

Brecht/Beckett

José A. Zamora
Instituto de Filosofía/CCHS-CSIC

Seminario
MEMORIA Y PENSAMIENTO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

20 de junio de 2011

16.00
José Antonio Zamora: *Brecht / Beckett*

18.00
Encuentro con Andrés Lima (*Animalario*)

19.30
Lectura dramatizada

CSIC Centro de Ciencias Humanas y Sociales
C/ Arzobispo 20, 28. 28017 Madrid

Esteticismo y vanguardias históricas: a modo de marco introductorio

En un artículo de 1962 titulado “Compromiso”, artículo que recoge una conferencia radiofónica cuyo título, “Compromiso y autonomía artística”, hace más justicia al contenido real, Theodor W. Adorno retoma la controversia motivada años atrás por el artículo de Jean-Paul Sartre sobre “¿Qué es la literatura?”, artículo aparecido en *Les Temps modernes* en 1947. Adorno reclama la actualidad de ese debate aparentemente apagado a comienzos de los sesenta, un debate que, sin embargo, desde la aparición de las vanguardias artísticas que hoy solemos llamar “históricas”, no ha dejado de renacer de sus propias cenizas una y otra vez.

Lo que Adorno advierte a los partidarios del compromiso o de la autonomía del arte bien podría servirnos de guía en este intento de aproximación a dos figuras de la producción teatral, que, como Brecht y Beckett, suelen ser colocadas en posiciones irreconciliables de ese recurrente debate:

«Cada una de las dos alternativas -escribe Adorno- se niega a sí misma al negar la otra: el arte comprometido, inevitablemente distanciado de la realidad en cuanto arte, porque cancela la diferencia con ella; el del *l'art pour l'art*, porque niega a través de su absolutización aquella relación inextinguible con la realidad que, en cuanto su polémico *apriori*, está contenida en la autonomización del arte frente a lo real. Entre

ambos polos se disuelve la tensión que ha hecho vivir al arte hasta los tiempos más recientes.» (GS 11, 410).

Resulta fácilmente reconocible en esta cita la teoría adorniana del doble carácter del arte, y en general de la cultura. A través del distanciamiento respecto a la inmediatez del proceso de reproducción económica, el arte vive de la idea de una configuración humana de la vida más allá de las coacciones económicas. Se podría hablar de un potencial utópico y crítico inherente al arte autónomo, que, sin embargo, no puede ser realizado cuando el arte niega su imbricación con las estructuras de dominación social, es decir, cuando absolutiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, sirviendo entonces de sublimación, compensación, legitimación o simplemente evasión de dichas estructuras. Por más que todo intento de cancelar la separación desde el mismo arte no haga sino reproducirla.

La segregación de la esfera económica de las otras esferas sociales, de la que dio buena cuenta M. Weber, está en el origen de la autonomía del arte respecto a los contextos de uso religiosos, sociales o productivos. Esto permitió su despliegue sin las restricciones impuestas hasta entonces por esos contextos. La creación artística empezó a gozar de una libertad no conocida con anterioridad, aunque no debe olvidarse que se trataba de una libertad sustentada en el mecanismo del mercado y alcanzada al precio de una separación que neutraliza su impacto sobre la organización social y económica de la reproducción material de la sociedad. Los productos de la cultura del espíritu quedan entronizados entonces como representantes únicos de la cultura en su conjunto, productos que los individuos consumen como «bienes culturales» puros, pero cosificados y convertidos en privilegio de clase y signo de la cualificación estético-intelectual. A partir de esta escisión se consolida también la separación entre cultura elevada y cultura popular o entre cultura de élite y cultura de masas. De este modo, aquello que se sustrae a la reproducción, aquello de lo que hay que abstraer para participar en el intercambio social como productor o consumidor, que no es exigido ni recompensado por el mercado de trabajo, queda señalado con la marca de lo inútil, su destino queda vinculado al «tiempo libre» o es desplazado a la marginalidad de lo genial y lo excéntrico. La cultura del espíritu se recluye en los círculos del arte, donde es celebrada vanidosamente como autonomía frente a la praxis social alienada bajo los imperativos del sistema productivo o como ámbito de una individualidad ampliada o una interioridad no funcionalizada. Pero esto conduce en realidad a su neutralización y posibilita otra forma de funcionalización, es decir, posibilita la conversión de la llamada cultura del espíritu en mercancía, cuyo destino se sella en la industria cultural. El arte se vuelve funcional de una manera nueva, menos evidente y más difícil de combatir, pues esa funcionalidad se esconde tras su autonomía, real y aparente al mismo tiempo.

Si damos por buena la tesis de uno de los más reconocidos teóricos de las vanguardias artísticas, Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*. 2ª ed. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988), dichas vanguardias (Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo, etc.), nacen como respuesta a un malestar provocado por la excisión entre arte y vida social. Podríamos decir que el arte mismo como institución social -entendiendo aquí institución en un sentido amplio- se vuelve problemático, pierde su evidencia, se convierte en objeto de la reflexión y la creación artísticas mismas. Como hemos visto, ese marco institucional del arte permitía contenidos utópicos, críticos y, también, políticos, pero al mismo tiempo los neutralizaba; la intervención social del arte se veía limitada por la misma separación que funda su libertad y autonomía. Esta tensión entre autonomía y crítica social es la que se

refleja en la oposición entre esteticismo y vanguardia. Si el primero se rige por un principio abstracto de renovación estética sustentado exclusivamente en la libertad creadora del artista, que da origen a innumerables “ismos” (impresionismo, neoimpresionismo, art nouveau, modernismo, simbolismo) y a incontables escisiones, manteniéndose reactivo frente a cualquier instrumentalización política, las vanguardias históricas buscan una superación del arte, desde el arte mismo, en praxis social.

Sin embargo, la relación entre esteticismo y vanguardias históricas no se agota en esta oposición, que es lo más evidente. Primero porque el mismo principio de renovación estética del esteticismo lleva a una destrucción de la síntesis estética burguesa, síntesis que venía exigida por lo que antes hemos llamado nueva funcionalidad del arte, por su inserción en la sociedad y el orden burgueses. Y segundo porque la exigencia de las vanguardias de superar el arte en praxis social también se dirige contra esa síntesis estética burguesa, va de la mano de una negación formal de la misma y por lo tanto es ya inseparable de la innovación formal promovida por el esteticismo más exigente. Quizás sea esto lo que, a pesar de todos los esfuerzos de los artistas comprometidos por traicionar a su clase de origen y asociarse a las organizaciones políticas proletarias, los hacía tan sospechosos para estas. Las innovaciones formales de las vanguardias artísticas eran vistas por dichas organizaciones como un signo del proceso de descomposición de la síntesis estética burguesa, del arte en su más elevada expresión, que ellas deseaban socializar, trasladar a la clase trabajadora, pero no cuestionar.

Esta proximidad tampoco debería hacer pasar por alto, aquello que para la aproximación a Brecht y Beckett resulta de incuestionable importancia, esto es, la percepción de las vanguardias históricas de la pérdida de la función social del artista en la sociedad burguesa, del anacronismo que representa la pretensión de superioridad elitista del esteticismo y la necesidad de recuperar la conexión con la sociedad. Por eso, en estas vanguardias van de la mano la actitud antiburguesa, el compromiso por una revolución cultural, un cierto activismo político y una transformación innovadora del concepto heredado de arte.

Teatro y compromiso en B. Brecht (1898-1956)

Brecht ve en el autor teatral ante todo un *productor* que tiene que trabajar con los medios de producción de su época. Necesita la institución o, como él gustaba decir, el “aparato” teatro. Sin consideración de ese aparato no había posibilidad de hacerse presente en la esfera pública, por más de que no se trata de que los autores se conviertan en meros suministradores de ese aparato, sino de que intenten transformarlo en el sentido del socialismo (GBA 24, 74s.). En consonancia con esto, Brecht se consideraba a sí mismo un “escritor de piezas teatrales”, subrayando así la praxis teatral frente al mero drama escrito. De esto intentan hacerse cargo sus reflexiones teóricas sobre la transformación de las instituciones y sobre la recepción por parte del público que han alcanzado fama bajo el título de “teoría del teatro épico”.

Si hemos de hacer caso a Roland Barthes, el “teatro épico” no sólo habría conseguido una unidad de estética y política, sino que habría dado al teatro una nueva función social. Estaríamos ante un momento crucial de la dramaturgia occidental, ante un giro radical. Con todo, hemos de decir que la mayoría de reflexiones de Brecht sobre el teatro, a excepción del *Pequeño organon para el teatro* (1949), no fueron publicadas y sólo se dieron a conocer postumamente. El carácter fragmentario y casi experimental de estos escritos, volcado en la reflexión sobre el propio trabajo práctico, convierte la “teoría del teatro épico” más en una creación de la recepción posterior, que en una del propio Brecht, que incluso en los años

cincuenta preferiría el término “teatro dialéctico” (GBA 23, 289). Nos encontramos pues ante una disyuntiva de difícil resolución: atender a lo que es posible destilar de esos escritos en forma de una teoría del teatro, atender a la obras y la praxis teatral de Brecht, incluyendo su impacto, o intentar poner en relación ambas cosas. Seguramente haremos algo de todo ello.

En las *Observaciones sobre la Ópera “Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny”* escritas en colaboración con Peter Suhrkamp y publicadas en 1930 en *Experimentos 2*, encontramos una especie de cuadro esquemático en el que se contraponen la “forma dramática” y la “forma épica” del teatro, que puede ser clarificado de cómo entiende Brecht el calificativo “épico”:

FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO	FORMA ÉPICA DEL TEATRO
se actúa	se narra
involucra al espectador en la acción escénica	convierte al espectador en observador, pero
consume su actividad	despierta su actividad
le facilita sentimientos	le obliga a adoptar decisiones
vivencia	visión del mundo
se hace empatizar al espectador con algo	es confrontado
sugestión	argumento
se mantienen las opiniones	son elevadas a conocimiento
el espectador es incorporado	el espectador es situado enfrente
participa	estudia
se da por conocido al ser humano	el ser humano es objeto de indagación
el ser humano inmutable	el ser humano mutable y modificador
tensión dirigida al desenlace	tensión dirigida al desarrollo
cada escena en función de otra escena	cada escena para sí
desarrollo	montaje

acontecer lineal	en curvas
inexorabilidad evolutiva	saltos
el ser humano como realidad fija	el ser humano como proceso
el pensamiento determina el ser	el ser social determina el pensamiento
sentimiento	razón

Brecht llamaba a la “forma dramática” también “aristotélica”. Las diferencias de la “forma épica” las describe como “cambios de énfasis” que buscan transformar una dramaturgia que hace al espectador vivenciar el acontecer escénico como una “imitación” de la realidad y le impulsa a “identificarse” con las figuras representadas. Se trata de mostrar que se está mostrando, de quebrar la empatización, de romper el encantamiento que invisibiliza la producción en el producto, de propiciar la reflexión, el conocimiento y la decisión de los espectadores, de abrir posibilidades, de negar el destino. Mostrando a la sociedad y al ser humanos como son, pero al mismo tiempo como transformables, Brecht pretende convertir la creación artística y esa nueva forma de participación del público en modelo de una nueva producción/creación en general, cuya gestación se encuentra en marcha de manos de los trabajadores y sus organizaciones emancipatorias. Ser productivo significa crear lo nuevo, transformar a los hombres y los hechos. Como afirma Shen Te, el personaje principal de la obra de Brecht *La buena persona de Sezuan*, ser productivo significa crear lo nuevo, transformar a los hombres y los hechos. Por eso,

«el arte que nada añade a la experiencia de los espectadores -escribe Brecht-, que los deja ir tal como llegaron, que nada quiere, excepto adular los más rudos instintos y afianzar conceptos inmaduros o ultramaduros, no sirve de nada.» (GBA 23, 222).

Pero para conseguir que una obra de arte capte la realidad existente, la muestre como transformable y mueva a los espectadores a convertirse en sus transformadores, es necesario un nuevo concepto de arte. Y esto es así, porque las relaciones sociales en una sociedad capitalista ya no se dejan representar por medio de un realismo ingenuo, sus claves de desentrañamiento tienen un carácter abstracto y la obra de arte no puede pretender “reflejarlas” de modo realista ni descargar a los espectadores de su responsabilidad y capacidad de decisión. La novedad de la teoría teatral del Brecht no consiste en trasladar elementos épicos al drama, que en realidad forman parte de toda su historia, sino en concebir la forma épica como cualidad constitutiva del drama, porque de esa manera es más fácil hacer frente a los procesos tremendamente complejos de las luchas sociales en el instante de su máxima agudización y representar las relaciones sociales en su nexos cuasales.

Aquí es donde el célebre “efecto distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) adquiere su significación. La necesidad de dicho efecto nace del convencimiento de que la simulación de la realidad por medio de la creación de una ilusión no está a la altura de una estética de la era industrial. El fascismo ya se servía de todos los medios tradicionales de la empatización y la

identificación para seducir a las masas. El teatro no debe crear ilusión, sino producir des-engaño. Como señala Walter Benjamin en sintonía con Brecht, a la estetización de la política hay que responder con una politización del arte. El “efecto distanciamiento” busca el conocimiento y la experimentación por medio de modelos artísticos que vuelven extraño lo conocido o habitual y permiten la contemplación estética de las leyes ocultas de la dinámica de la convivencia social. El “efecto distanciamiento” designa los medios técnicos y lingüísticos que permiten un extrañamiento, para que lo consabido y usual pierda su familiaridad, para que la heterodeterminación de los individuos mediante la opresión y la explotación pierda su naturalidad y, de ese modo, la realidad deje de ser consabida y pase a ser conocida como lo que realmente es y como lo que podría ser. “Acumulación de la incompreensión hasta que se produzca la comprensión”, así queda definido el método por Brecht (Werke in 20 Bänden, XV, 360).

Pongamos algunos ejemplos de medios a los que se refiere Brecht y que están relacionados tanto con la forma de lenguaje, la conducción de los diálogos o la estructura dramática, como con la forma de actuar de los actores o los elementos de la escenificación:

1. Los actores no deben desaparecer en el papel que representan en el escenario. Han de distanciarse de él por medio del paso a la tercera persona, de la crítica o el comentario de ese papel, etc.
2. La interrupción de la acción por medio de partes cantadas, subrayadas por un cambio escénico y lumínico y una nueva actitud de los actores.
3. Que el público presencie los cambios del escenario dejando el telón a medio bajar.
4. Romper la “cuarta pared” (invisible) del escenario hacia el público por medio de alocuciones, introducciones, comentarios, etc. durante el acontecer de la obra.
5. Insinuar posibles acciones diferentes y alternativas a las que los actores finalmente realizan.
6. Explotar los giros lingüísticos y los dobles sentidos de las palabras para invertir el sentido habitual de las mismas.
7. Presentar realidades actuales historizándolas, describiéndolas como acontecimientos pasados, en cierto sentido superados, precederos, extraños, cuando no cómicos o desmesurados.
8. Reducción máxima de los elementos decorativos. No se trata tanto de montar un decorado, sino de construir un espacio escénico.

Se supone que estos medios pueden ayudar a que los espectadores se conviertan en observadores reflexivos y críticos, capaces de comparar la manifestación que se ofrece sobre el escenario con sus propias experiencias y de sacar consecuencias para su praxis social. En el espacio teatral se han de hacer visibles los procesos interpersonales y los cambios sociales con sus tensiones y contradicciones de tal modo, que los espectadores se puedan confrontar con las realidades que los determinan, las contemplen como transformables y se decidan a transformarlas. Aquí es donde Brecht identifica la posibilidad de “intervención” del teatro en

la realidad social.

Ahora me gustaría mostrar como emplea Brecht algunos de los medios descritos más arriba por medio del análisis de una escena de *La ópera de los tres peniques*. Se trata de la segunda escena. Si título dice:

En el corazón de Soho, el bandido Mackie Navaja celebra su boda con Polly Peachum, la hija del rey de los mendigos

El escenario es una cuadra de caballos vacía, que la banda de Mackie ha violentado para preparar la boda. Podríamos hablar de un primer nivel escénico dentro de la obra. Como una cuadra no es un lugar apropiado para una boda, los miembros de la banda tienen que cambiar la escena. Los actores/miembros de la banda se ponen a trabajar, podríamos decir, como tramoyistas que crean un segundo nivel escénico y permiten al público enjuiciar tanto el nuevo decorado, como las cualidades de los actores. Comienza la fiesta, pero parece que nadie se anima. Entonces Polly, la novia, se ofrece a cantar una canción, que ella había presenciado en una taberna de Soho. Polly empieza a comportarse como una directora de escena y empieza a crear un nuevo escenario imaginario por medio de sus descripciones. Los actores tienen ahora que comportarse con actores que desempeñan nuevos papeles siguiendo las indicaciones de Polly y recitar frases que ella les va indicando. De esta manera se crea el tercer nivel escénico. Por fin, la escena se transforma en escenario de actuación con el anuncio de Polly:

“Bueno, y ahora voy a comenzar”

Iluminación de canción: luz dorada. Colgando de una barra descienden desde arriba tres lámparas, y en los tableros pone:

LA PIRATA JENNY

Una vez acabada la canción, tras su ejecución, viene la crítica. De esta manera se intenta hacer reflexiva al producción artística. El efecto de distanciamiento vuelve reflejo el proceso productivo y su artificiosidad. Mackie confirma que lo que Polly ha ofrecido es arte, pero no oculta su incomodo con una faceta de su prometida que él desconocía y que le genera zozobra porque rompe su expectativas de normalidad y sumisión. Los actores, que durante la ejecución de la canción han asumido el papel de espectadores, invitan a los verdaderos espectadores por medio de sus juicios a convertirse en enjuiciadores de lo que ha sido representado en la escena, quebrando cualquier tendencia a la identificación. La representación artística de Polly ha revelado, por otra parte, que posee una capacidad no controlada por quien cree haber tomado posesión de ella a través del matrimonio. El arte como generador de transformaciones que se sustraen al control del poder.

Otro ejemplo puede reconocerse en la interpretación de la figura de Shen Te en *La buena persona de Sezuan*. Este drama es interpretado habitualmente como una crítica del capitalismo y las leyes que rigen el comercio burgués. Dichas leyes no consienten ningún bondad, ni siquiera a quien posee inicialmente la voluntad para ello, como es Shen Te. La única manera de conservar el negocio de tabaco que le permitiría hacer el bien, es someterse a esas leyes, es decir, actuar malvadamente. Esto se representa teatralmente por medio de dos figuras Shen Te y su primo Shui Ta. Pero lo decisivo es que la figura de Shui Ta es interpretada por Shen Te. Entre la escena 4 y 5, en el escenario delante del telón, Shen Te se viste de Shui Ta y con ello ofrece la clave de interpretación del todo el drama. Esta

metamorfosis de mujer en hombre, de inexperta y bondosa tendera camino de la ruina en empresaria explotadora resulta ser una fábula de la socialización capitalista. Shen Te y Shui Ta no son encarnaciones de dos principios estáticos y enfrentados, sino que representan, por medio del efecto de distanciamiento puesto en escena por medio del cambio de vestuario, de qué manera es liquidado el ser humano por las relaciones sociales con las que quiere o tiene que pactar para sobrevivir.

Más allá del “efecto distanciamiento”, Brecht pretendía convertir el teatro, considerado como una institución, en una microsociedad, en una especie de espacio experimental o laboratorio colectivo en que desarrollar una praxis colectiva a la que se incorpora el público de modo puntual, lo que permite alumbrar una oportunidad para que éste haga suya la dinámica experimentada en ese espacio en torno al conocimiento de la realidad social y sus posibilidades de transformación. Otra cosa es que esa incorporación no dejara de ser siempre ambigua y problemática, como recoge su propia queja de la simplificación a la que es sometida la contradictoria figura de *Madre Coraje* por los espectadores del estreno alemán en 1949:

«Los espectadores del año 49 y de los años siguientes no vieron los delitos de la *Coraje*, su colaboración, su querer sacar beneficios de la guerra; sólo veían su fracaso y sus sufrimientos. Y de esa manera veían también la guerra de Hitler, con la que habían colaborado: había sido una guerra malvada, y ahora ellos sufrían. En suma, era como el escritor teatral le había profetizado. La guerra les traería no sólo sufrimientos, sino también la incapacidad de aprender de ellos.» (GBA 24, 273)

La prematura muerte de Brecht deja en buena medida sin contestar la pregunta por su evolución teórica: ¿Hubiese mantenido su confianza en la capacidad de los artistas de refuncionalizar el “aparato” teatro a la vista del dominio irrestricto de la industria cultural? ¿Hasta qué punto se hubiese hecho cargo de una situación social y política marcada por la quiebra de la catástrofe de Auschwitz? Algunos signos, aunque insuficientes, nos han quedado al respecto en los cambios de énfasis de alguna de sus obras, como en el *Galileo*, figura que, tras el despliegue destructivo de la técnica en la II Guerra Mundial y en la bomba atómica, mostraba unas contradicciones más evidentes. Realmente Auschwitz no representó ninguna quiebra que afectase a su visión de la historia y la sociedad, y por tanto a la dinámica que las preside. Esto se hace especialmente patente si concedemos crédito a Käthe Rüllicke-Weiler, que nos habla de las impresiones que la lectura de *Esperando a Godot* produjo en un Brecht hospitalizado y a las puertas de la muerte. Reconociendo la calidad literaria de la obra, veía negado en ella todo aquello que Brecht había querido representar en su teatro, «la transformabilidad del mundo, la afirmación del hombre, el devenir de lo nuevo» (K. Rüllicke-Weiler, *La dramaturgia de Brecht. El teatro como medio de transformación*. La Habana 1982, 291). No deja de ser una humorada brechtiana, que se le hubiese ocurrido dividir en escenas la obra de Beckett y, con la colaboración de Hanns Eisler y Cavalcanti, elaborar un conjunto de escenas fílmicas sobre el movimiento revolucionario en el mundo -Brecht pensaba en la Unión Soviética, China, Asia y África- que serían proyectadas como trasfondo de dichas escenas en la que Vladimir y Estragon esperan en vano a Godot. Pensaba que esta era una manera de llevar al absurdo el teatro del absurdo.

El teatro de Beckett: el silencio tras la catástrofe

No deja de resultar irónico que un autor tan asociado a la filosofía existencialista, tan

vinculado al pensamiento y la reflexión sobre la condición humana y el destino de la sociedad en el tiempo de la guerra fría y el rearme nuclear, fuese tan refractario a desarrollos teóricos. Michel Haerdter, que escribió un diario de los ensayos para la representación de *Fin de partida* en Berlín en 1967, ensayos dirigidos por el propio Beckett, recoge la clara e inequívoca declaración de Beckett, hecha ya el primer día: «No quiero hablar sobre mi pieza teatral, hay que tomarla de manera puramente dramática, hay que verificarla sobre el escenario. En ella no se trata de filosofía, quizás de poesía» (M. Haerdter, «Über die Proben für die Berliner Aufführung 1967», en: *Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel«*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, 97).

¿Qué pinta pues Samuel Beckett en un seminario sobre teatro y filosofía?, podríamos preguntarnos. Y, más todavía, ¿qué pinta en una sesión en la que nos preguntamos por la capacidad de intervención social del teatro? Quizás la culpa la tenga Theodor W. Adorno, que como nadie se empeñó en considerar su obra un sismógrafo especialmente afinado de la realidad social convertida en una inmanencia clausurada que ha sellado la liquidación del individuo burgués sin alumbrar ninguna sociedad verdaderamente humana. No puede extrañarnos que Adorno tuviese la intención de dedicar a Beckett su teoría estética (GS 7, 544).

La posibilidad de que el capitalismo hubiese perdido toda credibilidad en los campos de batalla y de exterminio de la II Guerra Mundial se esfumó, si es que existió en algún momento, tan pronto como Europa emprendía la reconstrucción sobre sus antiguos cimientos y la alternativa socialista permanecía atrapada en el Estalinismo y Postestalinismo. Las heridas de las aniquilaciones masivas se taparon diligentemente con el milagro del crecimiento y la represión de la memoria y los sentimientos de culpa con la inestimable ayuda de la industria del entretenimiento. Quien no se dejase obnubilar por esa tendencia, seguramente se parecería a loco del que habla Hamm en *Fin de partida*:

«Hamm: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (Pausa.) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (Pausa.) Sólo él se había salvado. (Pausa.) Olvidado. (Pausa.) Parece que el caso no es... no era tan... tan insólito.» (S. Beckett, *Fin de Partida*, Tusquets, Barcelona 1986, 48).

Frente a otras tendencias en la interpretación la obra de Beckett, que o bien buscan en ella los símbolos de la condición humana o la analizan como orden textual autosuficiente, cabe considerarla, siguiendo a Adorno, como la expresión del desmoronamiento del sujeto en el mundo administrado capitalista y, por lo tanto, como una obra con un contenido social. De entrada, esto puede parecer extraño, una interpretación proyecta desde fuera sobre el teatro de Beckett, que expresamente pretende no ser nada más que un “juego”, una “ejecución” o “actuación”. Este concepto de juego debe ser tomado completamente en serio. Subraya el carácter de construcción del acontecimiento teatral que gira en torno a sí mismo y que plantea la pregunta por el sentido en un mundo que carece de él para remitir de nuevo al espacio dramático al espectador que ha reconocido el juego. Esto puede parecer una posición puramente esteticista, pero en realidad resulta ser un reconocimiento políticamente fundamentado de la impenetrabilidad y carácter caótico del mundo administrado.

Lo absurdo de las situaciones, la destrucción y fragmentación de la estructura de las frases, la casi ausencia de acción, la reducción y minimalización de las figuras y de lo que dicen no apunta al absurdo de la existencia humana en cuanto tal. Parodiando los filosofemas del existencialismo ontológico muestran más bien que la subjetividad ha perdido su vigencia en un presente en el que los individuos se convierten de modo creciente en meros apéndices de burocráticas tendencialmente totalitarias. No estamos pues ante la representación del carácter absurdo de la condición humana, sino ante la expresión de la experiencia de la nulidad del sujeto frente a los aparatos sociales. Y para hacer esto, Beckett no puede ni debe recurrir no ya a un realismo ingenuo, sino tampoco puede simular una posibilidad de experimentación y una apertura de posibilidades que presuponen la integridad de unas subjetividades, cuyo desmoronamiento su teatro denuncia. Sólo con la minimalización y la reducción de medios que Beckett impone a su teatro es posible tener acceso al contrasentido del sufrimiento, de la falta de libertad y de la muerte producida socialmente, perfectamente evitables si tenemos en cuenta el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas.

Recurrir a la comunicación para denunciar su destrucción, su vaciamiento y conversión en pura palabrería resultaría una contradicción. En la descomposición del lenguaje y en la suspensión de la progresión del discurso, en el sostenimiento de una acción que no supone avance alguno, en el apagamiento de los sentimientos y la frialdad, en todos estos rasgos que caracterizan el teatro de Beckett se articula una crítica inmanente de la sociedad de incomparable potencia. La negativa a simular una comunicación con sentido denuncia la incomunicación que anida en hipercomunicación dominante y reclama la existencia de aquellos sujetos verdaderamente dueños de su palabra.

CUESTIONES PARA EL DIÁLOGO

1. Posibilidades de refuncionalización del “aparato” teatro para convertirlo en un instrumento/medio al servicio de nuevas subjetividades y nuevas formas de creación/producción
2. ¿De qué recursos técnicos dispone el teatro para convertirse en una fuente de conocimiento de la realidad social y de movilización de potenciales transformadores? ¿Qué vigencia mantienen los recursos de Brecht una vez despojados de su inserción en una filosofía de la historia progresista, incluso gracias a eso?
3. ¿En qué medida la industria cultural permite al teatro ser un espacio de experimentación en el que pueden ser involucrados los espectadores? ¿Qué puede ser engendrado en ese espacio, en caso de que lo sea? ¿Puede ser un espacio de masas?
4. ¿Qué significaría hoy la politización del arte como respuesta a la estetización de la política (la sociedad)?
5. ¿Sería posible una síntesis feliz entre diversión, aprendizaje y denuncia, como pretendía hacer realidad el teatro de Brecht?
5. ¿Qué teatro envejece menos mal, el de Brecht o el de Beckett?