

Brechtianas - José Luis Arce (dramaturgo y director – Córdoba)

brechtianas I

Abordar positivamente a Brecht incorpora la idea de desagraviarlo de la multitud de manipuleos de que fue víctima. Difícilmente este autor revolucionario y marxista tomaría un conflicto social por razones emocionales o por alguna auto-conmiseración de clase. Es más probable que a un gran conflicto, supongamos que agropecuario, optara por ilustrarlo por la explotación de los peones de campo y por el bandidaje de matarifes, exportadores y productores maquiavélicos. Una obra didáctica como *La excepción y la regla* puede ser una pista, donde se puede apreciar su lectura de los *coolís*. 'Lo político' en Brecht no viene de que se ocupaba de esos problemas sino de 'cómo' se ocupaba de ellos, procurando que la propia herramienta teatral, más la concepción de un teatro de metáfora, donde el distanciamiento anti-ilusorio y la fragmentación como golpe de conciencia, expresada en la técnica de 'interrupciones', rayaba un fin revolucionario en la forma y en el fondo. Así Brecht, un día podría haber tomado de fuente reflexiva a un país del cono sur, otrora 'granero del mundo', aún vigente en su grávida capacidad de producir materias primas, entre ellas de este verdadero petróleo de la tardo-modernidad, cual es la soja. El conflicto de clases que expone el campo, en dicho lugar, que trasciende el 'democratismo' pueril de algunos discursos extorsivos, a partir de que se basan en el manejo sobre los artículos de primera necesidad de la población, difícilmente tendrían en el fundador del 'distanciamiento' un cantor indiferente. Brecht dejaría a la vista de la gente, en pancartas y canciones, en narradores y documentos, en cifras y parábolas, el maquiavelismo moral de una clase media acomodada y acomodaticia (de rentistas y dependientes necesarios del gran Capital internacional), de *pater familias* portadores extemporáneos de un patriarcalismo que incluye la subestimación a la mujer, que para el caso da lo mismo que sean sus esposas o su presidente (consignas y *graffitis*, con el que este sector emboza cualquier avance de una justicia social, evidencian su verdadera consideración hacia el propio género, como cuando verbalizan sus pareceres respecto de la condición mujer de quien gobierna el sugerido país). La portación del objeto, el *gadget* como botín de triunfo social, de figuración, de 'diferencia' con los pobres, que si lo son es porque no trabajan como quienes lo ostentan, podría ejemplificarla el autor alemán con toda esa cultura que rodea a las 4X4, tan aptas para ir al pueblo a comprar cigarrillos, para llevar con sus ejes doble-tracción a los hijos a la escuela, como para seducir a las

chicas humildes alrededor de la plaza pública. Podría hacerlo igualmente mediante las torres construidas en los principales barrios de las metrópolis (mientras dicha clase argumenta que todo se re-invierte en el propio campo). La burguesía agrícola-ganadera con su actitud de 'nacida para matar', esgrimiría cifras y estadísticas cuya cortina de luz, cegarían (como lo hacen) en su exceso irradiante, el destino de los desheredados, cuando no directamente expropiados de los terrenos donde el 'yuyito' loco pero pródigo, viene aún con tardanza, a cumplir el sueño aurífero de la legendaria Trapalanda, tan ávidamente buscada. El peón desdentado y analfabeto, internaliza en su miseria la idea de clase que hace de su destino una fatalidad. Lo único colectivizable de este asunto es que los negocios de compra venta, como los financieros, pretenden generar la ilusión de una 'deuda social': "El campo salvó al país". Aún queda suponer a un Brecht proponiendo la nacionalización de la Aduana o directamente del Comercio Exterior. Eso haría del 44% móvil de las retenciones que se trató de imponer al poroto atómico, una medida de gran caudal transformador a medir por la dimensión de los discursos y confabulaciones desatados en derredor. Y seguramente la canción final de Bert terminaría diciendo que el destino de dicho país, por la voluntad de sus habitantes, 'es ser de todos'. Algunos carteles 'épicos' serían: "Basta del acuerdo de la justicia con los capitalistas sojeros para expropiar campos de humildes labradores", "Basta de la apropiación de tierras fiscales por la que no pagan un centavo", "Basta de evasión impositiva. No se puede pagar \$800 de impuestos por campos de 50.000 hectáreas", etc, etc.

-b-

No es poco cierto que Brecht ha sido bastante afectado por el 'brechtismo' de los stalinistas, que ha recortado sus alas revolucionarias y desafectado o 'desmovilizado' los aspectos técnicos que, a diferencia de lo que Grotowsky hiciera con las 'acciones físicas' de Stanislavsky, con ser un método crítico solventado en él mismo, aún tendría la posibilidad de explotar en profundizaciones que por ahora quedan a la espera. El brechtismo de los burócratas lo hizo efímero. Es el destino de los epígonos estrechos. Frente al stalinismo, el poeta en su expansión es un trotskista inevitable. El poeta es la revolución permanente. Quizá la retracción del pensamiento crítico aludida en el marco de otros temas, ha enfriado equívocamente a Brecht. Pero Brecht en tanto gran poeta, ha tenido que sacudirse a través de los años, las mochilas con piedras que los usufructos oportunistas de los turiferarios de toda laya han hecho de su obra. La crisis sostenida de

un Estado sin planes culturales, o Estados con teatros de gestión pública restringida y asociados a los designios del capitalismo neoliberal, ha vaciado dentro de la sociedad, la posibilidad de un teatro idóneo para el fomento cultural. La cultura apóstata, los Estados dobles, hipócritas, han dilapidado la chance de un teatro crítico, frente a un sistema dominado por el *kitsch* y la ligereza. Brecht vive en el espíritu rebelde de los jóvenes una nueva vida, en las compañías que planean con irreverencia sus agendas. Brecht es víctima de los 'Estados mínimos'. Pero podrá ser re-instalado no en el dogmatismo automático y en el mecanicismo de un izquierdismo que ya no existe o que si existe no se interesa por él, a través de su 'método', el que es, en sí mismo, una punta para la experimentación teatral de formidables posibilidades e impensadas consecuencias. No es menor producir esta re-lectura, a partir del descubrimiento de que Brecht no habría muerto por un infarto al miocardio, después de padecer largamente problemas cardíacos, sino después de haber sido pacientemente envenenado por la Stasi, el servicio de inteligencia stalinista de Alemania Oriental, para ajustarle cuentas por sus críticas al régimen. La incorporación de este dato es crucial, porque hay que hablar de otro Brecht, de un nuevo Brecht, del enorme poeta que pese a él mismo, estuvo por encima de los crímenes de un régimen que no toleró su despegue hacia el extra-naturalismo, hacia un realismo de vanguardia cuyas posibilidades, están todas por ser redescubiertas. Ya Bernard Dort sabía decir que hasta ese momento, la interpretación de Brecht funcionaba como referida al orden instalado de la revolución y no a una revolución por hacer. Para eso importa más que lo histórico, lo metafórico, la parábola que Brecht hacía encarnar en el individuo o en un grupo. Pintar con Brecht las complacencias del izquierdista que se autoabastece de su sentimiento, desistiendo de ilustrar el proceso que lleva a que algo ocurra es a lo que arriba se alude como apostasía. El Brecht poeta, considerado sustancialmente en tanto tal, está al socaire de los mentados riesgos de usufructo con el que contumaces instrumentalistas aún tapizan sus pensamientos. Habrá que preguntarse si actualmente los jóvenes realizadores creen útil y pertinente movilizar, activar para algo a los espectadores. Por lo general cuando los realizadores hablan de activar al espectador, suelen caer en concesiones y no en los objetivos de un proyecto que ejecute tal activación. Es decir, se suele usar a ciertos autores para generar un 'catarseo' que como bien sabemos, es de por sí, anti-brechtiano.

brechtianas II

-a-

Brecht reivindicaba la representacionalidad del teatro. Pero, como sabemos, no pensaba la fusión de los actores con el auditorio a través de participaciones festivas, sino que concebía destrozarse el corte, el foso por el cual era posible la embriaguez alienante, la ilusoriedad como rasgo burgués de dominio, a través de una relación tramada, no inocente sino basada en una especialización similar a la que tiene el hinchado con el fútbol, a la que se suele aludir ironizando 'que todos somos DT a la hora de un partido'. Pero no perdamos de vista que escribimos en la era de la globalización y bajo condiciones políticas que se dan, en este caso, en Latinoamérica, las que podrán (o no) volverse aptas para una independencia definitiva, a costa de una estrategia decolonial.

No es imaginable un 'brechtismo' puro sino más bien una fusión, una multiplicidad donde la racionalidad brechtiana entronca, en pos de una unidad, con los procesos de re-subjetivación expresado en las búsquedas que se realizaron en países sin coberturas estatales fuertes, cuando no en países donde Brecht ha sido directamente un autor clandestino y periférico. Podría expresarse de una forma polémica: Brecht llegaba a la no-representación como a una solución de continuidad, un corte, una conquista que implicaba no sólo que la realidad y su representación coincidieran, que la verdad se imponía a las versiones particulares, que el encuentro superaba en calidad a las visiones individuales. Es decir, la no-representación que puede estar contenida en fórmulas artaudianas (retomadas por el Living) como 'el teatro es la vida' no suponen una antinomia esteticismo-nihilismo sino una conquista marcada por ese punto de fusión. Una cosa es el idealismo y otra el irracionalismo. Era la postura de Lukács, sin incorporar a cuenta que el Individuo también fue destruido y el trabajo del actor sobre sí mismo, con Stanislavsky-con Grotowski, conducen a una materialidad del intérprete que podría responder a lo que Meyerhold dijo cuando fue a Alemania y le preguntaron sobre la diferencia de sus actores con los alemanes: 'los míos son actores materialistas'. La presencia de actores de la era de la materialidad técnica, en el marco del brechtismo, implica hacerse cargo de la evolución hecha en el propio Brecht de lo épico a lo dialéctico. Esta evolución es comparable a la que en Stanislavsky va de la memoria emotiva a las acciones físicas. Iben Nagel Rasmussen, buceando el personaje de 'La Muda' de Madre Coraje, marca un giro atendible a esa rueda.

-b-

Antes de intentar abordar cuestiones técnicas, valen algunos comentarios contextuales. A Brecht se lo denostaba porque en el *putsch* de los nacionalsocialistas de 1923 ensayaba el *Eduardo II* de Marlowe. En 1953, con la rebelión popular contra el gobierno de Ulbricht que dio lugar a aquella famosa obra de Günter Grass *Los plebeyos ensayan la rebelión*, se lo denuncia duramente porque mientras esto pasaba, él ensayaba la obra *Katzgraben* de Strittmater. Grass en su obra cambia este título por *Coriolano*, texto que Brecht, como sabemos, también adaptó a su visión épica. El objetivo de esta denuncia no era otro que hacerlo pasar por esbirro de Stalin. Hannah Arendt cuenta que estando en New York, durante los juicios de Stalin en Moscú, conversaba con un trotskista sobre la inocencia de los acusados en los juicios. Brecht le dijo “Cuanto más inocentes son, más merecen morir”. “¿Mas inocentes de qué? De conspirar contra Stalin. Creo que se entiende el oxímoron.

Ya al instalarse a vivir, finalmente, en Alemania del Este había dado pie a estas detracciones. Ha pasado el tiempo, y surgen esos documentos relativos a que Brecht fue asesinado, mientras a Grass, baluarte de la literatura alemana, se le descubre su afiliación no confesa a las Juventudes Hitlerianas en un escándalo reciente que dio por tierra con el autor de *El Tambor de Hojalata*, a enchastrarse en su propio barro. Alturas morales veredes. También se ha vilipendiado a Brecht por su vida sexual o en todo caso, por su posición frente a las mujeres que lo amaban, lo que otros habrán querido ver como la de un adelantado a su tiempo, cuya sexualidad venía a ser la del comunismo realizado. En la película *La despedida* se dramatiza su última estancia en Buckow junto a todas ellas, y es a su regreso a Berlín, al poco tiempo, cuando sobreviene su deceso. Otro aspecto que impresiona de su biografía es la que surge de su amistad con Walter Benjamín, a la postre, el mayor crítico alemán del siglo XX. Resulta notable cómo Adorno y Horkheimer, patrones de lo que sería la Escuela de Frankfurt, se escandalizaban porque el otro aspirante a la misma, Benjamín, convivía con Brecht y recibía toda su influencia, como bien lo atestiguan las *Tentativas sobre Brecht*, motivo de celos que hicieron historia¹. Valdría preguntarse sobre qué artista actual guardaría esa dimensión que hiciera presuponer su incidencia dominante sobre filósofos y pensadores o para que otros le temieran tanto como en este caso de Brecht. Visto así, el carácter transformador de la obra y el pensamiento de nuestro autor, es casi único en la historia. Muchos epígonos que

¹ Ver *Benjamin y Brecht* de Erdmunt Wizizla. Editorial Paidós, 2007.

no se tragan su dimensión político-ideológica, suelen decir que a pesar de su comunismo, Brecht era un extraordinario poeta. Es la peor opinión de todas, porque no hace sino develar todo tipo de arbitrariedades y manipulaciones des-ideologizadas sobre su obra y designios escénicos. Hay causas históricas muy concretas que no permiten aplicaciones automáticas o mecanicistas de la dramaturgia brechtiana, así como ninguna puede prescindir de su dimensión artístico-política. Heiner Müller decía 'No se puede no criticar a Brecht, sería una contradicción'. Pero el rango crítico que exige su teatro no puede ser menos que alto. Vale una pequeña precisión: lo 'épico' en Brecht es a veces equívoco porque es una de las denominaciones de los tres grandes géneros de la poesía: dramática, épica, lírica. En Brecht épico viene de *episch*, en alemán 'narración'. Y es lo que habilita a que su teatro se pueda verbalizar como 'teatro narrativo', lo que trae a colación discusiones subsiguientes.

brechtianas III

la decisión

En Brecht el desguace de la representación burguesa es planteado por la vía de un despertar consciente que se expresa en una retórica, un 'artificio' no natural sino construido, un 'montaje', una composición. La representación mediada por la ilusoriedad o la representación mediada por la conciencia, merecen un estudio aparte. Esto no es necesariamente un racionalismo impoluto que trascartón habilita la antinomia racionalismo-irracionalismo, ejemplificada incluso, con la antinomia por antonomasia del siglo XX: épico-crueldad. Este pasaje, esta deriva, empezó a darse en la práctica en el teatro londinense, muy admirador de Brecht, a partir de Brook, cuando rompía amarras hacia la experimentación basada en las propuestas de Artaud. Brecht, entre otras cosas, concebía al público como una reunión de interesados. Simple, si hay alguien que trabaja de actor o de director, también hay un público que trabaja de tal. Ese público tiene valor agregado, es una bomba, tiene carga y mecha, no es indiferente, es exigente, y pasan mundos intentando responderle. Es un público con 'decisión' como le gustaba decir a Brecht. Ese modelo resulta alternativo al del teatro de mercado o teatro recreativo, fórmula que mencionaba Benjamin, donde se paga por embotamiento y evasión. Habría que cruzar al 'pobre Bertolt Brecht' con los situacionistas franceses, por decir, en una confrontación con la 'sociedad del espectáculo', o asociar su principio de 'cambio

dialéctico' al 'nomadismo' de Deleuze o al documentalismo de Michael Moore, y no dejarlo abandonado como gran artista a un purismo brechtista, a la sequedad de un materialismo dialéctico depuesto y a un proyecto político derrumbado, como ocurrió con el socialismo realmente existente del Este. Esto es posible, ¿por qué? Porque hay que apelar al Brecht experimental y no al Brecht manipulado por los 'realismos burocráticos', a los que han sido tan afectos, entre otros, los plúmbeos PC oficiales alineados a Rusia. Si alguien como Brecht plantea cómo hacemos para transformarnos de manera efectiva, sobre la base de las cosas que vivimos, eso es una propuesta que tiene actualidad, más allá de la circunstancia por la que llegó a hacerla. La técnica de 'interrupciones' que usaba en sus espectáculos era para mejor producir el gesto del que actúa. El texto brechtiano no ilustra ni apoya la acción sino que la interrumpe, la controla. No la interpreta. Las interrupciones de la acción tienen un efecto de retardo. Lo que hacemos con ese retardo es una decisión que Brecht señala como carga de conciencia política. Por qué no cruzar este principio con el retardo de Duchamp o con el *stop* que transversaliza una acción. Es decir, hay un Brecht para el laboratorio, sin duda. Brecht, lo sabemos, era un gran interesado en la cultura oriental. Los tiempos actuales se muestran más propicios, ya no porque el estudio de las tradiciones del actor realizado por Barba en Occidente, o por la enorme difusión de estas formas teatrales que asumen los cursos del ARTA (*Association Recherche des Traditions de l'Acteur*) en el seno de la Cartoucherie de Vincennes, lo hayan favorecido, sino, actualmente, por la literal inundación de trabajos originados en Oriente que pueden verse en los calendarios teatrales occidentales. Brecht no experimentó en profundidad un actor específicamente 'épico'. Se remitió, y no es poco, a solicitar en algunos casos los servicios de grandes actores que pudieran corporizar su teoría: Peter Lorre, Helene Weigel, Charles Laughton (nada menos), y lo épico se transmitía fundamentalmente por vía de la dirección, y no tanto por vía de una formación. Por supuesto, Brecht desafía a no desarrollar acciones sin representar situaciones, en un marco dialéctico y no de mimesis donde para imitar la realidad hay que reprimir la conciencia. La atención se maneja como interés. Interés que se logra por el asombro. A través de ese interés se produce un dominio específico de los temas de la vida. Una toma de posición. Esta direccionalidad de la atención es lo que llama a la conciencia. Si realmente se diera una especialización, como mencionamos, parecida a la del hincha de fútbol, qué cosa sería ver a la gente hablando de teatro como lo hacen sobre ese deporte, dirimiendo situaciones, formando sus elencos favoritos, etc. Pero... la presencia de un actor es una necesidad precarizada ante la gente. El teatro de arte, en su alternatividad sin concesiones, goza de una

sacrosanta superfluidad en la economía ruda que se alimenta de rendimientos y eficiencias incontrastables. La postulación de un teatro artístico, arrastra el *karma* de hacerse con ejecutores de oficios inanes, artesanos de actividades mercadotécnicamente inútiles, aunque espiritual y subjetivamente se las fantasee como fundamentales. Son otros tiempos, qué duda cabe. El público de Brecht, en Alemania Oriental, no era llevado por el mero flujo cultural. Había un sistema dirigido, estatal, sindical y una política de Estado que precisaba del teatro. En ese marco, cuantitativamente fue posible lo 'popular'. En cambio, exigirle mecánicamente a un grupo independiente que lo sea, con sus exiguos medios pero con la que subliminalmente se lo ha presionado, inclusive desde el Estado inoperante para que lo haga por él, es no sólo un verdadero crimen sino un despropósito. Acá hablamos de otro sistema que en los hechos es estructuralmente 'minoritario' por más ideología de masas que haya en las cabezas de sus integrantes. Aunque su carácter reivindicante le provee de una legitimidad ética formidable.

brechtianas IV

El Brecht experimental es el Brecht realista que rompe con el naturalismo, ni siquiera es el Brecht expresionista de su primera etapa. Esto suponía no reproducir por reflejo, ni siquiera construir de esa forma, sino develar la apariencia exponiendo las relaciones de producción de una forma ampliada, para ser entendida como 'realidad objetiva', y en ella leer las causas de la explotación del hombre por el hombre. Brecht se deslumbraba con la capacidad de Weigel para 'iluminar' en escena esos contenidos, a través de los más mínimos detalles, fueran estos pequeños personajes o los pequeños objetos de la utilería de mano o aún aspectos cuasi secundarios del vestuario. El famoso tema del 'distanciamiento' no lo inventa Brecht, es un aspecto de la retórica tan viejo como el arte. Y acá es importante la relación nunca del todo estudiada con Meyerhold, a quien le debe más de lo que se suele decir. Cuando Brecht va a Rusia y conoce al creador de la Biomecánica, más todo el contexto constructorista de la vanguardia revolucionaria rusa, se ve confirmado en muchas de sus intuiciones técnicas, como la de abreviar de manera crítica en estadios de la 'tradición', que en Meyerhold constituye un principio teórico inherente a su visión. Lo mismo ocurre con el 'montaje' que deviene de Eisenstein, que luego son los 'episodios' que alternan con los 'conjuntos' en su dramaturgia. Previamente, así como Artaud gustaba de los hermanos Marx, Brecht se apasiona con Kart Valentin, eximio creador del *variété* berlinés, cuya filmografía resulta

menos conocida que la de los cómicos norteamericanos por la relación casi colonial que el cine europeo tuvo con Hollywood. Hoy por hoy, útiles son los videos para revisar a un Valentin cuya fragmentación por *sketches* se solventaba en una base humorística, que en Brecht es un trasfondo que se resuelve en agudeza, crítica, lucidez, entretenimiento. Es famosa la oposición del dramaturgo alemán a lo 'recreativo' del teatro, pero no menos famosa es su consigna de lo 'épico' a través de mecanismos de 'entretenimiento' cuidadosamente diseñados a través de los códigos perceptivos populares. La tosquedad, la familiaridad gestual, el lenguaje crudo o soez, el lirismo irreverente, son medios indispensables para definir su forma, donde incidieron además fuertemente, los códigos perceptivos de la radio ligados a lo narrativo. Es decir, dividir pero 'dejarla picando', que es tan típico del radio-teatro que a su vez lo había tomado de las novelas por entregas que hacían los periódicos del siglo XIX. Benjamín ya decía que el cruce de lo figurado con lo formulado, que produce al ver una obra de Brecht, es parecido al mecanismo intelectual y perceptivo que se siente de leer un libro. La relación con los mecanismos literarios son conceptual e ideológicamente muy diferentes a los de Artaud, que partía de una iconoclasia por la imagen literaria que podía resolverse en un: "muera el texto". El tema del personaje es fundamental. Brecht los resolvía a través de una verdadera semiosis, es más, de verdaderas disputas semióticas. Esta riqueza de los signos era la resultante de un análisis, una síntesis poético-realista. Ese dibujo reivindicaba una realidad que disputaba la imagen del personaje real. *Tambores sobre el dique* de Ariane Mnouchkine, es un claro ejemplo de lo que podría demostrar la vigencia, en tanto *aggiornamento*, de las técnicas de Brecht a través en este caso de un 'distanciamiento' reconstructivo del personaje. La obra es una fábula de corte oriental escrita por Hélène Cixous, que haría aullar al autor de la *verfremdung*. Mnouchkine, sobre técnicas del *bunraku*, resuelve a cada personaje con cuatro operadores escénicos y no con un solo actor. Un concepto tremendamente audaz ejecutado con un virtuosismo aniquilador. En esta obra el personaje se forma con la materia física de una marioneta implementada por el cuerpo del actor, operada a su vez por un manipulador en un trabajo de sincronización casi tortuoso, un dicente que pone la voz desde fuera de la escena y amplificadas a través de un pulso de emisión combinados con la voz y el movimiento de labios, al que se suma, también como efecto *offstage*, todo el campo sonoro y contextual del personaje. La resolución de lo 'general' se hace en el espectador, luego de todo un recorrido psico-perceptivo, donde al final, tanto la fábula como su construcción, se realiza auto-poiéticamente, como una síntesis auto-construida que surge de su elección (decisión brechtiana) por ver a quien

habla, o por ver a quien manipula, o quien gestualiza. Una *verfremdung* depuradísima y de altísima escuela. En este sentido, el distanciamiento es un tropo que integra la reserva técnica del teatro de cualquier tiempo o espacio.

brechtianas V

(una vuelta de tuerca)

Müller es uno de los grandes autores de la segunda mitad del siglo XX y que sirve de manera ineludible y directa para una reflexión post-Brecht, como considerar que obras como *1789* de la Mnouchkine, sin el autor alemán de precedente, sería difícil imaginar (y realizar). Pero, no nos vayamos de Müller. Este autor da vueltas de tuercas que ponen en una órbita superadora al autor de la *verfremdung*. Müller se interesa por la autonomía escénica, tan presionada por tanta gente, incluso brechtiana. Por su lado, Müller fue un artista asediado por la dictadura de Honecker, hasta directa y personalmente por éste. Müller ataca la forma. Toma la fragmentariedad brechtiana y trabaja deliberadamente sobre ella, rompiendo en el público la espera de una respuesta pre-fijada. Más bien crea la opción de completar la configuración o dejarla inacabada. Müller ataca la figura del Autor en tanto gestor de un producto cerrado que impedía la función vital que reclamaba Artaud para el teatro. Y aquí tenemos otra reunión de opuestos. En ella Müller revela que los fragmentos no tienen motivos. Se compactan por presiones, que cuando colapsan en explosiones dramáticas, dejan a la luz las incompatibilidades de materia, energía y sustancia. Con Müller puede verse que el proceso racional no es tan puro como quisieron hacer los racionalistas del materialismo científico. Las categorías de Lúkacs ya no abarcan los nuevos factores de la creación artística. De hecho, la vida artística de Müller fue un ataque a lo que aquel crítico defendió del régimen soviético. Müller es como el Brecht de la diseminación. Primero que nada, no aporta un distanciamiento sino un arte de la distancia, con la que buscaba un giro al didactismo brechtiano. Müller amaba las *lehrstücke*, las piecitas didácticas de Brecht que había creado por urgencia política, para que las hicieran los jóvenes o los actores amateurs. De la misma forma hubo poetas y dramaturgos de barricadas durante la Guerra Civil española, creando un teatro de campaña, para el aquí y ahora. El punto es que así como hay un pasaje de lo 'épico' a lo dialéctico, hay un pasaje hacia un Brecht ya no de escatología revolucionaria sino hacia una polisemia Brecht, un Brecht de la multiplicidad. Si realmente tal pasaje es posible, no

lo es sin Müller, que lo pone fuera del hundimiento comunista. Podrá perderse a Brecht como distanciador concientizante pero se lo gana como demonio maligno de las sociedades conformistas, como perpetuo *épater le bourgeois* en tanto el capitalismo se mantenga incólume. Es decir, se lo gana como singularidad, donde también le cabe el embozamiento y la indisponibilidad para todo uso propio de quienes son capaces de navegar en 'doble fondo', según lo exige una estrategia opositora a este sistema. Es decir, la posibilidad también de un 'misterio' Brecht, de un Brecht inatrapable. Es que auto-escamotearse, no hacerse evidente, no explicitarse es mantener una ventaja política. Como dice Ranciere: explicar es de mal maestro, anula la distancia. ¿Qué cosa sería un Brecht sin distancia?