio de la creación formal continua...”*⁴⁹

Aquí se derrumba la concepción santa del director-mago que Artaud había venido formulando. La “anarquía formal” y “la creación formal continua” no bastan para sustituir el papel del mito en los rituales primitivos o la fe religiosa sobre la que se apoyaban los alquimistas y cabalistas en su experimentación sagrada, si lo que se quiere es darle al teatro literalmente el mismo estatus religioso, ontológico y antropológico que tenían tales prácticas. Reyes Palacio usa por eso también esta cita para concluir: *“Artaud sigue siendo un hombre irremediabilmente occidental del siglo XX. Perdidos para él los lazos comunitarios de la fe, y por más que rebusque valores míticos en culturas arcaicas o en diversas tradiciones religiosas o esotéricas, lo que hace es colocar al teatro en el antiguo lugar del mito, asumiendo*

⁴⁹ Artaud, *op. cit.*, p. 75

*vehementemente que la forma teatral, en sí y por sí, puede rescatar la eficacia de esas 'fuerzas subyacentes'. Su mito es el teatro mismo".*⁵⁰

Precisando aún más las formulaciones de este autor, habría que destacar que el mito de Artaud es la puesta en escena liberada como arte autónomo en su proceso creativo, desarrollándose entre el polo de la “anarquía formal” y el de “la creación formal continua”. El héroe trágico de este mito sería un director de escena (el propio Artaud) cuyo arte es estructuralmente secular y discursivo, amarrado a su necesario discurrir semántico, aun cuando Artaud intente adscribirle estérilmente el estatus mágico de una religión misteriosa.

Hay, pues, una ahistoricidad de raíz en el armazón teórico de los textos del teatro de la crueldad que le impidieron a su propia práctica cartografiarse a sí misma y desarrollarse técnicamente en su contexto, por eso las únicas innovaciones de Artaud como director quedaron circunscritas a lo estilístico, pero sin acercarse siquiera al destronamiento del naturalismo y al trastocamiento del aparato del teatro burgués que eran su belicoso objetivo declarado. Una ahistoricidad de la que Artaud será redimido solamente cuando los teatristas post '68 comiencen a trabajar en laboratorios escénicos y rescaten aquello que de incendiario hay efectivamente en *El teatro y su doble* como inspiración exclusivamente poética para sus investigaciones en un teatro sagrado *secular*, resignado en el mejor sentido del término a su irrecusable condición moderna. En el desenlace de esta investigación, habrá oportunidad de cuestionar un poco más esta herencia rebelde de Artaud y en qué sentido puede hablarse de una escena al mismo tiempo mágica y profana.

⁵⁰ Reyes Palacios, *op. cit.*, pp. 6-7

II. Benjamin y la magia del teatro

Aunque Walter Benjamin nunca vino a México a probar el peyote, como Artaud, en algún rincón de Europa y en el curso de sus sesiones de experimentación con drogas sí llegó a ingerir mescalina, el principal alcaloide del cacto sagrado. A diferencia de lo que le sucedió al director francés, la experiencia no tuvo para Benjamin el estatus de una epifanía, tal vez porque su disposición a explorar sustancias psicoactivas no tenía para él una función diferente que la de sus vagabundeos por las calles o la lectura literaria: servía para interpretar medularmente la experiencia moderna. Así que en vez de alcanzar una luz nunca antes vista, doscientos miligramos de mescalina le ayudaron a formular a Benjamin una afirmación que según Giorgio Agamben es del todo exacta: “La primera experiencia que el niño tiene en el mundo no es que ‘los adultos son más fuertes, sino su incapacidad de hacer magia’”.⁵¹

Tal deseo humano de hacer magia que permanece suspendido, referido específicamente a la experiencia del niño en la afirmación recién citada, en realidad es un motivo temático que atraviesa de principio a fin toda la obra de Benjamin, desde sus textos de juventud hasta sus obras más maduras e imbuidas de materialismo histórico. Su interés por el misticismo judío y la cábala (tan presente en sus trabajos sobre Kafka) está por supuesto relacionado con ello, así como su acercamiento al teatro barroco alemán y más tarde al teatro brechtiano.

Pues al igual que Artaud y Nietzsche (aunque con una tónica valorativa radicalmente distinta), podríamos decir que a Benjamin le interesó desde joven eso que coloquialmente es a veces referido como “la magia del teatro”, y de hecho *El origen del drama barroco alemán* (el único libro que en vida pudo ver publicado como tal), es un trabajo de juventud que deriva su título lúdicamente de una

⁵¹ Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, p. 18. Entre comillas simples están citadas palabras exactas de Benjamin, la afirmación completa la vertimos aquí como la parafrasea el propio Agamben. Para entender en qué sentido dice este último que la afirmación es “exacta”, remitimos a su ensayo “Magia y felicidad” publicado en el libro citado.

formulación análoga a la de *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*. Así como toda la problemática y desarrollo de la filosofía nietzscheana están ya prefigurados de algún modo en este último libro sobre el teatro dionisiaco (mágico) de la antigüedad, también la obra de Benjamin sobre el drama barroco de duelo, significativamente, contiene germinalmente todas las intuiciones que darían paso más tarde a su escritura madura. En particular, sus valoraciones y análisis sobre la alegoría en la escena barroca serán esenciales para la filosofía de la historia que en imágenes dialécticas alcanzaría a formular en la última etapa de su vida.

Por eso no debe sorprendernos que el libro de Benjamin publicado en 1928⁵² refleje tanto, como veremos, algunas de las ideas sobre la relación entre magia y lenguaje que obsesionaban a Artaud en los textos de *El teatro y su doble* (escritos aproximadamente por los años inmediatos), aunque para el crítico alemán estas ideas no inspiran por supuesto el proyecto postromántico de un nuevo teatro sagrado y ritual en plena modernidad, emancipado además de la literatura, sino que sirven por el contrario para revalorar a un viejo teatro eminentemente literario y a su potencial (aunque entrampado, como veremos) política y culturalmente profanatorio,⁵³ soslayado y menospreciado por los críticos del romanticismo. Se trata del arte del dramaturgo barroco.

Si por algún azar el libro de Benjamin hubiera llegado a manos de Artaud, (y si otro azar aún mayor hubiera despertado algún interés en él para leer un material de tal imbricación y rigor lógicos, de tal sentido histórico), el francés se habría percatado de que el arte de la puesta en escena como él lo imaginaba, desplegando su “magia” entre la anarquía formal y la creación formal continua, no era estructuralmente diferente del arte del dramaturgo barroco: ambos se retrotraen al aspecto material, sensual y anárquico de los lenguajes humanos; ambos reconocen con ello la posibilidad de una dimensión mágica de la palabra, y ambos ven también

⁵² Como se sabe, Benjamin escribió *El origen del drama barroco alemán* entre 1923 y 1925 como tesis de habilitación para ser admitido como profesor en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt, pero la obra fue rechazada y solamente consiguió publicarla como libro tres años después.

⁵³ Estaremos usando en este capítulo el concepto de “profanación” que despliega Agamben en buena medida a partir del pensamiento del propio Benjamin, el cual será expuesto explícitamente en el capítulo conclusivo de la presente investigación.

a la escritura o al discurso semántico como una enfermedad que frustra esta última y alegre potencia. Pero a diferencia del director teatral de la crueldad, que creyó poder superar el obstáculo encontrando una misteriosa y eterna gramática del espacio que nunca hubiera podido ser más que una promesa, la cultura barroca asumía que la enfermedad era inevitable:

“Para el Barroco el sonido articulado es y sigue siendo algo puramente sensual, mientras que el significado se aposenta en la escritura y afecta a la palabra hablada sólo como si fuera una enfermedad inescapable; la palabra se quiebra en el acto mismo de resonar y la obstrucción de las emociones, que estaban dispuestas a brotar, despierta el sentimiento de luto. El significado aparece aquí, y seguirá todavía apareciendo, como el fundamento de la tristeza”.⁵⁴ “En el barroco la tensión entre palabra y escritura es inconmensurable. La palabra podría decirse que es el éxtasis de la criatura [...], mientras que la escritura constituye su compostura”.⁵⁵

Tanto el director de la crueldad concebido por Artaud como el dramaturgo barroco estudiado por Benjamin miran al teatro a través de una concepción del lenguaje que coincide con la de la cábala, (y Benjamin mismo decía que su concepción de la alegoría no podía ser entendida sin algún conocimiento de dicho sistema). Según esta doctrina de finales del siglo XII que aglutina a todas las corrientes del misticismo judío, tras la Caída hubo una ruptura del lenguaje adámico de los Nombres (donde había una relación directa entre palabra y referente) cuya consecuencia fue la fragmentación de la realidad y la percepción de una Naturaleza (Artaud la llama “crueldad”) como algo abstracto que necesitaba ser interpretado epifánicamente. Pero mientras el cabalista y el director de la crueldad se asumen a sí mismos como magos sagrados capaces de hacer entrar en escena *de forma simbólica y mítica* aquel estrato trascendente, invisible y eterno de la realidad, el dramaturgo barroco se asume en cambio como *criatura* exiliada del paraíso, relegado por lo tanto irremediablemente a un mundo que no puede interpretarse sino como *historia humana* de la Caída. Es por eso que el drama barroco superpone

⁵⁴ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 165, [en formato epub].

⁵⁵ *Ibid*, p. 159, [epub]

a la revelación simbólica el despliegue de un discurso desbordado en su alegoresis, pues:

“En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo –‘el místico Nu’- en el que lo empírico y trascendente aparecen momentáneamente fusionados en una efímera forma natural. La naturaleza orgánica que es ‘fluida y cambiante’ es la materia del símbolo mientras que en la alegoría, el tiempo se expresa en la naturaleza mortificada, no ‘en el capullo y la flor, sino en la maduración y decadencia de sus creaciones’”⁵⁶

Para Benjamin, las estéticas clasicista y romántica (con las que el pensamiento de Artaud sin duda está alineado, aunque no lo sepa) habían cometido el doble error de menospreciar por un lado el potencial de la alegoría barroca para desplegar una escena que expresara plenamente a la dimensión histórica (dialéctica y decadente) de lo humano, y de aferrarse por otra parte a un concepto de símbolo inoperante que enturbiaba el estudio de su propio contenido en vez de beneficiarlo. Para la filosofía romántica: *“la obra de arte es simbólica en tanto que manifestación de una idea, y la belleza de la obra de arte se vinculaba además con el absoluto y con lo divino de tal forma que ‘lo bello, en tanto que creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino’”*.⁵⁷ Se trata de un concepto que para Benjamin se enraíza hasta el clasicismo y tiende a una idea de la virtud en el individuo o en la obra donde lo bello, bueno, verdadero y divino están articulados armónica e indisolublemente; confundidos.

Frente a la infertilidad de esta última concepción --con respecto a la cual la alegoría se reduciría a una técnica de representación gratuita de imágenes, destinada a proporcionar meramente “el fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía de destacarse en claro”--,⁵⁸ Benjamin muestra (como puede

⁵⁶ Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 189. Los términos entre comillas simples son formulaciones citadas del propio Benjamin en la tercera sección de *El origen del drama barroco alemán* dedicada a la alegoría.

⁵⁷ Oliván Santaliestra, Lucía, “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire”, p. 2

⁵⁸ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 153

apreciarse arriba en la cita de Susan Morss, que es una paráfrasis) que es la categoría de *temporalidad* la que puede aclarar la diferencia entre símbolo y alegoría y permitir valorar adecuadamente la función estética de ambos recursos. Creuzer es para Benjamin un precursor en esto, pues aunque estaba sumido aún en los prejuicios del clasicismo, fue capaz de ver en la *brevidad* al rasgo característico de lo simbólico:

*“Es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser [...] A causa de esa profunda brevedad, ellos (los antiguos) lo comparan expresamente con el laconismo [...] En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas a las que denominaban symbola”.*⁵⁹

Si admitimos que en el símbolo se manifiesta así la eternidad efímera de las cosas, Benjamin hace ver que “la alegoría es al reino de las palabras lo que las ruinas son al reino de las cosas”; es decir, ella muestra por su parte la fugacidad eterna al petrificar en imágenes fijas el instante efímero y perecedero, retratando de esta manera lo que hay de decadente y transitorio en la historia humana y natural; por eso subraya que el emblema típico del Barroco era la calavera.

Ahora bien, el que el dramaturgo barroco no aspire a producir acontecimientos mágicos capaces de participar en la dinámica cósmica y restablecer por medio de símbolos la relación eterna del hombre con lo trascendente, (pues para él está abismado el contacto entre el mundo histórico-natural y lo divino), no significa que en un sentido distinto no intente también una escritura mágica. Benjamin pone de relieve a la presencia de la alquimia, el movimiento de los rosacruces y las escenas de conjuros del drama luctuoso (*Trauspiel*) para mostrar que el Barroco “no era menos dado a la magia que el Renacimiento [...] Las metamorfosis de todo tipo eran su elemento; y el esquema de éstas, la alegoría”.⁶⁰ Sin embargo, esta magia barroca

⁵⁹ Citado en Benjamin, *op. cit*

⁶⁰ Benjamin, *op. cit*, p. 186, [en epub].

se presenta como la de una criatura signada por la soberbia y la compulsión de alcanzar un saber absoluto de un modo incondicionado, por lo cual *“las cosas se le escapan en la sencillez de su esencia, presentándosele como enigmáticas alusiones alegóricas y, más aún, como polvo”*.⁶¹ Benjamin compara así a este mago barroco con un rey Midas que convierte en significativo todo lo que cae en sus manos, pues la característica de la alegoresis barroca --y más abajo veremos por qué solamente en el Barroco pudo madurar la alegoría en este sentido-- es precisamente un anarquismo formal y semántico donde cualquier cosa puede a fin de cuentas significar cualquier otra cosa; de ahí la voluptuosidad de ese tipo de escritura que para los románticos era un mero derroche formal, prácticamente estúpido y ajeno a la verdadera obra de arte que debería religarnos como un relámpago con lo divino. No obstante *“...esta voluptuosidad con que la significación domina como un sombrío sultán en el harén de las cosas”*, dice Benjamin, *“empuja a ésta de un modo incomparable a la expresión”*;⁶² --un modo de expresión capaz de retratar los aspectos decadentes, conflictivos y dialécticos de la historia natural.

Si el teatro de la crueldad pretende ingenuamente que el arte del director de escena puede tener el estatus de una práctica “chamánica” de sanación mágica, Benjamin nos muestra al dramaturgo barroco, en cambio, como un aprendiz de nigromante que escribe teatro (*por un momento tan sólo*) en contubernio con Satán; es decir, una criatura obsesionada con ese tipo de saber que pone las cosas mundanas al desnudo sin revelar ni pretender encontrar nada similar a lo que podría llamarse su esencia, un “sabio” cuya búsqueda cognoscitiva voluptuosa y sensual está divorciada en principio de cualquier intención neta de verdad ni virtud en el sentido clásico. Benjamin encuentra aquí un potencial profanatorio en el arte del dramaturgo barroco, que sin embargo es traicionado (vamos a ver cómo) por la resolución sintética que este artista da al discurso alegórico en su desenlace, donde “un salto traicionero recupera la redención” y vuelve a edificar los valores teológicos que subrepticamente y por un momento había logrado hacer trastabillar. Para comprender esto, es preciso estudiar todavía cómo la alegoría fue madurando en

⁶¹ *Ibid*, p. 185, [en epub].

⁶² *Ibid*, p. 144, [en epub]

tanto recurso artístico desde el comienzo de la era cristiana hasta alcanzar su forma madura en el Barroco, lo cual no puede llevarse a cabo satisfactoriamente (ya está visto) sino considerando el sustrato teológico que alimenta dicho proceso.

Benjamin observa que la explotación de la alegoría como recurso expresivo coincide con la difusión de la cristiandad en la historia y que ello no hubiera podido ser de otro modo. Ciertamente, puede apreciarse en la época de Nerón una prehistoria de la alegoría, una fase de preparación donde poetas como Horacio y Ovidio sometieron ya a los dioses antiguos a un proceso de abstracción convirtiéndolos en conceptos para representar a determinadas fuerzas divinas, lo cual coincide obviamente con el momento histórico donde la fe en tales figuras teístas paganas comenzaba a debilitarse. Pero la exégesis propiamente alegórica es un fenómeno circunscrito ya al triunfo del cristianismo, y que *“apuntaba en un principio en dos direcciones: estaba destinada a fijar en sentido cristiano la naturaleza verdadera (la demoníaca) de los antiguos dioses y servía también para la mortificación piadosa del cuerpo”*.⁶³ Esto quiere decir que la exégesis propiamente alegórica fue posible —sí, y en primer lugar, por su aptitud para fijar la caducidad de los entes culturales— pero *no únicamente* gracias a esto, pues en ese caso ya Horacio y Ovidio hubieran podido desarrollarla con el mero acto de fijar la caducidad de los dioses antiguos en conceptos con un sentido cambiante y novedoso. Para echar a andar la máquina alegórica se requería además el concepto cristiano de culpa, correlativo a la doctrina judeocristiana de la Caída del ser humano que arrastró consigo a toda la naturaleza. *“La culpa es la que impide que el objeto alegórico alcance su verdadero sentido, pues en tanto que la materia está cargada de culpa, le es imposible mostrar su verdadero significado, puede significarlo todo, su conocimiento es arbitrario”*.⁶⁴

La Edad Media estrechará aún más los lazos que unían lo material a lo demoníaco cuando sus teólogos realicen su invento más logrado: Satán como el jefe supremo de todos los demonios, amo del Infierno, que concentra y monopoliza

⁶³ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 219, [edición impresa]

⁶⁴ Oliván Santaliestra, Lucía, “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire”, p. 11

en su sola persona todos los pecados de la escatología cristiana y satura además a la materia y mundanidad. Y aunque el Renacimiento con su renovada fe en el conocimiento humano recobrará -de la mano de la Reforma luterana- un concepto de la naturaleza como modelada por Dios, el Barroco ¡como instancia de la reacción contrarreformista!⁶⁵ volverá a subsumir al mundo bajo la teología de la Caída.

Es por eso que el alquimista y el mago son concebidos a veces en el Renacimiento como personajes “santos” (tal como el director del teatro de la crueldad imaginado por Artaud), cuya tarea es revelar mediante partituras simbólicas y míticas las huellas de lo divino en la materia, mientras que la narrativa barroca recupera la tendencia medieval a darles a estos personajes un sentido satánico.⁶⁶ Y es por eso también que el dramaturgo barroco, tal como esos magos y alquimistas extraviados en un saber anárquico, se acerca por un momento en su teatro a profanar la teología de la Caída y a contrariar la concepción de una naturaleza que al final necesitaría ser redimida por Dios, alumbrando en cambio en su entramado una perspectiva profana y dialéctica del decurso conflictivo de la historia natural. Pero justo cuando parecería estar a punto de consumir dicha perspectiva traiciona lo que comenzaba a tomar rasgos de retrato dialéctico e histórico, neutralizándolo políticamente. Todo ello justamente gracias al artilugio de Satán acuñado por la teología medieval:

“Puede suceder que, burlándose de todo disfraz emblemático, la mueca del diablo, con toda su triunfante vivacidad y desnudez, se alza sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegorista [...] Precisamente gracias a la risa, y bajo un disfraz sumamente excéntrico, la materia se empapa de espíritu con exuberancia. Y tan espiritual se vuelve que llega a sobrepasar con mucho al

⁶⁵ Hay, por supuesto, dentro del Barroco, un arte que abarca al protestantismo; pero el teatro barroco que le interesa a Benjamin y que es para él el logro más acabado de este tipo de dispositivo es el católico. En Calderón de la Barca –y no tanto en Shakespeare–, Benjamin encuentra a su genio más representativo.

⁶⁶ En realidad la estrategia contrarreformista en este aspecto no se redujo a una simple satanización de la alquimia; en 1596, por ejemplo, aparece *Toque de alquimia* de Richard Stainhurst que distingue al verdadero sabio alquimista (quien en lo moral detentaría las virtudes del buen católico) de los alquimistas embaucadores que no se rigen por la teología de la cristiandad católica. Esto tiene su analogía, como se verá, en el arte del dramaturgo barroco, quien en su alquimia alegórica y anárquica parecería alejarse de la virtud católica pero sólo para volver a abrazarla en el desenlace semántico de su obra.

lenguaje".⁶⁷ Así, la risa burlona del diablo dirigida hacia el alegorista y el mundo viene a significar que la materia y el mal no existen en el fondo, son alegoría precisamente de aquello que no son: alegoría del bien y del mundo de lo espiritual, alegoría de la eternidad y redención. Dios vuelve a triunfar y la criatura arrepentida es restablecida a la obediencia del Orden.

En el capítulo conclusivo de esta investigación quedará más claro cómo el drama barroco puede ser así apreciado como una instancia de la estrategia contrarreformista tal como fue perfeccionada en particular por la orden jesuita, una estrategia que a su vez permitirá en la modernidad la complicidad o retroalimentación entre la economía capitalista y la Iglesia católica.⁶⁸ Pero seguramente ya podrá intuirse a estas alturas que el entusiasmo de Benjamin por la alegoría barroca no es pasión de anticuario, pues allí creía alcanzar ya a vislumbrar un tema totalmente relevante para pensar la relación entre estética y política en el arte moderno. Cuando finalmente su pensamiento se tope con la senda del marxismo (y en particular con esa sección de *El capital* dedicada al "carácter fetichista de la economía y su secreto"), Benjamin será uno de los pensadores capaces de teorizar de forma más sorprendente cómo el supuesto laicismo de la modernidad capitalista en realidad no puede operar sin una especie de teología volteada de revés, subterránea y secular, la cual a su vez debe considerarse como una versión extremada de la teología cristiana (protestante y jesuita).⁶⁹

La lectura de *El origen del teatro barroco alemán* no sólo aclara por qué a la modernidad occidental (herrada por el metal candente de la cristiandad) le está vedada la comunión mítica y pagana con la que soñaba Artaud para el teatro de la crueldad; es además capaz de sugerir, como aclararemos también en el capítulo final, que las razones por las que el proyecto artodiano no hubiera podido derrocar jamás al aparato del teatro naturalista consagrado por la burguesía, son análogas y muy similares a las razones por las que la alegoresis barroca, desplegándose también "entre la anarquía formal y la creación formal continua", queda sin embargo

⁶⁷ *Ibid*, pp. 224-225

⁶⁸ Ver pp. 76-78

⁶⁹ Ver pp. 78-85

subsumida en el mito de la Caída y la Redención justo cuando amenazaba con profanarlos. En ambos casos el dique está construido entre un pilar político y otro teológico, y en ambos casos ese dique, religioso o secular, está hecho de la materia de los mitos.

Para Benjamin, a la modernidad le correspondería un teatro capaz de desplegar en su escena no un tiempo mítico --cuya trama remitiría siempre y necesariamente a una concatenación de culpa, caída y redención, (estructura compartida de alguna forma tanto por la tragedia antigua como por el arte y teología cristiana en general)--, sino un tiempo dialéctico, histórico, políticamente dinámico. Por eso resulta natural que el encuentro con el teatro de Brecht le hubiera entusiasmado hasta el grado de haberlo elegido como una de las estaciones recurrentes e imprescindibles de su escritura madura, pues allí creyó encontrar por fin realizada esa potencia que en el teatro barroco era apenas un conato frustrado.

Pasaremos ahora a estudiar ese apasionante y fecundo encuentro de Benjamin con Brecht, pero antes de cerrar este apartado dejemos bien asentado cuál era exactamente “la magia del teatro” que le interesaba entonces al crítico en su juventud. No se trata del potencial restaurativo y terapéutico a nivel comunitario del acontecimiento escénico (como para Artaud y Nietzsche), sino de su potencial profanatorio para desplegar con la escritura teatral una poesía anárquica que deja en suspenso aunque sea por un momento a la verdad teológico-política. Benjamin no sueña pues con un artista curandero, se entusiasma más bien con el arte por momentos satánico de un dramaturgo aprendiz de nigromante. La alquimia del Barroco y su drama de luto no es la de un sabio capaz de rastrear las huellas de la divinidad en las transformaciones de la materia, sino la de un obseso melancólico cuya curiosidad sin límites quiere aprehender a como dé lugar las fuerzas ocultas y elementales de un mundo ruinoso y voluptuoso, cimbrado por el mal y la destrucción.

III. Brecht y Benjamin: una partida de ajedrez en torno al concepto de historia

En un hermoso libro publicado en 2004 (la traducción castellana data de 2007), Erdmut Wizisla ha documentado y reconstruido minuciosamente la historia de la entrañable amistad entre Bertolt Brecht y Walter Benjamin, una relación basada en una simbiosis creativa de tal alcance que las obras maduras tanto del poeta-teatrista como del crítico no hubieran sido las que hemos heredado si su mutuo encuentro no hubiera acontecido. Esto puede decirse a pesar de la asimetría fundamental en esa amistad, en la que al decir de Wizisla siempre existió un factor de egoísmo en Brecht -quien veía en Benjamin sobre todo al crítico aliado y defensor de su producción-, mientras que para el pensamiento del intelectual judío la literatura y teatro brechtianos sí representaron “iluminaciones profanas” determinantes, y estaciones imprescindibles hacia su ambicioso proyecto crítico sobre la configuración de la percepción social y política en la modernidad capitalista; --un proyecto que conforme maduraba se volvía por cierto cada vez más interminable y que, como se sabe, Benjamin no tuvo tiempo de concluir.

El hecho de que lo que hemos heredado de dicho proyecto constituya en realidad solamente las *ruinas* de una arquitectónica desarrollándose en creciente complejidad, destinada sin embargo a quedar plasmada en su dimensión de obra negra o gris, guarda paradójicamente una “mágica” concomitancia con el espíritu fragmentario y catastrófico de ese mismo pensamiento, como si el azar y catástrofe biográficas hubieran obrado en el caso de este autor en favor de cierta potencia expresiva de su escritura. Esto puede sugerirse especialmente respecto a ese borrador escrito intermitentemente entre 1939 y comienzos de 1940, garabateado sobre las páginas de un cuaderno y en papeles de muy distinto formato (inclusive bordes de periódicos), al que su primero editor, Theodor W. Adorno, bautizó acertadamente como *Sobre el concepto de historia*. No sabemos cuál habría sido la forma acabada de dicho texto (por lo común denominado equívocamente como “Tesis sobre filosofía de la historia”), pues es el escrito de un judío perseguido que

finalmente y después de cruzar huyendo los Pirineos se encontró varado, sin poder atravesar la frontera, en el pueblo catalán de Port Bou. Vigilado en una fonda por tres agentes fascistas con órdenes de deportarlo a la Francia colaboracionista al día siguiente, la noche de ese 26 de septiembre de 1940 Benjamin debió haberse suministrado una dosis suficiente de la morfina que llevaba consigo para terminar con su vida, aunque el parte oficial diagnosticó hemorragia cerebral.

El cuerpo ruinoso del proyecto monumental que Benjamin dejó inconcluso está contenido mayormente en el manuscrito hoy conocido como *Los pasajes de París*, pero de las reflexiones *Sobre el concepto de historia*, Bolívar Echeverría apunta que “*miradas como un hecho de ‘biografía intelectual’ [...], aparecieron en la obra de Benjamin en relación con la necesidad de construir un ‘armazón teórico’ destinado a sustentar esa historia crítica de la génesis de la sociedad moderna en la que intentaba trabajar desde hacía años*”.⁷⁰ Y por lo menos sabemos por la correspondencia del autor con su amiga Gretel Adorno, a la que anexa estos fragmentos sobre el concepto de historia, que aunque los consideraba “más como un manojo de hierbas juntado en paseos pensativos [...] que como un conjunto de tesis” ya maduras para la publicación, también las creía emblemáticas de todo el desarrollo de su propio pensamiento, e incluso afirmaba que “las había tenido en resguardo consigo mismo, a salvo incluso de él mismo, durante unos veinte años”.⁷¹

Gretel Adorno no fue la única amiga a quien Benjamin envió estos fragmentos con afán de encontrar retroalimentación para derivarlos en algo que fuera publicable sin suscitar los malentendidos que él mismo preveía (y que de hecho ocurrieron) si salían tal cual a la luz; también Hannah Arendt recibió una copia (la que sirvió para aquella primera edición de 1942 llevada a cabo por Theodor Adorno), así como algunos otros interlocutores cercanos. Y sabemos por una carta de su hermana Dora a Karl Thieme, que Benjamin tenía toda la intención de enviarlos asimismo a Bertolt Brecht,⁷² aunque las circunstancias del exilio en Europa y el avance militar

⁷⁰ Bolívar Echeverría, “Benjamin, la condición judía y la política” (Introducción a *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*), p. 4

⁷¹ Ideas que Benjamin le comunicaba a Gretel Adorno por correo, citadas por Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 4

⁷² Wizisla, *op. cit.*, p. 299, (nota al calce 111).

nazi habrían frustrado el flujo de correspondencia entre los dos intelectuales desde comienzos de 1939 hasta la muerte del crítico.

Así que Brecht no recibió ni leyó las *Tesis sobre el concepto de historia* sino hasta el año posterior al del suicidio de su amigo, pero ya en su diario del 9 de agosto de 1941 encontramos plasmada su impresión: “*En una palabra: este breve trabajo es claro y clarificador (a pesar de todas las metáforas y los judaísmos), y uno piensa con espanto en lo pequeño que es el número de los que están dispuestos por lo menos a malinterpretar algo así*”.⁷³ Respecto a la ironía contenida en esta aseveración, lo curioso es que ella podría revertirse para caracterizar igualmente la lectura que el propio Brecht hace de las *Tesis*, pues no es para nada seguro ni puede establecerse *a priori* que Benjamin haya querido circunscribir el contenido teológico o los “judaísmos” del texto exclusivamente al ámbito metafórico. Gershom Sholem, por ejemplo --quien fuera amigo e interlocutor de Benjamin desde mucho tiempo antes que Brecht--, abogó por una lectura diametralmente opuesta, en la cual el aspecto marxista allí implicado tendría una dimensión meramente retórica, mientras que el texto versaría medularmente sobre teología judía y mesianismo. En medio de estos dos polos hubo también quienes (como Habermas) consideraron simplemente que la propuesta de Benjamin era inoperante precisamente y desde el momento mismo en que intentaba conciliar dos cosas completamente incompatibles: marxismo y teología judía; así como aquellos que aceptaban que aunque entre estos dos elementos habría comúnmente una incompatibilidad tajante, en el caso singular del pensamiento de Benjamin la tensión no equivalía a contradicción irresoluble sino a una muy singular y probablemente fecunda dialéctica. En esta última línea encontramos más recientemente (entre muchos otros) a Michael Löwy y a los ya citados en este trabajo: Bolívar Echeverría y Patxi Lancersos. Enfocando la polémica a través de la perspectiva que dan las décadas, es posible entonces sugerir que es esta última postura la que ha permitido a los estudios sobre Benjamin seguir descubriendo una asombrosa vigencia en su

⁷³ *Ibid*, p. 273

escritura para pensar críticamente y con gran nivel de exactitud al devenir sociopolítico actual, aun setenta años después de la muerte del autor.

Pero volviendo a la opinión de Brecht que caracteriza al texto como “claro y clarificador *a pesar de* sus metáforas y judaísmos”, es preciso en primer lugar considerar su entusiasmo contrastándolo con las apreciaciones llenas de reservas que el propio Brecht ya había hecho antes sobre otros textos previos de Benjamin, en los que los elementos judío y teológico también se hacían patentes. Sobre el ensayo “Franz Kafka”, por ejemplo, Brecht llegó a decir –poniendo en entredicho el tono amistoso de la comunicación—que fomentaba al “fascismo judío” (nombre peyorativo para llamar al sionismo), lo cual es síntoma de que definitivamente había factores en el pensamiento del ensayista no asimilables para la idiosincrasia de Brecht, (según Scholem éstos se relacionaban precisamente con el “misticismo” que él mismo encontraba y apreciaba en Benjamin). Tiempo después, con respecto a la noción de *aura* que el crítico introduce en “El París del Segundo Imperio de Baudelaire”, Brecht enjuicia: “*Pura mística, en una postura contraria a la mística. ¡Así se adapta la concepción materialista de la historia! Es bastante siniestro*”.⁷⁴

Wizisla estudia más detalladamente las ideas puntuales que llevaron a Brecht a levantar este tipo de críticas,⁷⁵ aquí hemos querido simplemente enunciarlas porque son significativas al considerar que de todos modos Benjamin no se equivocaba al creer que su amigo --a pesar de sus reservas mantenidas frente al judaísmo benjaminiano en trabajos anteriores--, iba a poder aquilatar el contenido de las *Tesis sobre el concepto de historia* y eventualmente ofrecer una retroalimentación importante aunque fuera para encontrar posibles puntos débiles al texto. En general, Benjamin procedía como escritor muchas veces de ese modo: contando con amistades e interlocutores tan dispares y antagónicos como podían serlo Gershom Scholem, Theodor Adorno y Bertolt Brecht, implantaba su escritorio justo en el campo de fuerzas producido por el entrecruzamiento de todas esas interlocuciones, de ahí que los resultados fueran por lo general tan extraños como

⁷⁴ Notas del diario de Brecht del día 25 de julio de 1938, citado en Wizisla, *op. cit.*, p. 269

⁷⁵ *Ibid*, pp. 265-272

sugeres. Pero en el caso particular de las *Tesis* Benjamin no jugaba a las adivinanzas: sabía que Brecht lo comprendería porque era un acabado aproximado de la plasmación de una serie de ideas que ambos habían venido desempolvando juntos desde que en 1930 pensaron alguna vez en editar conjuntamente una revista, proyecto que por cuestiones prácticas no pudo realizarse. Wizilsa resalta que ya en aquella fecha ambos compartían conceptos nuevos que atañían al campo de la filosofía de la historia y del arte, como “demoler” o “hacer explotar”. Ambos también habían comenzado a poner explícitamente en cuestión el optimismo implícito en la idea de progreso⁷⁶ de los socialistas; y aún más:

“La pérdida de confianza en el progreso, de continuidad e integración tuvo consecuencias metodológicas [tanto en Benjamin como en Brecht]. Aquí están, en la filosofía de la historia, las raíces que permiten apreciar categorías que son esenciales para la vanguardia artística, como interrupción, ‘separación de los elementos’, shock, cita, detalle, fragmento, montaje, experimento. Que la distancia histórica es un presupuesto del conocimiento, que lo que separa no debe ser borrado, es una idea de la práctica de la representación que pertenece a este contexto y que viene del Pequeño órgano de Brecht y tiene una expresión similar en Benjamin (en El origen del drama barroco y en los Pasajes).”⁷⁷

Ahora bien, en este punto se torna pertinente volver a considerar la hipótesis central de nuestra investigación planteada en el capítulo anterior:⁷⁸ la posibilidad de que sean ciertas debilidades en las concepciones de la historia tanto de Artaud como de Brecht, las que precisamente hayan impedido a ambos proveer un horizonte táctico más eficaz para posicionarse contra el enemigo cultural que ambos compartían y nombraban como el teatro naturalista y arte burgués. Unas debilidades que, según se dijo arriba, podrían estar relacionadas con los utopismos de estos autores y ser tal vez identificadas y subsanadas por medio del concepto de la historia de Walter Benjamin y sus consideraciones sobre el arte en la modernidad. Ya han quedado claras las carencias en el caso de Artaud al señalar la ahistoricidad

⁷⁶ Ver la nota 15.

⁷⁷ *Ibid*, p. 274

⁷⁸ Ver en el Primer Capítulo: “I. Primera paradoja: un mismo enemigo, dos estrategias encontradas”.

de sus consideraciones utópicas respecto al teatro de la crueldad, sirvan las siguientes líneas para evaluar la hipótesis con respecto a Brecht.

Si tomamos en cuenta los estudios de Wizisla sobre cómo Benjamin venía urdiendo su concepto de historia en interlocución con Brecht desde 1930 --y sobre cómo en dicha interlocución Brecht y Benjamin estaban derivando consecuencias procedimentales paralelas en sus respectivos quehaceres a partir de algunas nociones compartidas relativas al campo de la filosofía de la historia--, entonces es obligado replantear nuestra hipótesis de la siguiente manera (señalando el desacuerdo entre ambos autores en vez del denominador común): Brecht se equivocaba al decir que las *Tesis sobre el concepto de historia* eran “claras y clarificadoras a pesar de todas las metáforas y judaísmos”; habría tenido que admitir más bien que lo eran *gracias precisamente* a los elementos teológico, alegórico y judaico presentes en el escrito. Si Brecht hubiera admitido esto --sigamos con el replanteamiento- habría podido subsanar las debilidades de su propia concepción de la historia y definir aún mejor sus tácticas para el teatro épico. Vamos analizarlo a continuación, pero anotemos desde ahora “en apoyo” a este postulado que cuando se estudia actualmente la teoría del teatro épico, hay cierto resabio de caducidad al leer el *Pequeño órgano* de Brecht, (un texto publicado en 1947 --hacía seis años que su autor había leído las *Tesis sobre el concepto de historia*-- que constituye la síntesis más acabada de la teoría teatral brechtiana tal como él mismo la plantea), mientras que los ensayos de Benjamin de los años treinta dedicados también a teorizar la puesta en escena brechtiana ofrecen hoy una lectura más modesta pero al parecer un tanto más vigente. Si bien estamos apelando por ahora a una impresión meramente subjetiva (por eso hemos entrecomillado arriba el término “en apoyo”), es legítimo anotarlo para invitar al lector a hacer tan solo el experimento, pero sobre todo para derivar un postulado más de la hipótesis que se está considerando: a saber, que Benjamin fue mejor teórico del teatro épico que el mismo Brecht, es decir, que el intelectual judío podía *leer* mejor que el propio director lo que ésta último *hacía* a la hora de montar sus puestas en escena. Por demás, este sería simplemente uno de tantos ejemplos en los que un crítico es

capaz de teorizar el quehacer de algún artista más satisfactoriamente de lo que el propio artista puede a veces lograrlo, aunque se trate de su propia producción.

¿Cuáles son entonces las debilidades que quieren señalarse en la concepción que Brecht tenía de la historia y de qué forma el factor judaico en Benjamin hubiera podido o puede subsanarlas? Consideraremos al respecto dos alegorías a todo lo largo de los subapartados siguientes, que servirán para puntualizar las diferencias entre las ideas sobre la historia de ambos intelectuales:

III.1 Brecht y la historia como Mito científico

La primera solía ser utilizada por Bertolt Brecht para exponer antes sus más íntimos amigos por qué habría que guardar cierta indulgencia frente los horrores de las prácticas del comunismo real en las décadas de los treinta y cuarenta, y refleja aquello que Esslin llama la “fe conmovedora, casi religiosa, de Brecht en la verdad de la teoría marxista”. La parábola es la siguiente:

“Un doctor en un hospital se enfrenta a dos pacientes terriblemente afectados en el mismo grado por una enfermedad venérea. Ambos pacientes son igualmente repulsivos desde un punto de vista moral: un viejo libertino y una prostituta embarazada. Si el médico contara sólo con la dosis de penicilina suficiente para salvar a uno, ¿no debería elegir salvar a la mujer, dado que en ese caso aún existiría la posibilidad de que ella diera a luz a un niño sano?”⁷⁹

El viejo libertino del que habla Brecht es el capitalismo occidental que en su corrupción permitió y seguiría permitiendo una y otra vez el ascenso del fascismo, mientras que la prostituta embarazada es el estalinismo que estableció en toda Europa oriental un régimen burocrático igualmente totalitario y opresor de las libertades individuales y la libre expresión. Por su parte, el niño nonato que la

⁷⁹ Es una parábola que Brecht solía exponer según Esslin, cuya paráfrasis de la misma es la que aquí citamos. En Esslin, *op. cit.*, p. 171 [La traducción es propia].

prostituta lleva dentro de su vientre sería una sociedad comunista saneada de la enfermedad estalinista y basada en la solidaridad y cortesía confucianas. Por lo tanto, concluye Brecht —e incluso a sabiendas de que estaba eligiendo entre dos regímenes injustos y opresores—, habría que elegir al menos peor (la prostituta) porque de éste podría nacer en un futuro la justicia social.

Allí está retratada la postura teleológica que —a pesar de sus críticas al optimismo socialista— Brecht nunca se decidió a abandonar definitivamente: la hipótesis planteada en el segundo capítulo según la cual el pensamiento teórico de Brecht nunca se desenraizó verdaderamente de la idea de progreso, a pesar de que la cuestionaba. Incluso cuando en la *realpolitik* de los años cuarenta resultaba imposible articular un horizonte donde pudiera preverse con precisión el nacimiento de ese “niño sano”, Brecht nunca dejó de sostener la utopía basándose en lo que era para él la validez científica de la teoría marxista. Y si leemos atentamente el *Pequeño órganon para el teatro* es posible detectar con más detalle los rastros *positivistas* de cierto paradigma espistémico aplicado a la ciencia social y a la puesta en escena. Las secciones 15 y 16 del escrito, por ejemplo, son literalmente un elogio del desarrollo técnico y científico del siglo XIX: “*Fue como si la humanidad sólo entonces se hubiese puesto manos a la obra, consciente y unitariamente, para hacer habitable la estrella donde vivía*”,⁸⁰ (comienza el 16). De allí, el apartado 17 levanta la pregunta de por qué esta evolución se circunscribió solamente a las ciencias naturales y no a las sociales, produciendo consecuentemente injusticias y catástrofes bélicas en vez de mejores sociedades humanas. El 19 da como respuesta el hecho de que la clase burguesa (que desarrolló la tecnología a partir de las ciencias naturales) ha utilizado dicho conocimiento egoístamente para mantener sus propios privilegios, obstaculizando deliberadamente por otra parte el desarrollo de la ciencia social; e introduce como contraparte el surgimiento del marxismo como un desarrollo científico de los oprimidos para buscar su liberación. Esa nueva ciencia proletaria tendría que permitir modos de producción emancipados y articulados a ella, a los cuales —establece Brecht en la sección 22-

⁸⁰ Brecht, *Pequeño órganon para el teatro*, sección 16. [p. 4 en epub]

debería articularse a su vez aquel nuevo teatro que satisfaría las exigencias estéticas de la modernidad, para contribuir mediante la diversión inteligente a diseñar un sistema socialmente justo. En adelante, Brecht explica cómo debería hacerse ese teatro crítico y científico, despojado de todo encantamiento y -esto se deduce- sin afirmaciones teológicas ni religiosas.

Toda la teoría del teatro épico planteada por Brecht parece entonces adscribirse a un paradigma donde: (a) el modelo de la ciencia natural del siglo XIX basado en la experimentación sobre la causalidad empírica, es el adecuado para decretar la validez de toda *episteme* moderna; (2) la ciencia social puede compartir estructuralmente ese mismo modelo acuñado por la ciencia natural; (3) el marxismo está circunscrito necesariamente también a dicho modelo, y por ello es la ciencia capaz de implantar en la sociedad moderna una nueva forma de productividad; (4) el arte moderno puede y debe también articularse estrictamente con dicho modelo, por lo tanto no puede expresar verdades de tipo teológico, religioso ni místico, ni operar fuera del método científico. Pero todo esto a pesar de que en 1947 (cuando se publica el *Pequeño órgano*) y desde varios años antes, la única manera de rescatar la vigencia y potencia del marxismo parecía ser –en vistas de las catástrofes en que se había hundido la *realpolitik*- precisamente liberándolo de este paradigma no menos utópico que positivista.

Este modelo de la ciencia natural del siglo XIX se basa en la experimentación controlada matemáticamente para descubrir las causas y efectos que están detrás de cada fenómeno, de forma que el conocimiento resultante permita *infalliblemente* la manipulación técnica de tales fenómenos. Aplicado a la ciencia social, significaría que el cambio social *tendría que producirse infaliblemente* solamente informando sobre las causas y los efectos de las injusticias al sujeto revolucionario, y aplicando colectivamente esta información en pro de la modificación del aparato productivo. Las artes dirigidas a un público multitudinario (radio, cine, *puesta en escena*, fotografía, etc.) jugarían metafóricamente en este proceso un papel mesiánico para informar masivamente al sujeto histórico, pero en todo caso aquello a lo que no renuncia Brecht (y por lo que Esslin puede comparar su marxismo con una fe

religiosa) es la idea de *necesidad* en todo este proceso de la humanidad protagonizado por la racionalidad científica. Subestimando la complejidad del deseo, el Brecht teórico –en contraste con el Brecht artista, cuya dramaturgia sin ninguna duda *sí* escenifica la complejidad *irracional* de la naturaleza humana-, cree que la divulgación del materialismo histórico como ciencia racional de causas y efectos bastará por sí sola e infaliblemente para establecer algún día un régimen comunista sano y justo, *a pesar de que los hechos históricos más bien se estaba alejando de esa meta.*

La experimentación teatral de Brecht pareció confirmar la certidumbre de este paradigma durante los años veinte y principios de los treinta (cuando realmente pudo generar en Alemania una escuela-laboratorio en que un público proletario en proceso de politización, asistía a las puestas en escena con la consciencia de que debía educarse mientras se divertía; es decir, en el contexto de un movimiento social ya articulado donde el deseo de los espectadores estaba de antemano alineado con los propósitos del acto épico). Pero a partir del exilio los dispositivos épicos de distanciamiento comenzaron a fallar y las puestas de Brecht generaron muchas veces efectos contraproducentes si se los considera desde sus propias intenciones teóricas. En el extranjero, el público burgués solía caer en la empatía en escenas donde supuestamente no debería haberla, se identificaba con los personajes cuando más bien debía estudiar su comportamiento, etc. Y tampoco las condiciones sociales de Alemania después del exilio permitieron al teatro épico funcionar “para lo que debería funcionar”, pues Brecht se ocupaba apenas de utilizar las puestas en escena para expresar diplomáticamente las ideas prohibidas o incómodas para el régimen –lo cual si bien era ya bastante, no cubría suficientemente los propósitos utópicos y proletarios asignados al teatro épico--. Aun así, como ya se dijo, el *Pequeño órgano* insistía en 1947 en circunscribirse al paradigma descrito. El dislocamiento entre la teoría y práctica del teatro brechtiano considerado en el capítulo anterior parecía radicalizarse en vez de atenuarse, mientras que el enemigo (el teatro naturalista y la estética burguesa) comenzaba a hacer mella del lado occidental en los mismos escenarios donde regía la dramaturgia o batuta del propio Brecht.

Casi sobra señalar aquí la gran paradoja: aquello que Brecht criticó siempre en su amigo Benjamin (el pensamiento teológico, su supuesto “misticismo”) era algo que mellaba más bien su propia postura teórica de manera inconsciente, si es que podemos hacerle caso a Esslin cuando compara a su marxismo con una fe religiosa. A pesar de su afán de ser un materialista radical, y no obstante que como artista sí pudo acuñar herramientas críticas importantes, el Brecht teórico nunca pudo desprenderse completamente –como tantos otros marxistas de su tiempo- del pensamiento mítico que hace de la historia mundial un proceso causal, racional y teleológico que hay que intervenir y enderezar. Ello a pesar de haber leído el texto de Benjamin de 1940 donde el judío critica fuertemente la idea positivista de un tiempo vacío y homogéneo, que se deja ocupar irremediablemente por un mito que siempre y necesariamente será una concatenación de culpa, caída y redención, --y cuya supuesta meta no ha dejado de servir en la modernidad para justificar políticamente los medios o “daños colaterales” de cualquier idea de progreso desde las políticas estatales de derecha o de izquierda.

III.2 Benjamin y la magia del teatro épico

Afirmar que lo que a Benjamin le atraía del teatro épico era precisamente su “magia” podría sonar como una especie de sabotaje contra las intenciones elementales de Brecht, sin embargo es precisamente eso lo que aquí quiere ponerse a consideración. La afirmación apunta en primer lugar --aunque no sólo, como se verá en el desarrollo-- al efecto seductor que sobre el crítico ejerció toda la obra brechtiana, desde los poemas del artista (que fueron lo primero en llamar su atención) hasta más adelante las funciones del teatro épico de las que se volvió asiduo espectador, además de reseñista, inclusive en los años del exilio y en los montajes parisienses de las obras de Brecht. Estas experiencias como lector, espectador, reseñista y crítico del teatro épico, fueron determinantes en el camino de Benjamin hacia el marxismo y más adelante hacia la escritura de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, así como lo fueron también las conversaciones directas con

Brecht durante los años treinta. Pero, ¿cómo estaba funcionando este espectador tan singular en las funciones del teatro épico? ¿Qué era lo que tanto le entusiasmaba, lo inspiraba y lo hacía dedicar tantas páginas a ellas?

La respuesta sería obvia si nos atenemos únicamente a los ensayos que escribió en relación *explícita* con el tema. Entre éstos habría que contar, además de los textos que abordan directamente alguna representación o asunto aclaratorio respecto al teatro brechtiano, a “El autor como productor”: donde Brecht funge como ejemplo ¡único!⁸¹ del artista que pone su talento donde su responsabilidad revolucionaria lo demanda, asumiéndose consecuentemente como un productor con capacidad de modificar las condiciones y circuitos hegemónicos de la cultura. Así como también: “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, donde la fotografía, el cine, pero también --podemos deducir-- el teatro épico, inspiran la concepción de un arte despojado de su aura, verdaderamente moderno y capaz de profanar los circuitos y preconcepciones sacras de la estética burguesa. Estos textos nos muestran, pues, a un Benjamin que asistía a las funciones del teatro épico como un materialista histórico e interesado en atestiguar y analizar el mecanismo de una práctica escénica donde “la orquesta había sido cegada” para que el escenario pudiera ocuparse en calidad de “*podio*”; es decir, le interesaba esa escena que había dejado de ser meramente un espacio aurático en el cual acontecía algo extraordinario que los espectadores debían limitarse a contemplar, para transformarse en un espacio -“todavía elevado”- pero desde el cual unos ciudadanos se comunicaban intelectivamente con otros ciudadanos.⁸²

Pero si admitimos por otro lado (y como hace Wizisla), que las conversaciones con Brecht y las funciones del teatro épico fueron determinantes para que Benjamin pudiera urdir su concepto de historia –con toda la carga de teología y judaísmo que hay en él--, entonces podemos pensar que este espectador tan singular del teatro

⁸¹ Esta tesis de Benjamin, por cierto, según la cual Brecht era el único escritor alemán que bajo las circunstancias de su contexto estaba poniendo su talento donde realmente se necesitaba, fue una de las causas por las que la publicación del artículo fue rechazada cuando su autor lo intentó colocar por primera vez en cierta revista del exilio.

⁸² Las fórmulas entrecomilladas en este párrafo son citas de Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?, (segunda versión)”, en *Tentativas sobre Brecht*, p. 40

brechtiano encontraba en aquellas funciones (a pesar del director y aunque el crítico se cuidara mucho de expresarlo) también una inspiración ajena al asombro propiamente científico que Brecht quería alentar, incluso podríamos sugerir que una cierta “magia” secularizada y profanatoria. Algunas de las ideas de las *Tesis sobre el concepto de historia* habían estado latentes en el pensamiento de Benjamin, “a resguardo incluso de él mismo -según le cuenta a Gretel Adorno- desde 20 años atrás”, y es válido pensar que se gestaron en algún grado durante su asistencia a aquellos espectáculos. El autor se refiere seguramente a ideas que como los conceptos de “mónada” y “tiempo mesiánico”, involucran sin metáforas una concepción del devenir histórico ajena a la del historicismo científico y en general a *toda* la ciencia occidental.

Por un lado Benjamin asumía que las canciones, subtítulos y demás recursos de representación que en el teatro épico interrumpen la trama, debían servir (como quería Brecht) para producir en el espectador un cuestionamiento crítico sobre lo contractual o posible en la dinámica social, sometiendo a esta última a un análisis causal, experimental. Por otro lado Benjamin elucubra subrepticamente⁸³ (imaginémoslo sentado en su butaca, sometido al shock de las interrupciones épicas) que la “historia puede ser citada” y que al considerar el devenir humano:

“Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la aprovecha para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra

⁸³ Por supuesto, estamos hablando aquí con un sentido lúdico, ficcionalizando. Estrictamente hablando, nuestra hipótesis no va más allá de suponer que las funciones del teatro épico a las que Benjamin asistió, muy seguramente estimularon (junto con muchas otras lecturas y experiencias) algunas de las intuiciones con las que el autor plasmaría en 1939 la escritura casi aforística de *Sobre el concepto de historia*. Por demás, se trata de intuiciones que por otro lado pueden rastrearse ya, sin lugar a dudas, desde los trabajos más tempranos de Benjamin anteriores a los años veinte.

determinada” [t. XVII]. *“La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”* [t. V].

Por un lado el judío accede a ver al teatro épico como una escuela donde el proletariado aprende a autoafirmarse como sujeto revolucionario y descubre racionalmente su proceso histórico, pero por el otro, allí sentado en su butaca Benjamin comienza a intuir aparte que: *“la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío [donde se desplegarían las causas y los efectos en la mirada científica], sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’ (jetztzeit)”*. Y que la clase trabajadora “que en Marx aparece como la última clase esclavizada”, no debería poner tanto el acento en imaginarse a sí misma como el arquitecto de un futuro utópico sino como el aliado solidario de los oprimidos del pasado, ya que: *“En tal escuela [de la socialdemocracia], la clase desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados”* (t. XII).

En suma, este espectador singular del teatro épico no estaba aprehendiendo ahí una percepción meramente científica y materialista sobre causas y efectos empíricos en el ámbito de una cierta ingeniería social, sino una experiencia vitalista sobre el tiempo histórico fundada en la percepción del *jetztzeit* (el instante presente) en función de la tradición de los oprimidos. El shock brechtiano no funcionaba para él produciendo solamente el asombro de un científico a quien al caerle por ejemplo una manzana sobre la cabeza, formula una serie de cuestiones y desarrolla investigaciones sobre las *leyes causales* que hacen caer a los cuerpos; funcionaba también (subrepticamente) produciendo el asombro ante la percepción de que “el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla” (t. VIII), una imagen que aflora solamente “apoderándose de un acontecimiento *no tal como ‘verdaderamente fue’*, sino tal como el recuerdo relumbra en un instante de peligro” para la mirada del oprimido (t. VI). El enorme entusiasmo de Benjamin ante la puesta en escena épica debe ser atribuido, bajo esta luz, a que ésta era capaz de desplegar todo lo que hay de decadente y problemático en el devenir de la historia humana,

de forma similar a como lo hacía también la dramaturgia barroca –pero, a diferencia de ésta--, sin disolver en un mito o en un círculo mágico el estado de excepción que la tradición de los oprimidos nos enseña a detectar en cada instante presente. Las interrupciones al ritmo dramático o a la trama, y la falta de un final *mágico* donde Dios, la historia o la naturaleza alivien el conflicto, producen en este espectador la percepción revolucionaria que detiene (también “*mágicamente*”, aunque en otro sentido que habremos de especificar más) el tiempo mítico, sagrado o teleológico para decretar aquí y ahora el estado de excepción.

El *mesías* de Benjamin no es exactamente la puesta en escena épica ni ningún discurso que semánticamente se complete afirmando o difundiendo tal o cual verdad científica u ontológica. Tal vez si su vida no hubiera tenido que tomar la salida por la que Benjamin se chispó de los brazos siniestros del nazismo, el crítico habría llegado a una conclusión con respecto a la puesta en escena semejante a la de Badiou cuando dice (mucho más recientemente) que en el teatro:

*“[...] la revolución es asunto de fracaso o de éxito, por tanto de muerte o de vida, y la política se encuentra allí en eclipse con relación a sus categorías existenciales. El teatro aborda, no la política, sino las conciencias inmersas en el estado e la política. El teatro se haya confirmado en su vocación estatal por esta exposición del procedimiento revolucionario, exposición (état-lement) cuyo héroe es la producción visible. El teatro ha abordado siempre la revolución como un mito, que dicho sea de paso, no prueba que lo sea, sino que lo que en ella no lo es no puede tampoco representarse”.*⁸⁴

Pues si nos atenemos al concepto de historia que Benjamin plasmó sobre todo en el último año de su vida y lo aplicamos en retrospectiva para estudiar al teatro épico, entonces lo revolucionario en este último no consistiría tanto en su capacidad de informar científicamente a las masas por medio de un discurso escénico que se cierra en torno a la representación de algún acontecimiento, sino que antes y primordialmente, en generar posibilidades escénicas de suscitar el efecto (“mágico”) de hacer percibir al *jetztzeit* o al instante presente como una mónada en relación

⁸⁴ Alain Badiou, *Rapsodia por el teatro*, p. 51

con otras mónadas pasadas, alumbrando relampagueantemente la tradición de los oprimidos. Lo revolucionario de la puesta en escena brechtiana no se reduciría a la divulgación científica del materialismo histórico a nivel multitudinario, estaría en función primordialmente de su poder “mágico” para suscitar en los espectadores, por medio de interrupciones en el ritmo y efectos de extrañamiento, “la conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia que es propia de las clases revolucionarias”. Y si pudiéramos señalar algo que para Benjamin fuera el verdadero mesías (lo cual en todo caso no tendría por qué ser necesario), lo sería precisamente dicha repentina toma de conciencia.

Como ya está claro, se trata de suscitar una percepción del tiempo ajena a los presupuestos de la ciencia natural clásica y capaz de prescindir absolutamente de la idea de progreso. La acción revolucionaria enfocada desde ella no apunta tanto a alcanzar una utopía en el futuro de un tiempo imaginado como homogéneo y vacío, sino a la urgente solidaridad, en el alma monádica relumbrante del aquí y el ahora, con los oprimidos vivos y muertos para evitar la catástrofe. A diferencia de Brecht, Benjamin ya no espera que nazca un niño sano de la prostituta estalinista. El rostro con que aparece ese niño es el de un huracán en la alegoría que a continuación transcribimos, pues es momento ahora sí de contrastarla con la parábola de Brecht:

“Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual

vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso".⁸⁵

Es curioso entonces que habiendo leído las *Tesis*, habiéndolas encontrado "clarificadoras" y conociendo además de primera mano el proceso por el cual Benjamin fue tejiendo sus ideas acerca de la historia y el concepto de tiempo mesiánico o *jetztzeit*, Brecht no haya derivado de ahí consecuencias teóricas sustanciales para su *Pequeño órgano* ni para su marxismo en general. Sí observa en su diario una correspondencia de intenciones entre su novela *Los negocios del señor Julio César* y el texto de Benjamin,⁸⁶ pero se resiste como vimos a abandonar los rastros de positivismo en su propio marxismo "progresista" y no levanta nunca las reservas frente a los "judaísmos y metáforas" que en Benjamin no pueden reducirse evidentemente a un adorno. Ello se explica, sin embargo, porque al calor de los acontecimientos de su tiempo estos fragmentos de Benjamin (y todo su pensamiento político en general) *no parecían* suficientemente *útiles* para insertarse en la discusión que se estaba desarrollando en la urgencia de la *realpolitik* del momento. Será solamente cuando se termine de agotar toda esa cultura política del siglo XX articulada en torno al eje de la soberanía del Estado, --o cuando el pensamiento crítico emigre de los grandes relatos históricos al terreno de las micropolíticas cotidianas--, cuando sea posible descubrir la verdadera relevancia del pensamiento político de Benjamin. A Brecht y a sus contemporáneos las "metáforas y judaísmos" del camarada Walter sencillamente no les parecieron adecuadas para hacer política de verdad, y sin embargo, desde la perspectiva actual, es posible ver (como hizo por ejemplo Bolívar Echeverría) que estaban dando justo en el blanco para actualizar la acción revolucionaria evitando sus desgastes y evidentes estancamientos:

"[...] lo que Benjamin propone en estas reflexiones es lo siguiente: introducir una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario: sacar de su escondite al 'enano teológico' que es el secreto de la eficiencia

⁸⁵ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Tesis IX

⁸⁶ Ver la cita del diario de Brecht en Wizisla, *op. cit.*, p. 276

discursiva del materialismo histórico. Ha llegado el momento, dice, de que el discurso histórico materialista, preparándose para una nueva --posible, deseable-- época de actualidad de la revolución, dé un vuelco; de que reconozca y asuma que, en lo profundo, lo principal de él es su momento teológico, es decir, la acción en él, implícita pero determinante, de una tematización de algo así como 'lo divino', de un drama cuya tensión, al desenvolverse en la marcha de las cosas, unifica al género humano como realidad histórica. Es probable que en esta propuesta de transformar el utopismo occidental mediante el mesianismo judeocristiano, más allá de su apariencia escandalosa, que 'abre la puerta al malentendido', se encuentre el punto más inquietante y sugerente de este texto de Walter Benjamin. ¿Utopismo occidental? ¿Mesianismo judío? ".⁸⁷

Solamente una combinación particular de estas dos tradiciones milenarias podría para Benjamin resultar en una teoría de la revolución adecuada a la crisis de la modernidad capitalista, una combinación capaz de hacer que ambos enfoques "se exijan mutuamente a dar más de sí mismos".⁸⁸ Las razones por las cuales es indispensable dicha mezcla no atañen menos a la reflexión política que a la teológica (abundaremos un poco más sobre ello), pero Brecht y sus demás contemporáneos inmersos en el trajín de la *realpolitik* de su tiempo sólo podían pensar que el factor teológico constituía en la escritura de Benjamin un torpe atavío.

El utopismo es un invento del pensamiento occidental y "consiste, en el sentido último de la palabra, en una manera determinada de estar en el mundo".⁸⁹ Supone que la realidad donde vivimos es imperfecta pero porta en sí misma una versión suya perfecta, acabada o "auténtica", que debería estar ocupando el lugar de la actualidad, por lo cual le pide a esta última transformarse y acercarse a aquel mundo mejor que está a la altura de su destino. El mesianismo en cambio es de estirpe oriental y se articula míticamente a la teología de la Caída que Benjamin estudia en *El origen del drama barroco*: supone que hay una lucha constante entre el bien y el mal donde este último domina en la naturaleza humana, por lo cual, "en principio, el

⁸⁷ Bolívar Echeverría, "Introducción" a *Sobre el concepto de historia*, p. 13

⁸⁸ *Ibid*, p. 16

⁸⁹ Todas las formulaciones entrecomilladas en este párrafo son de Echeverría, *op. cit.*, pp. 13-15

sentido de la marcha histórica es desastroso” y la criatura culpable. Mientras el utopismo proyecta cómo acercar la realidad a su digno destino, el mesianismo espera por su parte una redención que de algún lugar desconocido tiene que llegar para revertir del decurso negativo de los acontecimientos. El primero dibuja los planos de aquel mundo perfecto que le corresponde verdaderamente a la historia humana y establece un programa para avanzar con disciplina hacia él, mientras el segundo suscita el estado de alerta y expectativa hacia una redención que puede llegar en cualquier momento pero hay que saber recibir, y toma de las derrotas pasadas fuerzas para resistir en la preparación. Uno fue forjado por pueblos sedentarios luchando por el mejoramiento y justicia dentro de sus *polis*, el otro traído por pueblos nómadas buscando la tierra prometida siempre en otra región.

Una postura revolucionaria adecuada para responder a la crisis de la modernidad capitalista en la segunda mitad del siglo XX, de acuerdo con Benjamin, debería saber cultivar tanto la disciplina utópica de proyectar arquitectónicamente la posibilidad de otro mundo posible y establecer un programa conducente hacia él, como el sentido mesiánico de alerta y apertura ante lo que hay de inesperado y sorpresivo en las configuraciones de cada mónada o instante presente, donde a cada segundo puede brillar la posibilidad de una redención nunca antes imaginada para salvar al pasado y al presente. Una postura así no podría ya limitarse a cultivar el optimismo ilustrado propio del utopismo occidental, que con su *ciencia* de lo posible cree poder leer exhaustivamente las instrucciones para producir el cambio social, pues necesita modular esta última tendencia con el pesimismo mesiánico que considera la preeminencia del mal en la historia, y la consecuente necesidad de resistir a cada momento en solidaridad con los vencidos muertos y vivos, esperando la oportunidad *inimaginada* de subvertir la marcha triunfal de los vencedores. Lo que se espera es precisamente la oportunidad de “detener” esa historia mítica y evitar esa catástrofe que la derecha llama “progreso” y que Brecht, junto con casi toda la izquierda de su tiempo, imaginaban ilusamente como un niño sano nacido de la prostituta totalitaria.

IV. Recapitulación y PRIMERAS CONCLUSIONES: Magia consagratória versus magia profanatoria

Sería de ayuda en este punto realizar una breve recapitulación esquemática sobre la tesis desarrollada hasta ahora, según la cual el concepto de historia de Benjamin permite hacer una crítica simultánea de los utopismos desmedidos que caracterizan a las ideas que tanto Artaud como Brecht tenían sobre la historia, superando ambas posturas y subsanando las intenciones teoréticas de sus respectivos proyectos teatrales. De ello podremos comenzar a derivar algunas primeras conclusiones para ir cerrando la presente investigación.

La teoría del teatro de la crueldad propone romper con la civilización técnica y positivista occidental y recuperar la dimensión mágica y sagrada en torno a la cual se organizaban las sociedades antiguas. Alimenta así la utopía de un futuro ideal semejante al pasado antiguo --donde los seres humanos eran supuestamente más plenos y espirituales--, y donde la cultura y el teatro tendrían una función mágica idéntica a la de los rituales antiguos, constituyendo para las comunidades una terapéutica profiláctica que les permitiría asimilar o utilizar creativamente su propia sombra, irracionalidad o violencia interna. Sin embargo, hemos visto cómo las intenciones de Artaud son imposibles porque no se puede pedir a las multitudes modernas en general, herradas por dos milenios de cristiandad y más recientemente secularizadas por medio de la ciencia moderna, volver a abrazar la fe pagana en los mitos que los antiguos daban por verdaderos y que era indispensable para articular aquellas experiencias rituales y mágico-consagratórias a nivel comunitario.

Por su parte, la teoría brechtiana del teatro épico propone la divulgación escénica entre la clase proletaria del materialismo histórico como ciencia social, para que los trabajadores puedan posicionarse como sujeto histórico y, modificando los medios de producción, generar una sociedad justa y libre articulada en un Estado

comunista confuciano. El teatro y la cultura necesitarían en este esquema romper con los valores burgueses que constriñen a la producción artística dentro de una esfera sacra, inutilizable por los comunes, para ponerse al servicio de las multitudes ilustrándolas científicamente a la manera de un observatorio de las fuerzas y conflictos sociales. Sin embargo, hemos visto cómo esta utopía parecía alejarse cada vez más conforme transcurría el siglo XX, e incluso comenzar a servir colateralmente a intereses totalitarios. Era necesario transformarla y abandonar su aspecto positivista, inconscientemente también mítico, algo que Brecht y la mayoría de los marxistas de su tiempo no pudieron alcanzar a vislumbrar.

En medio de estas dos posturas, superándolas a ambas y poniéndolas en una extraña comunicación, encontramos al pensamiento de Benjamin sobre la historia, que no abandona para nada las intenciones utópicas e ilustradas de contribuir a la arquitectónica de otro mundo posible, pero las modula poniendo en escena el factor teológico que subyace oculto debajo de la teoría revolucionaria marxista; para ello se sirve del mesianismo judeocristiano que es capaz de concebir a la historia bajo el paradigma de un mundo irredento donde la preeminencia del mal es avasallante; (un mundo donde sería preciso levantar la bandera de la *resistencia* antes y por encima que la de *revolución*). Al abrazar el marxismo, Benjamin se solidariza con Brecht. Al desechar tajantemente al positivismo y su idea de progreso como motivo para la acción revolucionaria, Benjamin se solidarizaría con Artaud.

Si en la utopía del director francés debe rescatarse a la magia y combatir al cientificismo occidental junto con su tecnología, en la utopía de Brecht debe liberarse a las multitudes del pensamiento mágico para que éstas aprendan a realizar su destino ilustrado como sujeto histórico. Desde el punto de vista de Benjamin un tanto más complejo, en cambio, se hace preciso ante la crisis de la modernidad capitalista combatir tanto a la magia románticoide que suele terminar consagrando mítica y políticamente a las instituciones hegemónicas de la cultura y política auráticas burguesas, como al factor positivista que restringe al marxismo dentro de un paradigma epistémico asfixiante, donde termina volviéndose cómplice también mítico de un poder totalitario que cercena sobre todo a la imaginación y la

libertad de expresión. Lo que se necesita es un materialismo histórico científico (pero no positivista ni adscrito al mito del progreso), así como una magia secular profanatoria (en vez de consagratoria).

Por supuesto, se ha estado atribuyendo a Benjamin en todo este capítulo un concepto de “magia profanatoria” que él no formula explícitamente, pero es posible argumentar que éste está operando en su escritura o particularmente en *El origen del drama barroco* y los fragmentos *Sobre el concepto de historia*, siempre y cuando entendamos el término “magia” en un sentido amplio y secular. Según el diccionario, magia es: “Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales.” El teatro épico pensado desde el concepto de historia de Benjamin —esto es lo que se ha argumentado aquí— es precisamente un arte científico y mágico a la vez, capaz de constituir por un lado un observatorio experimental de las fuerzas sociales y económicas, y de aplicar, por el otro, una técnica subrepticia para producir shocks en la percepción de los espectadores que hacen relumbrar —no las leyes naturales o científicas de la historia- sino los momentos de peligro enfocados desde la mirada de los oprimidos, suscitando repentinamente la percepción del estado de excepción en el aquí y el ahora.

La magia que Artaud invoca y por la que se obsesiona (junto con toda la tendencia romántica), es aquélla que a través del mito y el ritual comunitario restituye la salud colectiva y consagra profilácticamente a la estructura social, al poner al mundo de los hombres en contacto y armonía simbólicos con las fuerzas cósmicas de la “crueldad” natural sagrada. Por el contrario, la magia que fascina a Benjamin primero en el teatro barroco, y más tarde en las puestas de Brecht, se emparenta con un uso anárquico y fragmentario de los lenguajes que precisamente fisura, suspende o profana el tejido sagrado de *cualquier* estructura mítica, ya sea que ésta esté ahí para sostener a la teología cristiana de la caída y redención, a los mitos trágicos del mundo clásico o, inclusive, al mito secular científicista de una historia teleológicamente dogmatizada. En todos los casos, dicha estructura servirá tarde o temprano, de acuerdo Benjamin, para que los vencedores justifiquen y

perpetúen las opresiones impuestas sobre los vencidos en tal o cual momento o lugar de la historia universal. La magia que Benjamin querría rescatar, pues, es precisamente aquella que sirve para desencantar al ser humano de las mistificaciones consagratorias del poder.

De ahí que el intelectual recurra secularmente al mito mesiánico de los judíos que se encuentra —en cambio y por así decirlo— esencialmente suspendido en tanto el mesías no haya aún llegado a dar la última palabra o a cerrar el discurso histórico, y en tanto mientras ello no ocurra, se torna preciso consecuentemente frenar el decurso catastrófico de los acontecimientos, así como imposible dar nada por sentado respecto a la imagen imprevisible de la redención. Es claro que lo que le interesa a Benjamin es precisamente la posibilidad de secularizar políticamente tal configuración mesiánica de la percepción, y en ese sentido su judaísmo es contrario a todo sionismo (que Scholem por ejemplo sí legitima) o “fascismo judío” (como lo llama Brecht).

Hay ciertamente en Artaud una visión idílica y romántica de las sociedades antiguas, pero sobre todo puede detectarse una ingenuidad en sus planteamientos sobre la posibilidad de suscitar artísticamente en la modernidad una experiencia con el estatus religioso y antropológico de los rituales místéricos anteriores a Eurípides. Definitivamente, en las sociedades capitalistas de los siglos XX y XXI se torna cada día más difícil generar o cultivar agrupaciones humanas que puedan llamarse estrictamente *comunidades*, es decir, conjuntos de personas compartiendo no sólo un mismo espacio, sino también el uso común de algunos de los recursos vitales así como una determinada identidad espiritual o un imaginario común que dé sentido a la vida colectiva. El teatro de la crueldad de Artaud simplemente da por hecho teóricamente que estas comunidades están allí sentadas sobre las butacas, cuando el público moderno (y en particular el burgués, que es casi todo el que asiste al teatro tanto el día de hoy como en la Francia de los años treinta) suele ser más bien un conjunto heterogéneo de consumidores culturales cuyo único vínculo incuestionable es el hecho de haber pagado un boleto para entretenerse o, en el mejor de los casos, “cultivarse”. Y si bien es posible compartir con el director francés

la idea de que ante la crisis de la modernidad sería necesario generar verdaderas comunidades, la “magia” en el sentido del teatro de la crueldad no puede ser el medio sino en todo caso presupondría que éstas ya existieran para funcionar.

La “magia profanatoria” cuya idea es posible señalar operando implícitamente en el concepto de historia de Benjamin, sería en cambio la efectiva --aplicada al arte y a las narrativas de la modernidad-- para suscitar otro sentido comunitario paradójicamente cosmopolita y desterritorializado. Equivaldría a la imagen de una especie de comunidad flotante, materialista y espiritual, que une a los vivos de hoy con todos los vivos y muertos en la tradición de los oprimidos, y que operaría análogamente a como el pueblo judío en su diáspora milenaria se integra a las sociedades occidentales modernas gracias a la cualidad proteica de su proceso identitario. La tradición de los oprimidos pensada desde Benjamin necesitaría desplegar estrategias de identidad semejantes a las de la cultura judía, fundamentadas en lo que Bolívar Echeverría describe de la siguiente manera:

“La identidad de la cultura judía en la diáspora no está enraizada en determinadas simbolizaciones elementales efectivas, como lo está la identidad cultural de los pueblos sedentarios de Europa. Es una identidad que puede ser nómada, que, en este sentido, puede ser abstracta, plasmarse en el nivel de los modos de uso, en las estrategias del ‘habla’ de cualquier código. Esta capacidad de moverse entre los distintos códigos que permanecen sedentarios, atados a sus propios contenidos, de salvaguardar su identidad perdiéndola aparentemente al pasar a través de otros códigos, es justamente la que parece tener su contraparte en el proceso de universalización de la cultura europea que se anuncia en la modernidad”.⁹⁰

La magia profanatoria que permite percibir el *jetztzeit* o el instante presente como una mónada, haciéndola saltar del curso homogéneo del relato historicista y proyectándola a través del recuerdo de otros momentos donde los “desposeídos de la tierra” (para usar un término de Fanon) se han visto también cara a cara ante la opresión y al borde de la catástrofe, es una opción para producir hoy –por medio

⁹⁰ Echeverría, *op. cit.*, p. 11

del teatro, las narrativas contemporáneas, la escritura o la conversación— un sentido comunitario cosmopolita y deterritorializado. Una posibilidad donde se vuelve imaginable pensar hoy en algo así como en la *comunidad civil mundial*, alumbrada por esa tradición que hoy cobra el sentido de una lucha por detener la marcha victoriosa del capitalismo neoliberal que consume aceleradamente al planeta entero.

En cuanto a la idea coloquial de la “magia del teatro”, es posible tematizarla desde dos tradiciones opuestas: la primera podría ser aludida como trágica, renacentista, romántica, dionisiaca o de la crueldad, y piensa al teatro como un arte destinado a épocas doradas o comunidades vigorosas donde el ser humano posee el poder metafísico de comunicarse comunitariamente con aquello que hay de divino o eterno en el cosmos; en esta línea habría que ubicar a Esquilo, Sófocles, Wagner (para el joven Nietzsche) y al propio Artaud durante el tiempo en que duró su intento. La segunda podría caracterizarse como tendiente a lo épico, barroco, moderno, intelectual o brechtiano, y piensa al teatro como un arte en resistencia ante épocas de oscurantismo político o en sociedades opresoras donde el ser humano tiene acaso la posibilidad de profanar mágicamente, en sentido secular, a aquellos mitos que perpetúan los poderes opresores. Benjamin parece hacer un esbozo explícito de esta otra corriente (relativa a “un drama que se ha diferenciado de maneras siempre nuevas de la forma auténtica de la tragedia”), cuando mencionando primero a Eurípides y los *Diálogos* platónicos continúa cartografiando: “*Esta vía importante, pero mal señalada (que aquí podemos calificar de imagen de una tradición), se trazaba en la Edad Media por Hroswitha y los misterios; en el barroco por Gryphius y Calderón. Más tarde discurre por Lenz y Grabbe, y por último por Strindberg*”.⁹¹

Se trata de un mapa dibujado en relación con la idea del héroe no trágico y dejado por el autor simplemente ahí en el tintero como de pasada, el cual ameritaría un estudio completo intentando problematizar el sentido de la tradición que Benjamin vislumbra eslabonada entre todos los poetas citados. Aquí hemos podido sugerir apenas el hilo que conduce al entusiasmo y la atención de Benjamin del

⁹¹ Benjamin, “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)”, en *Tentativas sobre Brecht*, p. 35

teatro barroco al teatro épico, y que en según se ha argumentado toma como eje a la idea de una potencia profanatoria en sus respectivos contextos teológico-políticos.

Con todo y que la idea de una magia consagratoria en Artaud era inoperante para aplicarse ritualmente en las sociedades modernas, es posible persistir en la pregunta sobre en qué medida el teatro de la crueldad nos ha heredado o ha permitido pensar dispositivos escénicos capaces de profanar a la esfera aséptica y desvitalizada de la cultura burguesa hegemónica y sus mitos, como el director francés se proponía. Asimismo, es necesario evaluar un poco más los alcances y vigencia profanatorios del teatro épico.

El hecho es que el enemigo compartido por estos dos directores no ha dejado hoy tampoco de vencer: el paradigma burgués de la cultura ocupa ahora más que nunca un lugar imperial en las instancias estatales responsables de la producción artística, teatral y cultural, hasta el punto que actualmente dicha esfera es concebida en la oficialidad como una industria que debe ser redituable financieramente. Si en los años treinta Artaud y Brecht podían señalar a este enemigo en el teatro naturalista, después del '68 y de la mano de los situacionistas es posible desenmascararlo en el *espectáculo* en general, como mecanismo subrepticio que mantiene funcionando a la sociedad consumista dentro del capitalismo refinado de las últimas décadas.

Para evaluar una posible vigencia de los legados de Artaud y Brecht bajo este nuevo contexto, entonces, proponemos profundizar mínimamente en el momento teológico y mágico que ya Marx había vislumbrado en la raíz de las sociedades de consumo, y que en Benjamin alcanza a plasmarse en la idea del capitalismo como una verdadera religión. Esto es necesario para responder a preguntas que a estas alturas ya demandan ser especificadas, en particular las cuestiones de qué es exactamente *profanar* y *que sería aquello* que un teatro profanatorio habría hoy de atacar para una posible contribución al cambio social.

CAPÍTULO CONCLUSIVO

El teatro ante el Capitalismo o ante la improfanable religión de los modernos⁹²

Recuérdese ahora en primer término aquella noción acuñada por Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, según la cual la respuesta efectiva ante la *estetización de la política* perpetrada por el fascismo del siglo XX debía ser la *politización de la producción estética* en relación por ejemplo con el uso de las nuevas tecnologías de reproductibilidad como la fotografía y el cine. De algún modo, los políticos nazis habrían fungido como los “escenógrafos” y “directores artísticos”, --mucho se ha comentado que Hitler era allí tal vez solamente el primer actor del reparto— de una política equivalente a un suntuoso espectáculo que consagraba al Tercer Reich al tiempo que hechizaba la percepción de los espectadores-ciudadanos sobre el tiempo histórico, subsumiéndola bajo el mito de la superioridad racial aria y su destino mesiánico (concebido en este caso con máxima prepotencia) para superar lo que se percibía también en ese contexto como la decadencia de Occidente. No es casual que el pensamiento nazi se haya servido equívoca y arbitrariamente de la filosofía nietzscheana para entretejer ideológicamente dicha mistificación, pues en su horizonte la decadencia cultural europea se emparentaba también con la infección del positivismo ilustrado contra la

⁹² El largo título de este capítulo está formulado con la intención de combinar a su vez y de algún modo los títulos de tres ensayos importantes: “El capitalismo como religión” del propio Benjamin, “Elogio de la profanación” de Giorgio Agamben y “La religión de los modernos” de Bolívar Echeverría. Una manera de cerrar nuestra problemática es entretejiendo sintéticamente estos tres breves textos hermanados por compartir al menos uno de sus varios y respectivos motivos temáticos, --un motivo cuya partitura primordial se originó por otra parte desde que en 1867 Marx acuña el concepto de *fetichismo de la mercancía*, según el cual el producto del trabajo humano adquiere tintes místéricos y una dimensión propiamente mágica desde el momento mismo en que deviene mercancía en el circuito de la economía capitalista. Desarrollaremos mínimamente también este tema aquí central.

que Nietzsche se revelaba. Por supuesto, el concepto de “magia” subyacente en las ideas de Artaud y los románticos hubiera sido entonces igualmente susceptible de malinterpretarse o ser cooptado por la ideología nazi, y de hecho podría rastrearse operando en ella (banalizado) en la política espectacular del nacionalsocialismo y sus corrientes esotéricas, aunque este es un tema que aquí sólo puede dejarse apuntado.

Los desarrollos teóricos de Benjamin sobre el arte moderno en la era de la reproductibilidad técnica estaban encaminados a acuñar concepciones estéticas inutilizables por aquella estrategia cosmética de la política fascista. Su idea central, como se sabe, afirma que las nuevas tecnologías que permiten reproducir una obra de arte multiplicándola en el mundo liberan a ésta última de su *áura*, aquella cualidad inmaterial que en el paradigma burgués enraizado en el Renacimiento le proporcionaba un valor de culto a cada objeto artístico haciéndolo único e irrepetible, imbuido de una sacralidad secular. Dichas nuevas tecnologías *profanan* el *áura* de la obra de arte, análogamente a como el teatro épico profana las estructuras míticas o trágicas del teatro dramático por medio de la técnica de montaje, interrumpiendo el flujo de la trama y evitando que esta última se cierre en una especie de círculo consagratorio. También la dramaturgia barroca se acercaba como vimos a una profanación de la teología y política católicas, aunque al final daba un “salto traicionero” y volvía a subsumirse circularmente dentro del mito de la caída y redención mediante la risa de Satán.

No importa entonces desde el punto de vista de este autor si el artista opera en un contexto religioso o secular, en ambos casos el potencial que a Benjamin le interesa destacar con respecto al arte moderno politizado (potencial enraizado parcialmente ya en el Barroco) es la posibilidad de *profanar* aquellos circuitos, valores y cultos de la producción estética, susceptibles de servir en su contexto histórico para reproducir materialmente y justificar simbólicamente la hegemonía económico-política arbitraria de una elite oligárquica, independientemente de si esta última ha institucionalizado deliberadamente o no tales circuitos, valores y cultos. ¿En qué consiste exactamente dicho potencial?

“Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba ‘profanar’. Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. [...] Y si consagrar (sacrare) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. ‘Profano’, -escribe el gran jurista Trebacio- se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”.⁹³

En última instancia, pues, profanar los circuitos, valores y hábitos de la producción cultural articulada a la hegemonía no es otra cosa que restituir la creación artística, los medios narrativos, la escritura y la actividad cultural al uso de los comunes. Eso y no otra cosa es lo que pretendían tanto Artaud como Brecht: un teatro que pudiera ser *usado verdaderamente* por los individuos del siglo XX, ya fuera mágicamente como un medio profiláctico para conservar la salud física y espiritual, o bien didáctica y políticamente para descubrir los mecanismos ocultos de la explotación histórico-social. El problema con la puesta en escena naturalista era para ambos directores su incapacidad de apelar sustancialmente –o más aún, su interferencia sobre-- la participación auténtica de los espectadores modernos, si bien para Artaud dicha participación atañía al cuerpo ritual y para Brecht al pensamiento intelectual.

Una manera de entender las limitaciones teoréticas del teatro de la crueldad y del teatro épico, sin embargo, es señalar la confusión en la que probablemente caen ambos directores al confundir “profanación” con “secularización” y “sagrado” con “religioso”. Pues a diferencia de Grotowski, por ejemplo, Artaud no advirtió que la búsqueda de un teatro sagrado en la modernidad debía llevarse a cabo necesariamente dentro de un programa secular, de ahí las aporías expuestas en el capítulo anterior. Mientras que a diferencia de su amigo Benjamin, el Brecht teórico del teatro épico no vio por su parte que profanar es siempre, de algún modo, una

⁹³ Agamben, *Profanaciones*, p. 83

operación que se juega en la cancha del sustrato teológico que subyace siempre por debajo de lo político, inclusive en las sociedades laicas de los últimos siglos.

Intentaremos esclarecer estas últimas aseveraciones en lo que resta del capítulo, para lo cual partimos nuevamente de otra cita del ensayo de Agamben que comienza ya a distinguir claramente las concepciones en cuestión: *“La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro. Así, la secularización política de conceptos teológicos (la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano) no hace otra cosa que trasladar la monarquía celeste en monarquía terrenal, pero deja intacto el poder. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado”*.⁹⁴

El Renacimiento, por ejemplo, llevó a cabo una secularización de las valoraciones relativas al arte y la cultura occidentales que en el medioevo estaban supeditadas a la función religiosa, mas no profanó realmente los circuitos y cultos hegemónicos que encarrilaban tales valoraciones a la manutención del prestigio económico de determinados grupos oligárquicos. Si el valor de la obra de arte se derivaba anteriormente de su asignada vocación para revelar una verdad teológica o sagrada, el artista renacentista decreta la autonomía de su labor cartografiando y delimitando el campo del arte por el arte. Por primera vez en la historia de la humanidad la producción estética puede ser concebida entonces como un quehacer circunscrito dentro de su propio marco axiológico, donde los valores formales y simbólicos asociados con la experiencia de lo bello no necesitan rendirle cuentas a la religión ni consagrarse a los dioses. El arte se asimila ahora a la cultura como un valor estrictamente antropológico, aunque no por ello se renuncia a asociar la belleza de la obra con aquello que hay de eterno, intemporal y sagrado en la

⁹⁴ *Ibid*, p. 88

experiencia del Hombre, considerada en su supuesta trascendencia por sobre los accidentes históricos. Como observamos con Benjamin al leer *El origen del drama barroco*, se recupera a veces el paradigma clásico donde lo bueno, bello y verdadero formaban una santísima trinidad (ahora secular) como si se tratara de tres aspectos de una misma sustancia indivisible, concepción readoptada más tarde por la crítica romántica que provocó la hipostaciación estéril del símbolo y la depreciación de la alegoría y su potencial expresivo. En una palabra, el Renacimiento *no profanó* los modos de relación social en torno a lo divino y al arte característicos del oscurantismo medieval; simplemente desplazó --de Dios a la Criatura-- el eje alrededor del cual se articulaban dichos modos de relación, secularizándolos. Si bien el trabajo de los artistas y la sacralidad de sus obras ya no podrán usarse material ni simbólicamente para perpetuar la política donde el papado y la clase eclesiástica acumulaban todos los privilegios simbólicos y económicos, se usarán en adelante para consolidar secularmente a la nobleza aristocrática y más tarde a la burguesía, manteniendo separada a la esfera de las recién entonces bautizadas “bellas artes” de la vida de los comunes.

Por demás, esto que vemos ocurrir en el siglo XV occidental en cuanto a la producción estética, en realidad podría apreciarse como un momento -tan solo- de un proceso histórico mucho más vasto llamado modernización, que inicia con la Reforma religiosa y no termina de afianzarse sino hasta el siglo XVIII con la separación jurídica entre los poderes civil y religioso, donde el surgimiento de los Estados liberales representa finalmente la autonomización plena o hecha ley de la conducción política de las sociedades respecto de los designios de la Iglesia. Esta última, sin embargo --y a pesar de que su influencia fue minada de manera sustancial a partir de entonces-- fue capaz de encontrar las estrategias necesarias para preservar su rebanada en la repartición del capital simbólico y económico. Pues si bien la Contrarreforma pareció surgir en sus orígenes con la intención de oponerse al proceso de liberalización o laicización de la sociedad y la cultura, muy pronto comprendió, gracias al sector más audaz del catolicismo (la Compañía de Jesús) que se estaba enfrentando a un punto de inflexión histórica. Ya en 1545 cuando el Papa convoca emergentemente al Concilio de Trento para definir un

frente católico contra el incendio espiritual que significó el movimiento luterano, los jesuitas se hacen inmediatamente del papel protagónico en la reunión y proponen un programa que no consistía en *“oponerse a la reforma cultural protestante sino en rebasarla y superarla mediante una revolución al interior de la propia Iglesia Católica, una revolución capaz de reconstruir el mundo católico de acuerdo a las exigencias de modernización que se habían desatado con las transformaciones que los dos o tres siglos anteriores habían introducido en las sociedades europeas, transformaciones incipientes aún, pero radicales y a todas luces indetenibles”*.⁹⁵

Para cristianizar la modernización —en vez de pretender frenar lo imparable— los jesuitas intentan revolucionar la teología católica incluyendo dos ideas radicalmente novedosas: *“primero, su insistencia en el carácter autónomo del individuo singular, en la importancia que le confieren al libero arbitrio como carácter específico del ser humano; y, segundo, su actitud afirmativa ante la vida terrenal, su reivindicación de la importancia positiva que tiene el quehacer humano en este mundo”*.⁹⁶ Dos postulados teológicos cuya operatividad publicitaria puede apreciarse, por ejemplo, en el arte de los auto sacramentales tardíos y en el teatro de Pedro Calderón de la Barca, que como vimos era para Benjamin el ejemplo por antonomasia de la pieza barroca que tanto le entusiasmaba. *El origen del drama barroco alemán* termina mostrando cómo el dramaturgo daba ahí un “salto traicionero” que neutralizaba políticamente a su propia creación y la subsumía nuevamente bajo el mito de la Caída y Redención. En su alquimia personal, el héroe de este drama se sometía a un proceso de autoconocimiento experimental donde se atrevía a usar su libre arbitrio autónoma y anárquicamente, dejándose seducir por la naturaleza y lo mundano que son concebidos en última instancia como una trampa de Satán. A Benjamin le fascinó la breve luz que este tipo de representación arrojaba sobre el carácter dialéctico y problemático de la existencia social o de la historia natural, pero cuando en el desenlace el dramaturgo y su héroe se ven cara a cara con la risa victoriosa del demonio, “caen en cuenta” --resignados y gracias precisamente a la espiritualidad de esa risa— de que todas sus vicisitudes no

⁹⁵ Bolívar Echeverría, *La religión de los modernos*, p. 9

⁹⁶ *Ibid*, p. 10

habían tenido otro sentido que el de mostrarle a sus libres arbitrios el camino recto; su conocimiento y experiencia del mal habían sido sólo un paso necesario para la revelación del bien en un sentido católico.

Claramente, pues, el drama barroco analizado por Benjamin equivale a una instancia más de la estrategia jesuita recién descrita arriba. En ella (tal como el héroe o alegorista barroco atraviesan moralmente el conocimiento del mal para comprender cabalmente el camino de Dios), se concibe a la liberalización y laicización de la sociedad moderna como un momento –aunque peligroso-- circunscrito al proyecto divino con el objetivo de darle a la libertad y experiencia humanas el papel protagónico decisivo que “realmente” les corresponde en la Creación. A la larga, estas ideas que los jesuitas comenzaron a inyectar al catolicismo desde 1545 prepararon a la Iglesia para persistir y convivir simbióticamente con la política liberal de los Estados burgueses que impera hasta el día de hoy, donde el Vaticano no ha dejado de jugar un papel determinante.

La cristiandad nunca fue en todo caso profanada por la historia de la cultura moderna ni por la política capitalista de los Estados liberales, el poder terrenal se sometió simplemente a una redistribución entre las viejas y las nuevas élites económicas, y al aparato sacrificial de separación simbólica, encargado de sustraer determinados objetos y poderes al uso común, simplemente se le sumó una dimensión secular. Al culto religioso que antes se encargaba de sacralizar los bienes eclesiásticos sustrayéndolos del uso de la gente, (el oro de las iglesias, los costosos hábitos papales o sacerdotales, la infraestructura eclesiástica), ahora se sumaba por ejemplo el culto estético que por medio del museo o del espectáculo sacralizaba secularmente el mármol de las esculturas, las orquestas de los cortesanos y los embellecidos recintos teatrales tan enamorados del terciopelo rojo y la gala aristócrata.

Pero más allá de eso --y a pesar de que hoy en día pocas cosas resultan tan urgentes ante la barbarie de los fundamentalismos contemporáneos como la defensa del laicismo moderno, según afirmó Bolívar Echeverría—,⁹⁷ la versión

⁹⁷ *Ibid*, p. 1

liberal o capitalista de este laicismo no es en el fondo capaz de profanar o desactivar aquellos patrones de prepotencia que supuestamente las democracias modernas tendrían que haber abolido. Al consumir la separación de los dos poderes en las últimas centurias, los Estados liberales se han venido ufanando de haber logrado instaurar una nueva forma de lo político para regir las relaciones entre los seres humanos capaz de prescindir, por primera vez en la historia de la civilización, de Dios o de la postulación de cualquier otra entidad metafísica como eje de la socialidad humana, y por tanto de proveer el campo fértil para una política más justa donde los ciudadanos comunes participarían en la dirección racional de su propia sociedad. Sin embargo, al contrario de lo que anunciaba el Zaratustra nietzshceano, Marx mostró que *“lo que la modernidad capitalista ha hecho con Dios no es propiamente matarlo sino sólo cambiarle su base de sustentación”*.⁹⁸ la función que anteriormente jugaba Dios dentro de la política no se profanó, sino que simplemente se secularizó y fue reasignada al capital financiero, una entidad metafísica más.

A través de Marx es posible señalar la ingenuidad y el cinismo que están en la raíz del laicismo liberal y su economía política. Esta ingenuidad consiste en creer que lo político puede ser depurado de contaminaciones ideológicas o teológicas solamente decretando jurídicamente la “neutralidad” de un aparato estatal, independientemente de que quienes usen dicho aparato puedan y estén de hecho imbuidos de su propia religiosidad o ideología. Y este laicismo es además cínico porque condena o califica de anacrónicas a aquellas formas de organización política donde rige explícitamente una religiosidad arcaica, *“pero lo hace desde la práctica de una política que se encuentra también sometida a una religiosidad, sólo que a una religiosidad moderna; [...] desde el ejercicio de un privilegio ideológico, [la política liberal] afirma con descaro que [su] laicismo consiste en no privilegiar ideología alguna”*.⁹⁹

Cuando en 1867 *El Capital* da la pauta para comprender que debajo de este laicismo se esconde en realidad una religiosidad moderna y secular, Marx no

⁹⁸ *Ibid*, p. 4

⁹⁹ *Ibid*, p. 5

pretende para nada expresarse de manera figurada o metafórica. Literalmente hay una cierta *fe* y una cierta *magia* operando socialmente en el proceso de mercantilización capitalista de los bienes naturales y culturales:

*“Según Marx, los modernos no sólo ‘se parecen’ a los arcaicos, no sólo actúan ‘como si’ se sirvieran de la magia, sin hacerlo en verdad, sino que real y efectivamente comparten con ellos la necesidad de introducir, como eje de su vida y de su mundo, la presencia sutil y cotidiana de una entidad metafísica determinante. La mercancía no ‘se parece’ a un fetiche arcaico, ella es también un fetiche, sólo que un fetiche moderno, sin el carácter sagrado que en el primero es prueba de un justificación genuina”.*¹⁰⁰ El polémico fragmento de *El Capital* donde Marx introduce esta última noción explica minuciosamente cómo todo objeto (el ejemplo famoso allí es el de la mesa) se convierte literalmente en *otro* objeto radicalmente distinto --por un encantamiento mágico sobre la percepción social-- desde el momento mismo en que se le hace entrar en el circuito mercantil capitalista; pues adquiere en ese instante un “valor objetivado” sin la menor relación con el valor de uso de la entidad y en el que “no entra ni un átomo de materia natural”.¹⁰¹

De modo que en vez de los fetiches arcaicos utilizados en otro tipo de sociedades para configurar la percepción de los individuos en función de una jerarquización sacra, el capitalismo se sirve de nuevos fetiches seculares para ejercer también control sobre la voluntad de las personas (reducidas éstas al estatuto de consumidores) subsumiéndola a su vez otro tipo de jerarquización basada en el precio monetario y el carácter mercantil de los bienes. A su vez, la fe en las diversas figuras teístas que en los mundos “premodernos” servían para regular las relaciones sociales sometiéndolas un sistema de derecho religioso, es sustituida en el “contrato social” de los Estados liberales, y en la formulación de éstos como asambleas entre individuos, por la *fe* de la economía burguesa en que el desarrollo del capital financiero se traducirá alguna vez y necesariamente en progreso generalizado para todos los ciudadanos. En ambos casos, sin embargo,

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 5

¹⁰¹ Marx, *El Capital. Libro primero*, p. 59

Marx señala que tales postulados de fe no reflejan ni sostienen tanto a relaciones objetivas entre los productos del trabajo humano, sino sobre todo y fundamentalmente relaciones de poder establecidas de antemano entre los individuos de acuerdo a su clase social.

Será otra vez Walter Benjamin quien de forma más sorprendente deduzca de estas ideas sus últimas consecuencias en otro de los borradores que el autor dejó inconclusos antes de su suicidio, y que es por cierto seminal para los ensayos de Echeverría y Agamben que se han venido citando en este capítulo. El fragmento se titula “El capitalismo como religión”, y revela la estructura auténticamente religiosa del laicismo liberal, señalando en ella además tres rasgos novedosos:

“Primero, el capitalismo es una pura religión de culto, quizás la más extrema que haya existido jamás. En el capitalismo todo tiene significado sólo en relación inmediata con el culto. No conoce ninguna dogmática especial, ninguna teología. Desde este punto de vista, el utilitarismo gana su coloración religiosa. A esa concreción del culto se vincula un segundo rasgo del capitalismo: la duración permanente del culto. El capitalismo es celebración de un culto sans trêve et sans merci (sin tregua ni piedad). En él no hay señalado un día a la semana, ningún día que no sea día festivo (en el sentido terrible del desarrollo de toda la pompa sacral) que constituiría el esfuerzo más manifiesto de quien adora. Este culto es, en tercer lugar, culpabilizante. Probablemente el capitalismo es el primer caso de culto no expiante, sino culpabilizante. Este sistema religioso se encuentra arrastrado por una corriente gigantesca. Una monumental consciencia de culpa que no sabe sacudirse la culpabilidad de encima echa mano del culto no para reparar esa culpa, sino para hacerla universal, forzarla a introducir en la consciencia y, [finalmente] y sobre todo, abarcar a Dios mismo en esa culpa para que se interese finalmente en la expiación”.¹⁰²

Se trata, pues, de una religión “indiferente a la cesura sacro/profano, divino/humano”,¹⁰³ que sin embargo es capaz de llevar al extremo el hechizo ya

¹⁰² Benjamin, “El capitalismo como religión”, p. 1

¹⁰³ Agamben, *op. cit.*, p. 106

perpetrado desde muchos siglos antes sobre los deseos de los fieles por parte de la teología cristiana de la Caída y Redención. Era pecado en la Edad Media hacer un uso negligente o anárquico de los bienes naturales y culturales porque, como vimos en el capítulo anterior, a partir de esa época toda la historia y naturaleza humanas estaban saturadas del aliento de Satán. El cristiano debía por lo tanto someterse al derecho eclesiástico que le advertía cómo y en qué medida podía usar sin culpa a la naturaleza y al saber --incluido su propio cuerpo pecaminoso y los bienes elementales de consumo--, pues el ser humano está en este mundo no para gozar sensualmente sino para trabajar con el sudor de su frente expiando así el pecado original. Más adelante, tanto el protestantismo como el catolicismo moderno impulsado por los jesuitas se adaptarán a la secularización del derecho mediante una complejización de la configuración de la culpa cristiana, poniéndola en función del respeto a la propiedad privada y las obligaciones laborales. En el mundo del trabajo reconstituido por la clase burguesa que derroca al sistema feudal, tampoco será tolerado quien negligentemente tome de la naturaleza los frutos que no son suyos ni aquel que presta su tiempo a una actividad ociosa o sin relación con la productividad financiera; incluso el poeta (pensemos en Baudelaire y las prostitutas) debe prostituir sus versos para que sean vendidos como fetiches mercantiles. Hay que cumplir, en fin, la jornada laboral y hacer dinero para tener derecho a poseer incluso lo mínimo necesario.

Pero una vez completado el proceso moderno de secularización y cuando triunfe cabalmente la religiosidad particular del laicismo liberal, imponiendo su propio culto que no equivale sino al consumismo perpetuo que permea actualmente todos los deseos de los nuevos fieles, ya ni siquiera habrá que apelar a la Redención sino que será necesario conformarse con la Caída. A esto se refiera el escandaloso señalamiento de Benjamin según el cual el culto capitalista es el primer caso histórico de una religión no articulada a la promesa de expiación de los pecados sino a la culpabilización irredenta del consumidor. Se trata de una máquina cuyo combustible no será ya la necesidad moral de redención (o el temor al castigo) por parte de los individuos, sino su permanencia perpetua en la culpabilidad --léase productividad-- alimentando sin tregua con su trabajo al capital financiero. El

presupuesto para mantener funcionando a esta máquina es la escasez: en tanto que la riqueza terrestre no alcanza para todos es necesario activar el mercado, trabajar aún un mayor número de horas, producir y producir, venderlo y comprarlo todo. No importa si la evidencia histórica y algunos de los economistas más sobrios muestran que esta máquina solamente está conduciendo al ser humano a la catástrofe, en este nuevo paradigma no es posible vislumbrar redención ni alternativa alguna.

Además, al desentenderse sin más de la cesura sacro/profano, o al adorar a un Dios maquinal con quien sólo es posible relacionarse burdamente a través de los negocios monetarios, *“en su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral. Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido—incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje—son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo”*.¹⁰⁴ En pocas palabras: *“la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable”*.¹⁰⁵

Los hombres y mujeres arcaicos consideraban necesaria, para romper los embrujamientos en los que creían, una acción mágica por parte de algún curandero que contrarrestara el maleficio y desarticulara el dispositivo simbólico-energético armado por el hechicero. La magia negra se combatía con magia blanca y la batalla no podía desvincularse del dominio de la fe. El laicismo liberal en cambio perpetra un embrujamiento sobre la percepción social a través del fetichismo mercantil, y se niega en seguida (con ingenuidad y cinismo a la vez) a reconocer la existencia de la magia y la operatividad de su fe. Utiliza secularmente la llave de lo mágico para

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 93

¹⁰⁵ *Ibid*.

encerrar a los deseos humanos dentro de un aparador y luego la tira al mar, pretendiendo que dicha llave jamás existió. Tal vez la razón de fondo por la que Benjamin considera tan importante desenterrar al enano teológico que mueve las piezas de ajedrez debajo del autómeta del materialismo histórico,¹⁰⁶ sea precisamente su intuición de que para profanar al dispositivo hechicero del consumismo es necesario que el marxismo reconozca como lo principal de su proyecto a su momento teológico, *“es decir, la acción en él, implícita pero determinante, de una tematización de algo así como ‘lo divino’, de un drama cuya tensión, al desenvolverse en la marcha de las cosas, unifica al género humano como realidad histórica”*.¹⁰⁷ Si para la religión capitalista no hay nada que pueda ser vivido como sagrado –sino solamente un culto insípido y perpetuo donde la avaricia o el temor a la escasez estimulan el consumo, la separación y el sacrificio de vidas humanas, vegetales y animales al proceso de acumulación del capital, conduciendo al mundo a la catástrofe--; el marxismo (particularmente un marxismo semejante al de Benjamin) viene a devolverle a la historia la capacidad humana de percibir lo sagrado en la vida material y espiritual de cada una de las criaturas del planeta. Y permite a la vez pensar entonces en la posibilidad de rescatar utópicamente al proyecto de la modernidad que aún necesitaría afianzar un verdadero laicismo, ya sin fetiches de ningún tipo ni embrujamientos que mellen la autonomía o soberanía de los individuos deseantes. Si las sociedades laicas en este sentido auténtico serán o no posibles alguna vez en la historia es una pregunta abierta, en cualquier caso si seguimos a Benjamin los motivos para actuar y resistir en ese sentido no atañen

¹⁰⁶ Referencia a la Tesis I de *Sobre el concepto de historia*: *“Según se cuenta, hubo un autómeta construido de manera tal, que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como ‘materialismo histórico’. Puede competir sin más con cualquiera, siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie”*.

¹⁰⁷ Bolívar Echeverría, “Introducción” a *Sobre el concepto de historia*, p. 13

tanto “al ideal de los descendientes liberados” sino “a la imagen de los antepasados (y contemporáneos) esclavizados”.

¿Puede intentarse una profanación de la religión capitalista mediante los dispositivos teatrales heredados por Brecht y Artaud? Si, como se ha sugerido a partir de 1967, la fase extrema del capitalismo que hoy habitamos debe concebirse como *espectáculo* --donde cada cosa es exhibida en su separación de sí misma— y si éste no es sino la otra cara del consumo, ¿puede acaso el teatro en tanto puesta en escena contribuir a desactivar el hechizo capitalista sobre los deseos de las personas? ¿Puede un arte esencialmente espectacular profanar al Espectáculo en tanto culto religioso universal?

Artaud fue ingenuo, como vimos, al creer que la puesta en escena podría alcanzar en la modernidad el mismo estatus religioso y antropológico del teatro místico de los antiguos, y al confundir el lenguaje físico de aquellos eventos con el del espectáculo moderno. Trabajos recientes como *La condición sociológica de la puesta en escena* de Bernard Dort, o el ya citado *El amo sin reino* de Rubén Ortiz, han vislumbrado la verdadera genealogía de la figura del director y del teatro concebido bajo el paradigma de puesta en escena. Cuando en la década de 1930 Artaud se revela contra el Autor dramático y cree devolverle el teatro a su verdadero dueño (¡el Director!), en realidad no combatía al teatro burgués sino que se dejaba infiltrar más bien ingenuamente por lo mismo que combatía. Tal como el advenimiento de la novela en la literatura, o del museo en la historia de las artes plásticas y la cultura en general, la puesta en escena emerge en el devenir del teatro estrictamente con la modernización del mundo protagonizada por la política liberal.

Esto último no significa necesariamente, por supuesto, que estos dispositivos acuñados por la burguesía no se le puedan arrebatar a esta clase e intentar darles un uso revolucionario, cosa que intentan tanto Artaud como Brecht tanto en el teatro como en la narrativa o ensayística. Pero sí significa que ambos directores tuvieron un panorama vago o incompleto sobre las raíces específicas del paradigma escénico dentro el que ambos formularon sus respectivos proyectos utópicos y al cual consagraron su actividad teatral. En realidad estaban imposibilitados para

percatarse de ello, pues se trata de un panorama que sólo comenzará aclararse en las últimas décadas del siglo XX cuando el pensamiento crítico comience a emigrar de los grandes relatos políticos hoy ya marchitos, al contexto de las micropolíticas cotidianas. Artaud y Brecht simplemente no podían contar con herramientas teóricas para comprender que lo que era necesario profanar no era meramente el teatro naturalista o aristotélico, sino tal vez a la puesta en escena en general. Y sin embargo, ambos comienzan ya hacerlo implícitamente, son precursores de una reacción en cadena profanatoria que aún hoy no ha acabado de expandir sus ondas.

El extrañamiento brechtiano, las técnicas épicas de montaje, las interrupciones a las estructuras míticas o dramáticas, son todos recursos escénicos de los que se sirvieron en su momento las vanguardias teatrales de los sesentas y setentas, y que operan también implícitamente en las teatralidades contemporáneas que han decidido no supeditarse más al formato de puesta en escena, hoy nombradas a veces “liminales” o de “escena expandida”. Por su parte, las ideas de Artaud canalizadas no tanto hacia el arte del director, sino más bien al del actor o el danzante que trabajan con su cuerpo, ha permitido inspirar técnicas capaces de rescatar o devolverle un sentido ritual o sagrado a la dimensión somática.

Ni el teatro de la crueldad ni el teatro épico consumaron una profanación contundente del Espectáculo o la religión capitalista, aunque puede considerarse que Brecht sí lo logró durante los años en que pudo poner la puesta en escena al pleno servicio del proletariado, lo cual dependía sin embargo de la existencia previa de un movimiento social ya articulado. Dramatúrgicamente, el teatro brechtiano es por otra parte capaz de profanar la percepción del tiempo vacía y homogénea que conviene a los vencedores al contar la historia, haciendo saltar con su “magia” o su técnica épica, como vimos con la ayuda de Benjamin, las mónadas relampagueantes que de vez en cuando iluminan la imagen de la tradición de los oprimidos. En suma, Brecht da la pauta para profanaciones narrativas que aún hoy son vigentes y necesarias, mientras Artaud sigue siendo un referente imprescindible para volver a percibir al cuerpo en su dimensión ritual, recuperando la vivencia de lo sagrado y lo profano ahí donde el capitalismo sólo veía imágenes mercantiles.

Bibliohemerografía

- Abdul Zahra, Amir, "The Politics of Change and Theatrical Interaction: A Critical Investigation of the Theories of Antonin Artaud, Bertolt Brecht and Augusto Boal", en *Journal of the College of Arts*, Universidad de Basra, Irak, vol. 60, 2012.
- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, tr. Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editora S. A., Buenos Aires, 2005.
- Amar Díaz, Mauricio, "El niño en Nietzsche y en Benjamin: una búsqueda de experiencia" [artículo en línea], Red de investigadores de Biopolítica, http://www.academia.edu/1539241/El_ni%C3%B1o_en_Nietzsche_y_Benjamin._Una_b%C3%BAqueda_de_la_experiencia .
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa Editorial, Barcelona, 1978.
- Artaud, Antonin, *México y viaje al país de los tarahumaras*, pr. Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1984.
- Badiou, Alan, *Rapsodia por el teatro. (Breve tratado filosófico)*, tr. Araúxo Iglesias y Martul Tobío, Ágora, Málaga, 1991.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, tr. José Muñoz Millanes, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1990.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1998.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tr. Bolívar Echeverría, U.A.C.M. y Editorial Itaca, México D.F., 2008.
- Bensaïd, Daniel, "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual", en *La discordancia de los tiempos*, Editiosn de la Passion, Paris, 1995

- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, tr. Genoveva Dieterich, Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- Brecht, Bertolt, *Pequeño órgano para el teatro*, tr. Christa y José Ma. Carandell, Editorial Don Quijote, Granada, 1983.
- Buck Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, tr. Nora Rabotnikof, La balsa de Medusa / Visor, Madrid, 1995.
- Débord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, tr. José Luis Pardo, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, tr. Patricio Peñalver, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- Dort, Bernard, *La condición sociológica de la puesta en escena*, tr. Laure Riviere y Rodolfo Obregón, Ediciones Paso de Gato, México D.F., 2009.
- Dubatti, Jorge, *El teatro de los muertos*, Ediciones de Godot, México D.F., 2014.
- Echeverría, Bolívar, “Estudio introductorio”, en Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tr. Bolívar Echeverría, U.A.C.M. y Editorial Itaca, México D.F., 2008.
- Echeverría, Bolívar, “La religión de los modernos” en *Vuelta de Siglo*, Ediciones Era, México D.F., 2006.
- Frajman Lerner, Mauricio, “El mesianismo en el pensamiento de Walter Benjamin”, en *Revista de Ciencias Sociales*:
http://www.redalyc.org/pdf/2F153%2F15310006.pdf&ei=5TGsVJeDEYqTyQSTrICqAw&usq=AFQjCNFZuFp6S_Qmt_cBuTk5Y-tzetFAnA&bvm=bv.82001339,d.aWw .
- Hernández, Miguel, “Entre Friedrich Nietzsche y Walter Benjamin. Dar sentido a lo trágico”, en *Revista Argo* # 2, 2014.
- Hertz, Uri, “The Brecht-Artaud Dialectic” [artículo en línea], <http://5trope.com/newissue/uri-hertz-the-brechtartaud-dialectic/> .
- Hurstfield, Tuirenn, “Theatres of revolution: Brecht & Artaud” [artículo en línea], en el sitio *Life in the Theatre*, 2014, [<http://lifeinthetheatre.com/theatres-of-revolution-brecht-artaud/>].
- Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, tr. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D.F., Argentina, 1992.
- Kirsch, Adam, “El filósofo en éxtasis: lo que las drogas le enseñaron a Walter Benjamin” [artículo en línea], tr. María R. Pimentel, en *Fractal, Revista Trimestral*, 2006, [<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal51AdamKirsch.html>].

- Marx, Karl, *El capital. Libro 1*, tr. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1988.
- Matamoros Ponce, Fernando, “Entre redención y utopía, el tiempo mesiánico. Consideraciones materialistas de la historia de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer” [artículo en línea], *Revista Herramienta # 43*, Buenos Aires, [http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/entre-redencion-y-utopia-el-tiempo-mesianico-consideraciones-materialistas-].
- Nägele, Rainer, “L’Autre Scene: entre(nt) Brecht et Artaud”, en *Revue de littérature comparée* 2/ 2004 (n o 310), Johns Hopkins University, Baltimore, 2004, pp. 147-154, [http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-2-page-147.htm].
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*, Conaculta-DGP-Cenart, Conjunctiones, México D.F., 2003.
- Oliván Santaliestra, Lucía, “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de W. Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire” [artículo en línea], en *A Parte Rei, Revista de Filosofía* 36:10, 2004, [http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html].
- Ortiz, Rubén, *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*, Ediciones Paso de Gato, México D.F., 2006.
- Palacios, Cristian, “Para una lectura teatral de Walter Benjamin”, *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Argentina, [sitio: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/ep-seminario-benjamin.shtml].
- Polgovsky Ezcurra, Mara, “On 'Shock:' The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht” [artículo en línea], en *Contemporary Aesthetics*, 2012, [http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=659].
- Ramos, César y Verónica Bernardez, “Usos y desusos de la historia en Nietzsche, Foucault y Benjamin” [ponencia], V. Jornadas de Jóvenes Investigadores-Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA
- Reyes Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM / Grupo Editorial Gaceta, México, 1991 (Escenología, 14).
- Ríos, Rubén, “Mesianismo, fantasmagoría y catástrofe en Walter Benjamin”, en *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Argentina, [sitio: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/ep-seminario-benjamin.shtml>].

Sánchez, José y Pedro Piedras, "A propósito de Walter Benjamin: Nueva traducción y guía de lectura de la 'Tesis de filosofía de la historia'", en *Durerías, Analecta Philosophiae. Revista de Filosofía*, 2° época, número 2, febrero de 2011.

Torner, Evan M., "The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook's *Marat/Sade*", en *EDGE - A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies*, vol. 1, 2009, [<http://scholarworks.umass.edu/edge/vol1/iss1/1>].

Wizsla, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una Amistad*, tr. Griselda Mársico, Paidós, Buenos Aires, 2007.