

EL PEQUEÑO ORGANON

Bertolt Brecht

SELECCION DE TEXTOS

1. El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. Esto es, en todo caso lo que damos por supuesto en este escrito, tanto al hablar del teatro moderno como del antiguo.
2. Para abarcar más, podríamos añadir también los acontecimientos entre hombres y dioses; pero ya que nuestro propósito pide sólo unas reglas mínimas, podemos prescindir de ello. Y aunque admitiésemos esta ampliación, el precepto de la función más general de la institución llamada "teatro" seguiría siendo el de divertir. Es esta la función más noble que hemos encontrado para el teatro.
3. La tarea del teatro, como las de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad. No precisa de otro requisito que de divertir; pero, desde luego, éste le es absolutamente imprescindible. No se le situaría en una posición superior si, por ejemplo, se le hiciese un mercado de moral. Por el contrario, tendría que procurarse el no rebajarlo con esta aspiración, lo que ocurriría inmediatamente si la moral no lograra divertir precisamente a los sentidos (que es con lo que la moral saldría ganando). Tampoco debiera proponerse el teatro la tarea de enseñar, o la de enseñar cosas más útiles que el mero hecho de moverse placenteramente tanto corporal como espiritualmente. El teatro debiera ser una cosa completamente superflua, siempre y cuando se dé por entendido que se vive para lo superfluo. Las diversiones precisan de menos justificación que todo lo demás.
4. Esto es lo que según Aristóteles, pretendían los antiguos con su tragedia: nada más alto ni nada más bajo que el divertir a la gente. Cuando se dice que el teatro tiene su origen en el culto, lo único que se dice es que el teatro llegó a serlo mediante una selección: no tomó de los misterios su misión litúrgica, sino el placer que procuraban, pura y simplemente. Y la catarsis aristotélica, la purificación mediante el temor y la piedad, o por el temor y la piedad, es un lavado que no sólo se festejaba placenteramente, sino con el especial propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más, es proponerle un objetivo inferior al que le es propio.
5. Incluso cuando se habla de una manera elevada y una manera vulgar de divertir, se considera el arte como algo impenetrable, pues el arte desea moverse hacia arriba y hacia abajo y que se le deje en paz si con ello divierte a la gente.
6. Sin embargo, hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer. Estas últimas, con las cuales nos encontramos en el gran arte dramático, alcanzan su elevación algo así como la alcanza el amor en la cohabitación; son mucho más complicadas, más ricas en aspectos, más contradictorias y preñadas de consecuencias.
7. Y las diversiones de las distintas épocas fueron naturalmente diferentes entre sí, según las maneras que los hombres tenían de convivir. El demos dominado por los tiranos tenía que ser divertido en los circos helénicos distintamente a la corte feudal de Luis XIV. El teatro tenía que ofrecer otras representaciones de la convivencia humana, y no sólo representaciones de distinta convivencia, sino también representaciones de otro género.
8. Según las clases de diversión, hecha posible y necesaria por la forma contemporánea de convivencia humana, se tenía que construir otras situaciones y otras perspectivas, y los personajes, con unas proporciones diferentes. Las historias han de contarse de modos bien diferentes si se trata de divertir a aquellos griegos con la inexorabilidad de las

KAC

8007 12008

179730

las leyes divinas, cuyo desconocimiento no les libra del castigo, o a estos franceses con su airoso autodomínio, exigido por el código palatino de los deberes impuestos a los grandes de la tierra, o a los ingleses de la época isabelina con su autoconciencia del nuevo individualismo desatado.

9. Y es necesario no perder de vista que la diversión procurada de maneras tan distintas apenas si dependía del grado de semejanza de la representación con lo representado. La inexactitud o, incluso, la evidente inverosimilitud, molestaban poco o nada, mientras la inexactitud poseyera una cierta consistencia y la inverosimilitud fuese coherente. Era suficiente la ilusión de un proceso necesario de la historia representada, obtenida por toda clase de medios poéticos y teatrales. También nosotros pasamos por alto y con gusto las numerosas inexactitudes, cuando parasitamos en las anímicas purificaciones de Sófocles o en los actos de sacrificio de Racine o en las crímenes pasionales de Shakespeare, mientras intentamos apropiarnos de los hermosos y grandes sentimientos de los protagonistas de estas historias.
10. Porque, de la gran variedad de maneras de representación de acontecimientos humanos, realizados en el teatro desde los antiguos y que divirtieron a pesar de sus incorrecciones e inverosimilitudes, queda hoy todavía una cantidad asombrosa que sigue divirtiéndonos.
11. Si comprobamos ahora nuestra capacidad para divertirnos con representaciones de épocas tan diversas, lo que seguramente les fue imposible a los hombres de aquellos tiempos poderosos, ¿no nos invita esto a sospechar que todavía no hemos descubierto las diversiones especiales y los entretenimientos específicos de nuestra propia época?
12. Debe haberse debilitado, pues, nuestro goce del teatro en comparación con el de los antiguos, a pesar de que nuestra forma de convivencia siga pareciéndose lo suficientemente a la de aquéllos como para que su teatro siga interesándonos. Nos apropiamos de las obras antiguas por medio de un procedimiento relativamente nuevo: la identificación (Einführung), para la que no se prestan demasiado. Por ello la mayor parte de nuestro goce proviene de otras fuentes que de aquellas que se abrieron poderosamente antes de nosotros. Nos contentamos con las bellezas lingüísticas, con la elegancia del desarrollo de la fábula, con las situaciones que nos producen representaciones independientes, en una palabra, con los accesorios de las obras antiguas. Pero estos son precisamente los medios poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia. Nuestros teatros ya no poseen la capacidad ni el gusto para contar con claridad aquellas historias, ni siquiera las que no son tan antiguas, como las de Shakespeare; es decir, de hacer verosímil la concatenación de los sucesos. Y, según Aristóteles, y también según nuestro parecer, la fábula es el alma del drama. Cada vez nos molesta más el primitivismo y la despreocupación de las representaciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas sino también en las actuales que han sido creadas conforme a modelos antiguos. Todo nuestro modo de gozar empieza a hacerse inactual.
13. Lo que reduce nuestro placer en el teatro son las incongruencias en la representación de los acontecimientos humanos. Y la causa de esto está en que estamos situados ante las cosas representadas de un modo distinto al de los que nos precedieron.
14. Si investigamos qué clase de entretenimiento inmediato, de diversión comprensiva y total podría procurarnos nuestro teatro con representaciones de la convivencia humana, nos veremos obligados a considerarnos a nosotros mismos como: hijos de una época científica. Nuestra convivencia como hombres esto es: nuestra vida está determinada por la ciencia en una proporción completamente nueva.
15. Hace algunos cientos de años, algunas personas de diferentes países, aunque relacionadas, empezaron a hacer experimentos encaminados a descubrir los secretos de la naturaleza. Pertenecían a las clases de los artesanos de las ya poderosas ciudades; comunicaron sus descubrimientos a gentes que supieron explotarlos en la práctica y que de las nuevas ciencias no les importaba otra cosa que sus ganancias personales. Oficios que durante mil años habían utilizado los mismos métodos sin variaciones, se desarrollaron prodigiosamente, y en muchos lugares, que

se relacionaban entre sí por razones de competencia, se reunieron grandes cantidades de personas llegadas de todos los puntos y que organizadas según un nuevo sistema, comenzaron una producción gigantesca. Muy pronto la humanidad desplegó unas fuerzas cuya intensidad ni siquiera en sueños se hubiese podido imaginar.

16. Fue como si sólo entonces la humanidad hubiese puesto manos a la obra, conciente y unitariamente, para hacer habitable el planeta donde vivía. Muchos de los elementos, como el carbón, el agua y el petróleo se transformaron en tesoros. Se utilizó el vapor para mover vehículos; ciertas chispas y el entremecimiento de las ancas de rana denunciaron una fuerza natural capaz de producir luz y de llevar el sonido de un continente a otro, etc. El hombre miró a su alrededor con nuevos ojos y vio cómo las cosas, desde siempre vistas pero nunca explotadas, podían ser empleadas en beneficio de su comodidad. Su contorno fue transformándose decenio, después año a año, y finalmente casi día a día. Yo, que escribo esto, lo estoy haciendo con una máquina desconocida cuando nació. Me desplazo con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo no podía ni imaginarse; nada se movía entonces tan rápidamente. Y puedo elevarme por los aires, cosa que mi padre no podía hacer. Con mi padre pude ya hablar desde un continente a otro; pero sólo con mi hijo puedo ver las imágenes en movimiento de la explosión de Hiroshima.
17. Aunque las nuevas ciencias han posibilitado un extraordinario cambio y, ante todo, le ha dado a nuestro mundo una gran plasticidad, no por ello puede decirse que su espíritu nos llene y determine a todos. La causa de que la nueva manera de pensar y sentir no haya penetrado todavía profundamente en las grandes masas humanas, debe buscarse en el hecho de que las ciencias, a pesar de sus éxitos en la explotación y dominio de la naturaleza, se ven entorpecidas por la clase burguesa (cuyo poderío se debe precisamente a las mismas ciencias). Esta clase impide que las ciencias operen en determinada zona que se mantiene así en sombras: la de las relaciones de los hombres entre sí en el ejercicio de la explotación y dominio de la naturaleza. Esta actividad, de la cual dependen las demás, se cumplió sin que los nuevos métodos de pensamiento que la habían posibilitado aclarasen sus relaciones recíprocas, gracias a las cuales existía. La nueva concepción de la naturaleza no se aplicó simultáneamente a la sociedad.
18. En realidad, las relaciones recíprocas de los hombres se han vuelto mucho más opacas de lo que nunca fueron. La gigantesca empresa común en que están empeñados parece dividirlos cada vez más; los aumentos de la producción provocan aumentos de miseria, y en la explotación de la naturaleza sólo unos pocos salen ganando, y eso debido a que estos pocos explotan al total de los hombres. Lo que podría significar progreso para todos se convierte en ventaja de unos pocos, y una parte cada vez mayor de la producción se emplea en producir medios de destrucción en guerras brutales. En estas guerras las madres de todas las naciones, mientras estrechan a sus hijos contra el pecho, escrutan aterradas el cielo en busca de las mortíferas invenciones científicas.
19. Los hombres de hoy se encuentran ante sus propias empresas como en los tiempos antiguos ante las incalculables catástrofes naturales. La clase burguesa, que debe a la ciencia su prosperidad y de la que a su vez sacó su poderío, al hacerse su exclusiva beneficiaria, sabe perfectamente que si la concepción científica se aplicara a sus empresas ello supondría el fin de su poderío. Por eso, la nueva ciencia que se ocupa del modo de ser la sociedad humana, y que fue fundada hace unos cien años, surgió de la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces, algo del espíritu científico ha llegado a las profundidades con la nueva clase de los trabajadores, cuyo ambiente vital es la producción: desde su punto de vista, las grandes catástrofes se presentan como obras de los dominadores.
20. La ciencia y el arte coinciden en que ambas existen para facilitar la vida de los hombres: la primera en cuanto les mantiene, la segunda en cuanto les entretiene. En la era que se anuncia, el arte extraerá la diversión de la nueva productividad, la cual puede mejorar enormemente nuestro mantenimiento y puede, si nada se lo impide, llegar a ser la mayor de todas las diversiones.

21. Si queremos entregarnos a esta gran pasión de producir, ¿cómo deberán ofrecerse nuestras representaciones de la convivencia humana?, ¿cuál es la actitud productiva frente a la naturaleza y frente a la sociedad, que nosotros, hijos de una era científica, debemos adoptar placenteramente en nuestros teatros?
22. Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo; si es un árbol frutal, en hacerle injertos; si se trata de los desplazamientos, construyendo vehículos para la tierra y el aire, si se trata de la sociedad, revolucionándola. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio.
23. El teatro sólo podrá adoptar una actitud tan libre si se entrega a las corrientes más rápidas de la sociedad y se alía con aquellos que más ansiosos están de que se produzcan grandes cambios. Y si no hay otra cosa mejor, el mero deseo de que nuestro arte se desenvuelva conforme a los tiempos actuales, hace ya que el teatro de la época científica llegue en seguida a los suburbios, donde, sin dificultades, por decirlo así, se ponga al servicio de las grandes masas (que producen mucho y viven difícilmente). Y estas masas verán reflejados en el teatro sus grandes problemas y podrán divertirse asimismo. Es posible que les cueste pagar nuestro arte y que no entiendan sin más la nueva especie de entretenimiento; y que nos sea preciso aprender a encontrar, en muchos casos, lo que necesitan y cómo lo necesitan. Pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres, que parecen estar tan alejados de las ciencias naturales, sólo lo están porque se les mantiene alejados, y para poder apropiarse esas ciencias tienen que desarrollar antes una nueva ciencia de la sociedad y ponerla en práctica. De esta manera, son ellos los verdaderos hijos de la era científica, y su teatro no se pondrá en movimiento si ellos mismos no lo mueven. Un teatro que hace de la productividad la fuente principal de diversión, tendrá que tomar a la misma productividad como tema, y esto, con celo especial actualmente, cuando el hombre se ve impedido por todas partes y otros hombres de producirse a sí mismo, es decir, de conquistar su sustento, de divertirse y de que le diviertan. El teatro tiene que comprometerse con la realidad a fin de extraer representaciones realmente eficaces de ella.
24. Ahora bien, esto invita al teatro a apoyarse del mejor modo posible en los estudios teóricos y otras clases de investigaciones. Porque, si bien no se le puede entorpecer con toda clase de materias científicas, con las cuales no conseguiría divertir, le queda en cambio la vía libre para divertirse con el estudio y la investigación. Produce entonces representaciones prácticas de la sociedad, capaces de influirla, y, como en un juego, muestra a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por las sociedades (tanto las antiguas como las actuales), de tal manera que puedan "disfrutar" con las sensaciones, conocimientos e impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos de entre nosotros, han experimentado a base de los acontecimientos de cada día y de cada siglo. Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, con lo que es digno de ser amado en el hombre; en una palabra, con todo aquello que divierte a los que producen.
25. Y esto permitirá también al teatro que los espectadores disfruten con la moralidad específica de su época, surgida de la productividad. La crítica, es decir, el gran método de la producción, al hacerse placer no obliga al teatro a hacer nada en el terreno de la moral, pero le permite muchas cosas. La sociedad puede incluso extraer placer de lo asocial, siempre que se presente con vitalidad y grandeza, porque lo asocial, de esta manera, muestra con frecuencia una inteligencia y unas capacidades de auténtico valor, aunque empleados en forma destructiva. La sociedad también puede disfrutar libremente en toda su grandeza de los desbordamientos catastróficos, siempre y cuando sea capaz de dominarlos: sólo entonces son suyos.

26. Para semejante tarea, naturalmente, no podemos valerlos del teatro tal como nos lo hemos encontrado hecho. Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado: parecen contraer con gran esfuerzo todos sus músculos, o los tienen relajados como en un gran debilitamiento. Apenas si existe comunicación entre ellos; parece una reunión de gente que duerme, pero con sueños inquietos, porque, como dice el refrán popular, las pesadillas vienen cuando se duerme cara arriba. 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 (expresión de la Edad Media, época de brujas). 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. Su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajan los actores; por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, deseáramos que los actores fuesen pésimos.
27. Por lo que se refiere al mundo mismo, del cual se han tomado diferentes aspectos para producir estas emociones y estados de ánimo, se representa allí con tan escasos y mezquinos elementos (como el cartón, un poco de mímica y otro poco de texto), que hay que admirar a la gente de teatro por su capacidad de conmover tan profundamente los sentimientos de sus ya predispuestos espectadores con una calcomanía tan miserable, y con mayor intensidad que lo que el mismo mundo consigue.
28. Pero debiéramos excusar a la gente de teatro porque, de todos modos, ni podrían plasmar con más exactas reproducciones del mundo las diversiones que venden a cambio de dinero y de gloria, ni lograrían ofrecer de manera menos mágica esas inexactas reproducciones. Es bien conocida su capacidad para representar los personajes de cualquier obra teatral: los personajes que encarnan a la canalla y las figuras secundarias dejan bien patente el conocimiento que la gente de teatro tiene de la naturaleza humana, y se distinguen unos de otros; pero se mantiene en cambio a los personajes centrales en el plano genérico, con el fin de que el espectador se pueda identificar fácilmente con ellos y, sobre todo, se hace que sus rasgos estén tomados de aquel ámbito estricto en el cual cualquiera puede decir: Es verdad, las cosas son así. Porque el espectador desea entrar en posesión de determinadas sensaciones, como lo quiere el niño cuando se sienta en el caballo de madera de un tiovivo: la sensación de orgullo de poder montar un caballo y de que éste sea suyo; el placer de dar vueltas delante de otros niños; el sueño aventurero de perseguir, etc. Para todas estas vivencias el hecho de que el vehículo de madera se parezca a un caballo no tiene mucha importancia, ni la tiene el hecho de que la cabalgada esté limitada a un pequeño círculo. Lo que interesa a los espectadores de estos teatros es poder realizar el engañoso cambio de un mundo contradictorio por otro de ensueños.
29. Así es el teatro que nos hemos encontrado hecho y con el cual queremos realizar nuestra tarea. Y ha sido perfectamente apto para convertir a nuestros confiados amigos (a los cuales hemos llamado hijos de la era científica), en una masa atemorizada, crédula y "hechizada."
30. Es cierto que desde hace aproximadamente medio siglo los espectadores han tenido ocasión de ver representaciones bastante fieles de la convivencia humana, así como personajes que se rebelaban contra ciertos males sociales o incluso contra la total estructura de la sociedad. Y muy grande debía ser su interés para soportar dócilmente la increíble reducción en la lengua, en la fábrica y en los horizontes espirituales que allí se les daban, ya que la brisa de espíritu científico casi marchitaba los acostumbrados encantos. Pero el sacrificio apenas si valía la pena. La mayor fidelidad de la representación perjudicaba a la diversión, sin poner otra en su lugar. El campo de las relaciones humanas se hizo más visible, pero no más transparente. Las sensaciones, conseguidas según las formas (mágicas) antiguas, seguían siendo anticuadas.
31. Entonces, como después, los sistemas de diversión teatral pertenecían a una clase interesada en mantener el espíritu científico dedicado exclusivamente al ámbito de la naturaleza, sin atreverse a aplicarlo al ámbito de las relaciones humanas. La exigua parte proletaria del

- público, fortalecida de un modo inseguro e insuficiente por los trabajadores intelectuales apóstatas, necesitaban todavía la antigua forma de diversión que le hacía más llevadera su esclavizada manera de vivir.
32. Y sin embargo, ¡manos a la obra! ¡No hay que desanimarse! Nos hemos metido en la lucha ¡vamos, pues, a luchar! ¿No hemos visto cómo la incredulidad mueve montañas? ¿No es suficiente con que hayamos descubierto que se nos oculta algo? Delante de éstas y aquellas cosas cuelga un telón... ¡pues, levantémoslo!
 33. El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciada por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro). Edipo, que pecó contra algunos principios en que se sustentaba la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses, a quienes no se puede criticar. Los grandes personajes de Shakespeare, que llevan la estrella de su destino en el pecho, cumplen su irremediable y mortal trayectoria, y se matan; la vida, y no la muerte, resulta escena de su derrota, ya que la catástrofe no es criticable. ¡Por todas partes víctimas humanas! ¡Bárbaros entretenimientos! Sabemos que los bárbaros poseen un arte. ¡Hagamos nosotros otro distinto!
 34. ¿Hasta cuándo tendrán nuestras almas que abandonar, al amparo de la oscuridad de la sala, sus "pesados" cuerpos para penetrar en el ensueño del escenario con el fin de participar en sus arrebatos, que "de otro modo" nos son negados? ¿Por qué va a ser esto una liberación si al final de todos estos dramas — final feliz para el espíritu de los tiempos: la providencia admitida, el ordenamiento de la tranquilidad vivimos la ejecución ilusoria que castiga los raptos como si fuesen desórdenes? En el Edipo nuestra actitud es aún rastrera porque existen los tabúes y porque la ignorancia no protege contra el castigo. En el Otelo, porque los celos dan mucho que hacer y todo depende de la posesión. En el Wallenstein, porque tenemos que ser libres para la lucha competitiva, y ser leales; de lo contrario, la lucha termina. También obras como Espectros y Los tejedores fomentan estas costumbres demoníacas, porque en ellas la sociedad se presenta al menos como "ambiente" problemático. Pero ya que las sensaciones, las ideas y los impulsos de los protagonistas nos son impuestos, no podemos obtener otra cosa, por lo que a la sociedad se refiere, que lo que procura el "ambiente".
 35. Necesitamos un teatro que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo histórico.
 36. Este campo de las relaciones humanas debe ser caracterizado en su relatividad histórica. Esto significa que hay que romper con el hábito de ocultar las diferencias de las distintas estructuras sociales de las épocas pasadas, con el fin de que se parezcan a nuestra estructura, con lo que ésta resulta ser algo que ha existido siempre, es decir, es eterna. Nosotros, en cambio, queremos tener presente esas diferencias, así como su carácter transitorio, con el fin de que también nuestra época pueda ser comprendida como transitoria. (En este punto, naturalmente de nada sirven el colorismo y el folklore que nuestros teatros emplean, precisamente, para mostrar más acentuadamente las semejanzas en el comportamiento humano de las distintas épocas. Más adelante hablaremos de los medios teatrales.
 69. Todo nuevo avance, toda emancipación de la naturaleza en el proceso de la producción, conducen a una transformación de la sociedad. Todos los experimentos que la humanidad realiza en una nueva dirección, con el fin de mejorar su suerte, nos procuran (lo reflejan las literaturas como éxitos o como fracasos) una auténtica sensación de triunfo y de confianza, y nos proporcionan el placer de admirar las posibilidades de cambio de todas las cosas. Esto es lo que piensa Galileo cuando dice: "En mi opinión, la Tierra es algo muy noble y muy digno de admiración, ya que se suceden en ellas tantas y tan diversas transformaciones y generaciones."
 70. La principal tarea del teatro consiste en la interpretación de la fábula y en montarla mediante los efectos de distanciamiento que le corresponden. Claro está que el actor no es quien debe hacerlo todo,

aunque nada se hará sin relacionarlo con él. La interpretación, montaje y presentación de la "fábula" correrá a cargo del teatro en su totalidad: actores, escenógrafos, músicos, coreógrafos, especialistas en máscaras y vestuario. Todos ellos reunirán sus diferentes artes en la común tarea, aunque ninguno tenga que perder por ello su independencia.

71. Las intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial. Por eso, no debieran pasar los actores a ellas "sin transición", sino, por el contrario, diferenciándolas claramente. Esto se consigue aún mejor con la ayuda de los medios teatrales, como el cambio de luces o con titulares. La música, por su parte, se resistirá a toda coordinación con el texto, esa coordinación que siempre se da por supuesta y que hace de la música una sirvienta sin iniciativas. Su tarea no ha de ser la de "acompañar", ni siquiera la de comentar. No se contentará con "expresarse", patentizando simplemente el ambiente emocional que la sobrecoge a la vista de los hechos. Tendrá que hacerse de otro modo: Eisler, por ejemplo, ha atendido a la concatenación misma de los hechos al componer, para la mascarada de los gremios en la escena del carnaval de Galileo, una música triunfal y amenazadora que explica el giro subversivo dado por el bajo pueblo a las teorías astronómicas del sabio. De manera semejante, en El círculo de tiza caucasiense la fría e impasible melodía del cantor, que describe la salvación del niño por la sirvienta, representada mediante una pantomima en el escenario, pone al descubierto los horrores de un tiempo en que la maternidad puede llegar a ser una debilidad suicida. Así que la música puede, de muchas maneras, y completamente, establecerse por su cuenta, y a su modo tomar posición frente a los temas. Sin embargo, también puede servir para dar variedad a la diversión.
72. De la misma manera que el músico recobra su libertad al no tener que crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, también el escenógrafo la recobra cuando, en la construcción de escenas, ya no tiene que crear ilusiones de espacio o de lugar. Son suficientes las insinuaciones, aunque éstas deben expresar lo que es interesante histórica y socialmente, con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación. En el teatro hebreo de Moscú se distanciaba el Rey Lear mediante una construcción que recordaba un tabernáculo medieval; Meher puso a Galileo sobre un fondo de proyecciones de mapas, documentos y obras de arte del Renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield utilizó para Haitang despierta un trasfondo de banderas giratorias con inscripciones, que indicaban el cambio de la situación política, desconocida a veces por los mismos personajes en escena.
73. También la coreografía recupera sus tareas de estilo realista. Es un error de los tiempos actuales el creer que este arte nada tiene que ver con las representaciones de "los hombres tal como son en realidad". Cuando el arte refleja la vida lo hace con reflejos especiales. El arte no se hace irrealista por alterar las proporciones, sino cuando las cambia de tal manera que el público, al utilizar las representaciones prácticamente como inspiraciones e impulsos, fracasa en la realidad. Es desde luego necesario que la estilización no anule lo natural sino que lo acreciente. En todo caso, un teatro que lo basa todo en el gesto no puede prescindir de la coreografía. La misma elegancia de un movimiento o el encanto de una figura de danza sirven ya para distanciar, y los hallazgos de la pantomima contribuyen a realzar la fábula.
74. Si se invita aquí a estas artes hermanas del arte teatral no es para conseguir una obra total en cuando cada una de ellas se entrega y se diluye en el conjunto, sino en cuanto, unidas al arte teatral, activan la tarea conjunta, cada una en su modo específico, y su relación mutua consiste en distanciarse recíprocamente.
75. Y debe recordarse una vez más que la tarea del teatro consiste en divertir a los hombres de la era científica, y esto especialmente por los sentidos y con alegría. Esto es algo que nosotros los alemanes, nunca nos repetiremos bastante, porque está en nuestra manera de ser que todo se nos deslice con facilidad hacia lo incorpóreo y lo difuso,

lo que nos lleva a hablar de una concepción del mundo cuando el mismo mundo se nos ha evaporado. El mismo materialismo no es para nosotros mucho más que una idea. Entre nosotros, el placer sexual se transforma inmediatamente en deberes matrimoniales; el placer artístico se pone al servicio de la cultura, y por aprender no entendemos un alegre conocer, sino una penosa obligación. Nuestra actividad nada tiene que ver con el alegre reconocimiento del mundo y, para justificarnos, no hablamos del placer que hemos tenido en algo, sino del sudor que nos ha costado.

29 de octubre de 1975

SEMINARIO MULTIDISCIPLIN.
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS