

# EL DEBATE

# BRECHT - LUKACS

# SOBRE

# EL REALISMO Y

# EXPRESIONISMO

Ursula Kuhlmann

El debate sobre el realismo en el arte, que se dió en el marco de la izquierda alemana de los años treinta, si bien surgió bajo condiciones políticas muy concretas —la lucha contra el fascismo— tiene una trascendencia que va mucho más allá de las demandas históricas de aquel momento y sigue teniendo vigencia tanto para la discusión acerca de una estética marxista como para la creación artística de hoy en día.

En el siguiente artículo se presentarán algunos aspectos esenciales de dos posiciones antagónicas en el marco de aquella discusión —la del crítico literario Georg Lukács por un lado y la del dramaturgo Bertolt Brecht por el otro— en su contexto histórico. Se intentará finalmente una evaluación desde el punto de vista de la aplicación de estos postulados teóricos a una praxis artística.

Las discusiones sobre literatura y estética marxista hasta 1933 fueron casi exclusivamente internas al Partido Comunista Alemán. Se dieron en gran parte dentro del marco de la FEDERACION DE ESCRITORES PROLETARIOS-REVOLUCIONARIOS, fundada en octubre de 1928 por un grupo de escritores comunistas ya organiza-

dos en la "Comunidad de Trabajo de Escritores Comunistas" junto con directores de teatro, colaboradores de las editoriales comunistas y corresponsales obreros.

Esta Federación de los escritores proletarios-revolucionarios, que se estableció como sección alemana de la "Unión Internacional de Escritores Revolucionarios" (RAPP) con sede en Moscú, se proponía ser una organización literaria y política para elaborar e imponer un determinado concepto estético, en contraposición a la teoría literaria dominante. Su órgano de publicación era la "LINKSKURVE".

Después de la fecha fatal de 1933, ya en el exilio y bajo el signo del "FRENTE POPULAR CONTRA EL FASCISMO", estas discusiones entraron en una nueva etapa. Se unieron escritores comunistas y no comunistas. Se publicaban varias revistas en diferentes ciudades: Praga, París, Moscú. En esta última salieron la revista "Internationale Literatur" y la importante "Das Wort", en la cual fueron publicadas la mayoría de las contribuciones importantes a la discusión sobre el realismo y el expresionismo y que salió entre julio de 1936 y marzo de 1939.

(Por cierto, Brecht fue uno de los directores).

Pero aparte de esta unión de escritores antifascistas, también en aquel momento salieron a la luz pública las grandes divergencias entre los teóricos que se profesaban marxistas. Las opiniones de un grupo formado entre otros por Georg Lukács, Johannes Becher y Alfred Kurella se enfrentaban con las de otro, del cual formaban parte Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Hanns Eisler y Ernst Bloch. Esta discusión culminó en el llamado debate sobre el expresionismo y realismo. Se desarrolló principalmente entre los años 37 y 39 y se cristalizó en las posiciones antagónicas entre Brecht y Lukács. Ambos defendieron sus opiniones con vehemencia, de parte de Brecht con sarcasmo y hasta con amargura.

Sin embargo, el debate entre Brecht y Lukács expresamente, no se limitaba a la discusión sobre el expresionismo y realismo en la revista de exilio "Das Wort". Había empezado tiempo atrás en la "Linkskurve" y duró hasta los últimos años de la vida de Brecht, quien murió en 1956.

Los caminos de Brecht y Lukács

ya se habían cruzado en los años de la república de Weimar.

Ya desde el primer encuentro con Lukács, Brecht debió haber percibido las opiniones de éste como desafío a su pensamiento estético y su producción artística. Hay que tener en cuenta también que ambos chocaron en el momento preciso de poner los fundamentos de sus amplios conceptos estéticos.

Lo anterior explica en parte esta divergencia que tendrá repercusiones trascendentales para el desarrollo del pensamiento estético marxista. Años después hubo una cierta reconsideración de la obra de Brecht por parte de Lukács, sin que esto haya significado un cambio esencial en su concepción original.

En la última década de su vida, Lukács, que había querido ser cronista y teórico de toda una época— y de hecho lo fue en cierto sentido— tuvo que reconocer que había pasado casi por encima de una de las personalidades del arte dramático más destacadas del siglo, del clásico de la literatura mundial socialista. En Brecht, no había visto sino un renovador de corto aliento que la historia olvidará pronto. Pero la historia no lo olvidó.

El punto de partida de esta polémica fue la cuestión de si el expresionismo— en cuanto representaba el comienzo de la modernidad en Alemania— era una corriente literaria a la cual la literatura antifascista pudiera remitirse como a una de sus tradiciones y en la cual pudiera apoyarse.

Si formaba parte de un movimiento de izquierda revolucionaria o si tenía que ser juzgado —según lo sugería la evolución de ciertos artistas como el poeta Gottfried Benn— como precursor del fascismo.

Este planteamiento hay que verlo en relación con dos sucesos significativos de política artística que habían precedido el debate sobre el expresionismo y realismo en Alemania: el primero fue la proclamación oficial de la doctrina del realismo socialista en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, con el ataque de Karl Radek a los modos de escribir moderno, occidental, especialmente a la técnica narrativa de Joyce; y el segundo la consigna, pronunciada por el

KPD, el PC Alemán, alrededor de 1935, de poner la tradición literaria clásica al servicio de la lucha contra el fascismo.

El grupo alrededor de Lukács defendía la posición de una literatura antifascista, que llegara al mayor número posible de lectores de todas las capas sociales, objetivo que se lograría mejor mediante el método narrativo tradicional, por ejemplo mediante un realismo como el de un Balzac o un Tolstoi del siglo XIX. Brecht, Benjamin y otros rechazaban esta posición, considerándola políticamente ineficaz y estéticamente improductiva. Argumentaban que los contenidos revolucionarios, presentados de una forma tradicional, no afectaban la estructura social capitalista existente, a pesar de las buenas intenciones de sus autores, porque —y con esto reforzaban su argumentación— “el aparato de producción y de publicación burgués puede asimilar y aún difundir una asombrosa cantidad de temas revolucionarios sin por ello poner seriamente en cuestión su propia existencia y de la clase que es su dueña” (1)

Los debates enfocaban problemas fundamentales de la teoría literaria marxista, que en aquel momento no se formularon explícitamente, pero que podemos expresar de la siguiente manera:

¿Cómo hay que evaluar formas artísticas tales como el monólogo interior, el montaje, el teatro épico? ¿Tienen que ser entendidos como “expresión” de la decadencia ideológica de la burguesía en la fase del capitalismo monopolista? ¿Existe una relación causal entre la aparición de estas nuevas formas y el estado de consciencia de la clase de la cual surgieron? ¿Son estas formas separables del contexto en el cual se originaron, para ponerlas al servicio de nuevas finalidades —la lucha antifascista y después la construcción de una sociedad socialista— o están determinados por esta misma y por ende decadentes? En otras palabras: se trataba de preguntar por la historicidad de las normas estéticas, por el carácter de clase de las formas literarias. Se trataba —y se trata— de la génesis de formas artísticas y su dependencia del ser y de la consciencia, o, más generalmente aún, de la ubicación del arte en el esquema base-super-estructura. (2).

Tanto para Brecht y Lukács como para la mayoría de los autores que tomaban parte en el debate, las dificultades no consistían en la comprensión teórica y práctica de la política del Frente Popular. La unión de todos los adversarios de Hitler, sea cual sea su pensamiento, fue percibido y reconocido como necesidad histórica y apoyado consecuentemente. Pero era mucho más difícil definir el papel de la literatura (y del arte en general) dentro de esta política del Frente

¿Cómo, de qué manera debía expresarse una literatura socialista del momento la política del Frente Popular, sus ideas, su mensaje? La complejidad del problema, pues, derivaba precisamente de la aplicación consecuente de esta política a las artes, en el sentido de que el autor entendiera estos objetivos como problema metodológico para su propia creación artística.

Lukács entendía, como ya señalamos, al realismo como la continuación de las grandes corrientes literarias progresistas del siglo XIX y los realistas críticos del XX que se podían ubicar de alguna manera en el marco de esta tradición (p.e. Thomas Mann).

El momento de la continuidad adquiría para él una posición clave y esencial. En vez de la conquista, de descubrimiento de nuevos recursos en base a los nuevos procesos sociales e históricos —lo que era esencial para Brecht— Lukács centraba sus esfuerzos en la purificación de la literatura de las infiltraciones o huellas de la decadencia.

La decadencia era también para Brecht incompatible con una literatura luchadora. Rechazaba la definición lukacsiana, considerándola formalista, estática y ahistórica.

Si se observa la lucha por la herencia cultural de aquellos años desde el punto de vista de Brecht, se puede constatar una constelación, bastante curiosa. Para él, las reflexiones hechas acerca de este problema le parecían inaceptables, tanto la negación completa de cualquier herencia —posición que fue propagada por Theodor Adorno p.e., quien consideraba la integración de la herencia en la concepción estética marxista una posición no militante y revolucionaria— como también

la posición de Lukács por otra parte.

Sin embargo, en ninguna fase de su creación artística y elaboración de su teoría, Brecht se mostró indiferente ante la herencia. Ya en los años 30 había escrito: "Clases y tendencias en marcha tienen que tratar de arreglar su historia." (3). No era el menosprecio de una tradición lo que le llevaba a la polémica, sino la manera en la cual Lukács procedía con ciertas obras de la literatura mundial. Decía sarcásticamente que el procedimiento de Lukács siempre le recordaba una película de Chaplin, en la cual éste hace su maleta y corta todo que no cabe dentro y cuelga por fuera. Así procedía Lukács, según Brecht, con las obras de arte. Realismo y decadencia serían tratados como dos fenómenos totalmente aislados del contexto histórico y de la lucha de clases. Las posiciones antagónicas chocaban sobre todo en la actitud hacia obras literarias que Lukács consideraba decadentes. Para Brecht eran importantes autores Joyce, Döblin, Kafka, Dos Passos, y, más que esto, en ellos él estimaba precisamente aquellos elementos que Lukács no se cansaba de criticar y juzgar como decadentes.

Para Brecht se trataba de aislar ciertas técnicas del contexto en el cual fueron creados (la técnica del montaje y la disociación de los elementos en Dos Passos, de Joyce el cambio de estilo y el trato del monólogo interior, de Döblin la manera asociativa de escribir, de Kafka ciertas técnicas de distanciamiento, lo que para Brecht iba a ser una de las categorías fundamentales en su concepción del teatro épico). Estas técnicas, Brecht las iba a utilizar a favor de nuevas finalidades sociales, considerando sin embargo ciertas dificultades, porque los medios técnicos siempre estaban ligados a un contenido concreto. No pretendía una adaptación puramente formal de estas técnicas, teniendo en cuenta que las formas no eran algo exterior: "La forma de una obra de arte no es nada más que la organización perfecta de su contenido, su valor por consecuencia totalmente dependiente de ello". (4)

Al mismo tiempo enfatizaba la dialéctica complicada entre forma y contenido, indicando una autonomía relativa de la forma, que se podía entender de manera correcta sólo dentro

de las vinculaciones y conexiones múltiples del proceso de creación. La idea artística sería un proceso complejo; el elemento del contenido y el formal no se darían mecánicamente en este orden, sino se compenetrarían mutuamente.

Partiendo de estos supuestos formales, se puede afirmar que la concepción brechtiana sobre los recursos formales válidos era más amplia que la de Lukács. Se basaba también en los escritores de la burguesía naciente: Shakespeare, Swift, Rabelais, Voltaire etc., en la poesía didáctica china y latina, en el teatro ático, tradiciones extraliterarias y elementos del arte popular; corrientes literarias que no cabían dentro de la concepción lukacsiana.

Se ve, pues, que no se trataba, como pretendía Lukács, de renunciar a la tradición o insertarse en ella, sino de definir en cuál tradición hay que insertarse.

Las posiciones estéticas contrarias entre Brecht y Lukács también se extendían a la cuestión de la plasmación artística de la realidad. Tanto Brecht como Lukács integraban la teoría del reflejo en sus concepciones. De ahí podría darse la impresión de que no existían divergencias acerca de este aspecto. Sin embargo, las posiciones no eran menos antagónicas como las ya mencionadas acerca de la tradición.

En sus "Escritos sobre el Teatro" (5), Brecht pone algunos ejemplos reveladores que ilustran como él manejaba el proceso dialéctico del reflejo de la realidad.

El reflejo o la imagen tendría que mostrar en sus alrededores las huellas de otros movimientos o rasgos. Para ilustrar sus ideas, describe la situación de un hombre que pronuncia un discurso en un valle, en el transcurso del cual él cambia de vez en cuando de opinión, de manera que el eco confronta las frases contradictorias.

El hombre vivo, inconfundible, no debería aparecer completamente "idéntico a sí mismo" en el reflejo, y esto se logra plasmando esta contradicción en el reflejo. "Los reflejos tienen que retroceder ante lo reflejado, ante la vida comunitaria de los hombres", anotó Brecht en su "Kleines Organon" (6). El punto central de su teoría del

reflejo consiste pues en la dialéctica de reflejo y reflejado, percibido de una manera extraordinariamente sensible y diferenciada. Si bien pone énfasis en la relación directa entre estos dos momentos, nunca aparece la semejanza como criterio esencial de esta relación. Más bien, lo que Brecht describe como el proceso realista, es el de las influencias mutuas, el cual causa la imagen artística.

La concepción lukacsiana de la imagen se basa en el hecho de que toda cognición del mundo exterior no es nada más que el reflejo de este mundo que existe independientemente de la consciencia, por medio de esta misma consciencia humana.

Según él, la realidad no solo está integrada por la superficie del mundo exterior inmediatamente perceptible, no solo por las apariencias accidentales momentáneas y eventuales. Al mismo tiempo que la estética marxista coloca el realismo en el centro de la teoría del arte, lucha determinante contra todo naturalismo, toda corriente que se contenta con reflejar de manera fotográfica la superficie "inmediatamente perceptible del mundo exterior". (7)

Con esto, Lukács reduce su concepto del reflejo de la realidad a la relación esencia-fenómeno, oposición dialéctica fundamental, entendiendo los dos conceptos de igual manera como momentos de la realidad objetiva.

"... en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno" (8)

Lukács ponía más énfasis en la unidad que en la contradicción. En toda la concepción de su teoría de la imagen literaria, la contradicción se excluye casi totalmente dentro de esta unidad y no forma —como en el caso de Brecht— el elemento motriz o impulsor, sino en el mejor de los casos un accesorio retórico.

Brecht en cambio partía del supuesto de que estos dos aspectos de la realidad no confluyen inmediatamente. También él exigía de la obra de arte la unidad dialéctica de los aspectos contradictorios, pero en este proceso no se eliminaba la contradicción, sino servía para la cognición de las relaciones sociales.

De estos postulados teóricos, tanto Brecht como Lukács sacaban consecuencias inmediatas para la práctica artística.

El último deducía de la unidad entre fenómeno y esencia que las reales y más profundas conexiones de una obra literaria solo se deberían revelar al final.

“Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio. Y sin embargo, su composición resultaría completamente equivocada y sin efecto si el camino que conduce a dicho remate final no poseyera en cada etapa una evidencia inmediata. Así pues, las determinaciones esenciales del mundo representado por una obra de arte literaria se revelan en una sucesión y una graduación artísticas. Sólo que dicha graduación ha de realizarse dentro de la unidad inseparable del fenómeno y la esencia existente desde el principio, ha de hacer cada vez más íntima y evidente la unidad de ambos momentos a medida que estos se van concretando”. (9)

Los conceptos de Brecht sobre imágenes útiles se encontraban en relación inmediata con su método de distanciamiento. El destacaba que la producción de imágenes también exigía del artista utilizar nuevas técnicas para finalidades nuevas.

La contradicción entre el reflejo y lo reflejado servía para poner en evidencia para el receptor lo llamado “natural”, lo supuestamente normal y evidente. “Sólo así” decía Brecht, “se aclaran las leyes de causa y efecto”. En otras palabras: el punto esencial de la interpretación brechtiana de la teoría de la imagen era la aclaración de las relaciones sociales.

Brecht, pues, enfatizando las contradicciones de esta unidad entre

fenómeno y esencia es capaz de mostrar en qué dirección tienen que ir los cambios de las relaciones sociales. El método de Lukács sólo podía reflejar de manera pasiva ciertas relaciones, por ejemplo, cómo el hombre, a pesar suyo, está envuelto en el sistema capitalista.

Mientras el método lukacsiano subrayaba la revelación, la aclaración de los procesos sociales, el de Brecht mostraba posibilidades de intervención, de cambio, y tiene por ende elementos más activos y dinámicos.

Para Brecht, la imagen era la precondición necesaria e imprescindible para poder intervenir en los procesos sociales. “No es suficiente”, dice él en relación al teatro, “si de él sólo se exige la comprensión, el reflejo revelador de la realidad. Nuestro teatro tiene que despertar las ganas de comprender, tiene que organizar el placer de cambiar la realidad. Nuestros espectadores no sólo deben ver y oír cómo se libera al Prométhéus atado, sino también formarse en el placer de liberarlo”. (10)

Brecht desarrolló una técnica que tenía la finalidad de impedir una identificación absoluta del receptor con el héroe. Espectadores y lectores por medio de distintos métodos son llevados a seguir de manera crítica los procedimientos. Debían tener siempre la oportunidad de intervenir con su crítica. Esta nueva técnica dramática tenía como finalidad mostrar las condiciones sociales como transformables, quitarles la falsa apariencia de lo eterno y lo evidente o natural. Tal arte de plasmación que exigía crítica no impedía de ninguna manera una vida propia de las figuras, no excluía grandes efectos a nivel emocional como Lukács pensaba equivocadamente.

Si Brecht con su método trataba de impedir una identificación incontrolada y acrítica, no pretendía con esto expulsar o proscribir toda identificación o toda simpatía posible. El espectador debía identificarse con procesos positivos, aunque tampoco de manera exclusiva y absoluta.

Brecht desarrolló una técnica de plasmación artística que le quitaba lo natural, cotidiano, lo plausible y evidente a los procesos. Lo conocido de-

bía ser percibido como algo extraño—distante— para poder reconocer en el objeto y por medio de él la posibilidad de una transformación:

“Una imagen distanciadora es una imagen que deja reconocer al objeto, pero al mismo tiempo lo hace aparecer de manera extraña”. (11)

Esto implicaba el entender los procesos como históricos, como pertenecientes a un orden social determinado. El “distanciamiento” estaba dirigido a destruir el error de pensar en el carácter eterno, estático, de las relaciones humanas y sociales.

Hace resaltar las contradicciones y la manera de superarlas, lo que no puede ser logrado por el individuo únicamente, porque las contradicciones no tienen en él su origen y su causa, sino por la sociedad y por las luchas que se dan en ella.

Su finalidad consiste pues precisamente, en poner en evidencia ciertas apariencias difícilmente reconocibles, que habían obtenido un carácter natural, evidente para el hombre de la sociedad capitalista, de ponerlos en el contexto que hace perceptible la posibilidad de una intervención social.

Según Lukács, la base teórica de su concepto estético consiste en que el sujeto cognoscente aprehende en las impresiones inmediatas sólo los fenómenos concretos, las apariencias concretas y por lo tanto contingentes, de la realidad. Estas apariencias (estos fenómenos) por obra de la reificación del mundo histórico y de la total reificación del individuo dentro del capitalismo, se convierten para el sujeto cognoscente en fenómenos independientes y petrificados. Pero estas apariencias constituyen solamente un aspecto de la realidad; el otro está formado por los elementos que se repiten necesariamente y de acuerdo con leyes, las fuerzas impulsoras, la esencia. Estos elementos sólo los puede aprehender el sujeto cognoscente (alienado) mediante los conceptos, de una manera abstracta, y en su pensamiento. Sólo la inclusión de las apariencias superficiales en la conexión total, la unidad dialéctica de ambos aspectos, constituye la realidad objetiva. El fin e ideal del proceso de conocimiento es, entonces, superar la oposición entre