

ESPECULACIONES SOBRE UNA VANGUARDIA DEL TERCER MUNDO

Speculations on a Third World Avantgarde

KEYA GANGULY*

gangu003@umn.edu

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2023

RESUMEN

Si bien hay quienes sostienen que las vanguardias europeas del siglo XX tomaron sus pautas de fuentes ajenas a Europa (Brecht y el haiku, Picasso y África, o Eisenstein y México, por ejemplo), la posibilidad de una vanguardia del “Tercer Mundo” como tal no encuentra apoyo en los escritos de Theodor Adorno sobre teoría estética ni, para el caso, en las discusiones de Roberto Schwarz sobre estética. Pero, ¿existe una perspectiva dialéctica desde la que se pueda defender la relevancia de la vanguardia como configuración estética y política relevante para el Tercer Mundo? En el espacio totalmente distinto de una lectura de Hegel, Adorno (1962) nos da de hecho los lineamientos para tal argumentación con la figura de skoteinos, u oscuridad, lo ininteligible, lo oscuro –que es tarea de la crítica eliminar. La importante asunción de Schwarz de los temas de Adorno gira sugerentemente en torno a los “altos y bajos” de la experimentación estética autoconsciente en lugares como Brasil, aunque la tarea de este ensayo consistirá en ampliar las premisas de Schwarz para pensar en el papel que desempeña la experimentación en el retorno de la vanguardia a su misión constitutiva de devolver la vida al arte, una misión que sugiero que sólo es discernible finalmente cuando el ideal de vanguardia deja atrás sus vinculaciones modernistas.

Palabras clave: Brecht, Upal Dutt, vanguardias periféricas, experimentación, realismo.

ABSTRACT

If there are those who argue that the European avant-gardes of the twentieth century took their leads from sources outside Europe (Brecht and haiku,

* University of Minnesota (USA)

Agradezco a Silvia L. López por invitarme a contribuir a este número de *Constelaciones* y por supervisar la traducción al castellano de mi contribución. Quiero agradecer también a Timothy Brennan por su ayuda y las enmiendas a la traducción.

Picasso and Africa, or Eisenstein and Mexico, for example), the possibility of a 'Third-World' avantgarde as such does not find support in Theodor Adorno's writings on aesthetic theory or, for that matter, in Roberto Schwarz's discussions of aesthetics. But is there a dialectical perspective from which one might argue for the relevance of the avant-garde as an aesthetic and political configuration relevant to the Third World? In the entirely different space of a reading of Hegel, Adorno (1962) in fact gives us the lineaments for such an argument with the figure of skoteinos, or darkness, the unintelligible, obscurity—which it is the task of criticism to eliminate. Schwarz's important take-up of Adorno's themes suggestively circle around the "highs and lows" of self-conscious aesthetic experimentation in places like Brazil, though the task of this essay will be to expand Schwarz's premises in order to think about the role that experimentation plays in returning the avantgarde to its constitutive mission of bringing art back to life, a mission that I suggest is finally discernible only when the ideal of the avantgarde leaves its modernist entailments behind.

Keywords: Brecht, Upal Dutt, peripheral avant-gardes, experimentation, realism.

Puede suceder así, pero también de otra manera.

Walter Benjamin (1998: 8)

1 INTRODUCCIÓN: FORMA Y OBJETIVIDAD

En la introducción del editor a *Two Girls and Other Essays*, Francis Mulhern describe esta colección como una muestra de la originalidad y flexibilidad de la obra de Roberto Schwarz y de su reconstrucción de las ideas clásicas de Georg Lukács sobre el realismo (Schwarz, 2012). Una característica clave de la reconstrucción, según Mulhern, es el énfasis que Schwarz pone en la forma, acompañado de un alejamiento de la preocupación por la verosimilitud en las interpretaciones de la literatura realista. Es importante señalar que la forma no se refiere aquí, o no meramente, a la composición, estructura o portadora de contenido, sino a una configuración histórica. Mulhern mantiene que la perspectiva de Schwarz resalta de forma única cómo la historia se codifica en las características formales de las obras de ficción, en contraposición a cómo se expresa en su contenido o contexto. De este modo, el problema de la forma se considera interno a la producción de significado y, en consecuencia, cuanto mayor sea la capacidad de un texto para expresar una realidad histórica y social específica, mayor será su tendencia hacia modos de enuncia-

ción que traduzcan esa especificidad histórica de maneras formalmente distinguibles.

Comienzo refiriéndome a esta colección de ensayos porque los argumentos de Schwarz sobre la literatura brasileña también son útiles para reflexionar sobre los textos culturales del Tercer Mundo en un sentido más amplio y, en particular, por su afinidad con las conceptualizaciones del papel del teatro de vanguardia en la India, concretamente en el mundo bengalí y las obras del dramaturgo, actor, historiador y activista Utpal Dutt (1929-1993).¹ Con el fin de sentar las bases para la elaboración de dicha afinidad, en primer lugar quiero tener en cuenta la importancia de pensar conjuntamente la forma y la historia en el sentido en que Mulhern se refiere al enfoque de Schwarz, distinguiéndolo de la “dicotomía recibida” de la lectura minuciosa frente a las interpretaciones globales de la cultura y la sociedad que evitan prestar atención a los detalles. En su opinión, la crítica dialéctica de Schwarz se diferencia en lo siguiente:

“La idea teórica fundamental de la tradición alemana, para Schwarz como crítico literario, es la idea de la *objetividad de la forma*. Las formas, cuyas sustancias son las de la vida práctica, surgen como parte del proceso histórico social, y entonces pueden ser trabajadas en la reducción estructural propia de la obra literaria, objeto propio de una crítica integralmente dialéctica, en la que forma y proceso social son indisolubles. (Mulhern, 2012: ix-x, énfasis añadido)

La expresión “objetividad de la forma” encierra muchas cosas, y me gustaría extenderme en sus implicaciones conceptuales antes de pasar, en la segunda mitad de este ensayo, a explorar cómo esta concepción nos permite tener en cuenta los experimentos de Dutt con la forma teatral en particular. En primer lugar, la idea de forma objetiva se basa en la premisa de que, como las formas culturales surgen del proceso social, llevan un sello *objetivo* de su tiempo y su historia. Ésta, hay que decirlo, no es una posición desconocida en el arsenal de la crítica marxista y está ciertamente en el corazón de la teoría del realismo de Lukács. En términos más generales, esta posición es parte integral de la premisa fundamental del materialismo histórico de que, parafraseando a Marx (de su “Prefacio a una contribución a la

¹ Existe un amplio corpus de estudios sobre Dutt, aunque muchas de sus obras aún se están traduciendo al inglés. Algunos de sus notables discursos sobre política, arte y el papel del intelectual, pronunciados en un inglés muy nítido, están en circulación (incluso en foros en línea como YouTube). Entre otras obras, Nandi Bhatia (2004) trata el teatro de Dutt, aunque en traducción. Ananda Lal es un erudito comentarista de la política y la práctica de Dutt, que ha leído y traducido obras como “Barricade” (a la que se hace referencia en este ensayo); véase su *Utpal Dutt: Barricade* (2022). Véase también, Himani Bannerji (1998), y las propias observaciones de Dutt en *Utpal Dutt* (2009).

crítica de la economía política”), el ser social determina la conciencia, es decir, que los productos de la conciencia, ya sean conceptuales, artísticos o prácticos, están determinados por las condiciones sociales y materiales y las exigencias de su tiempo (Marx, 1976 [1859]).

Schwarz modula la premisa anterior mostrando que la marca objetiva del proceso social no se refleja meramente en el registro estético, ni se encuentra en una transferencia de las preocupaciones de un *métier* a otro. Por el contrario, su argumento –para el que la teoría estética de Theodor Adorno proporciona el modelo– implica un agudo sentido de las propias divagaciones de la historia por medio de las cuales las formas cifran las realidades sociales en la “reducción estructural” del texto literario. En otras palabras, si el proceso histórico-social está lleno de desviaciones y digresiones así lo están también las prácticas expresivas que surgen de él y es esto lo que constituye su objetividad.

Esta línea de pensamiento es, como ya he señalado, coherente con la perspectiva dialéctica de la teoría crítica sobre la relación inmanente de la totalidad social y los objetos estéticos. Además, la iniciativa de Schwarz permite pensar las discrepancias entre historia y situación de un modo que evita una reducción formulista de las complejas relaciones entre totalidad y cultura, así como lo que Mulhern denomina el “academicismo” que se encuentra en Lukács: el mandato de que el realismo es el único modo de expresión (o género) apropiado y correspondiente. Al apartarse de los “cánones de la escritura realista” de Lukács (2012: xiii) mediante un replanteamiento del énfasis, la versión de Schwarz de la crítica dialéctica revela que se encuentra tan a gusto analizando novelas realistas como interpretando la poesía modernista o rastreando la función del folclore en la producción brasileña contemporánea.

Mi interés en el método de Schwarz, si aceptamos una distinción provisional entre teoría y método, reside en explorar hasta qué punto el énfasis en la forma objetiva puede extenderse a modos de expresión más allá del ámbito original y europeo de la teoría crítica (como ya ejemplifica su trabajo sobre la literatura brasileña). Porque me parece que la propuesta de la forma objetiva es igualmente relevante para llegar a un acuerdo con la experimentación vanguardista en lo que antes se llamaba el Tercer Mundo –implicado como está en los mismos procesos históricos y sociales que subyacen a la existencia capitalista en todas partes. De hecho, en la medida en que la experimentación estética consciente de sí misma es una respuesta a las vicisitudes de un lugar y un tiempo concretos, los impulsos de la vanguardia en el

Tercer Mundo son también una respuesta a las vicisitudes de un lugar y un tiempo concretos. Las vanguardias –especialmente en circunstancias históricas en las que su aparición es inesperada– da fe de su propia objetividad. Y mi argumento es que estos experimentos son también encarnaciones formales de esta objetividad, más que recapitulaciones de la objetividad del modernismo o de una autoconcepción autotélica y retirada de lo social.²

En las ampliaciones de Schwarz sobre el tema puede trazarse un camino hacia esta postura, aunque luego retomaré sus vacilaciones sobre la relevancia de la vanguardia fuera de Europa. Pero antes, consideremos su ensayo “Objective Form: Reflections on the Dialectic of Roguery” (La forma objetiva: reflexiones sobre la dialéctica del malandrado), en el que refuerza el punto sobre la dinámica de la forma y la existencia social diciendo: “Las formas sociales son objetivas, es decir, creadas por el proceso de reproducción social, independientemente del individuo” (2012: 23). La valencia lukácsiana de este punto es discernible en su insistencia en que “las construcciones estéticas dependen, precisamente, de la objetividad e historicidad de las formas sociales (esto, en contraste con la visión althusseriana [estructuralista], para la que la forma es una construcción científica sin realidad propia)” (2012: 23). Aquí, no sólo hay que señalar que rechaza las lecturas “sintomáticas” de Althusser de los textos, sino que también refunde el axioma marxista convencional sobre la determinación (la opinión de que las prácticas literarias y culturales reflejan sus determinantes económicos). En su lugar, al complicar el supuesto de causa y efecto que subyace a este axioma, Schwarz sugiere que el material *tanto* de la forma como de la historia está conformado por externalidades propias de una configuración social.

Además, como él dice, dado que “la dinámica estética está [sic] ligada a la dinámica social”, se deduce que “los contenidos de las novelas no son contenidos reales, y verlos estéticamente es verlos en el contexto de la forma, que a su vez resume (elaborando o reproduciendo) una forma social, entendida en términos del movimiento de la sociedad en su conjunto.” (2012: 24) A diferencia de Mulhern, en cuyas manos los puntos de vista de Lukács parecen estar más cerca de las teorías mecanicistas de la determinación de lo que realmente es el caso, Schwarz da por sentado que la tradición que Lukács inauguró ya había ido más allá de las correlaciones fáciles entre la producción económica y cultural (cf. Lukács, 1964). Por esta razón, su propia tarea de reconstrucción se orienta hacia la investigación de las

² La crítica de Raymond Williams al modernismo aún conserva su trinchera (cf. 2007).

formas específicas en que las delimitaciones nacional-culturales de la forma literaria revelan su situación y su autonomía dentro –y no fuera– del sistema mundial del capital.

A pesar de la abreviada presentación que Mulhern hace de las herencias teóricas de Schwarz (Adorno, por ejemplo, apenas merece una mención), para los lectores poco familiarizados con la órbita latinoamericana, y específicamente las artes y las letras brasileñas, es útil saber que el escenario del proyecto interpretativo de Schwarz se fundamenta en los escritos de su maestro, Antonio Candido, sobre el realismo en la ficción brasileña del siglo XIX. El relevo entre Candido y Schwarz permite, a su vez, ampliar nuestra visión sobre el alcance de la teoría crítica y discutir una articulación geopolítica diferente de lo estético y lo social. Explicaré las implicaciones de tal articulación en el resto de este ensayo³.

2 ATRACCIÓN TEATRAL Y ANTAGONISMO PERIFÉRICO

Precisamente porque todas las formas expresivas son creaciones del proceso social y toman su forma de la lógica y la forma de la vida real, es crucial reconocer que, en el contexto del subdesarrollo, el atraso económico y –lo más pertinente– las altas tasas de analfabetismo, el teatro y el cine tienen más probabilidades que la ficción literaria de servir como el terreno de la experimentación estética impulsada por estas condiciones sociales particulares. Dicho de otro modo, el proyecto de la crítica periférica se ve obstaculizado en lugar de avanzar al pensar exclusivamente en términos de ficción literaria, dada su distancia de las vidas de la gente corriente y a menudo analfabeta del Tercer Mundo. Por lo tanto, las formas que merecen al menos el mismo escrutinio analítico que la novela o el relato corto (con sus suposiciones y la confianza en la existencia de un público lector alfabetizado) son visuales y teatrales en lugar de estar escritas en la página y dependiente de un público lector acostumbrado a la experimentación creativa.

De hecho, se puede sugerir razonablemente que, en la mayoría de las culturas periféricas, el ámbito de la visualidad expresa de forma más concreta sus vínculos con el proceso social, con la vitalidad así como el sincretismo de las imágenes perceptibles en todas las esferas de la vida cotidiana. Es decir, el ámbito visual es donde se da rienda suelta a la creatividad. Si nos centramos en el sur de Asia, por

³ Silvia López tiene un ensayo muy instructivo sobre la teoría crítica en América Latina (cf. López, 2011).

ejemplo, es fácil reconocer que el teatro y el cine tienen a su disposición los recursos de antiguas tradiciones históricas de creación de imágenes y representaciones; además, ambas formas revelan la influencia, por torva que sea, de la publicidad contemporánea, la fotografía y otras inesperadas “firmas de lo visible”, como ha dicho Fredric Jameson de forma evocadora (2007). Pero, aunque estos recursos e influencias suelen subsumirse en amalgamas culturales de masas que evaden y pacifican en lugar de producir cambios progresivos, otro hilo excéntrico se hace visible entre ellos, al capacitar impulsos artísticos cuya procedencia puede ser europea, pero cuya inteligibilidad está firmemente definida sobre el terreno y dentro de formas experimentales de teatro político, así como de cine “de autor”. En este excéntrico avatar se oponen a la mercantilización a gran escala de la sociedad en nombre de lo popular.

El teatro y el cine radicales en la India son, en la medida en que se resisten al imperativo del entretenimiento de masas, impugnaciones del tipo al que aludo arriba, anclando su mensaje político a través de la participación del público. Son, en esta forma, “atracciones” dinámicas del mismo modo que lo son las prácticas populares de la feria, el circo o la pantomima, junto con sus homólogos mediados por las masas, como el cine y la publicidad. Pero también revelan una diferencia: su función contingente de perturbar la ubicuidad del espectáculo con un tipo de atracción más orientada a la concienciación y la agitación que al entretenimiento o la distracción.

Debemos recordar que la idea de una atracción como forma de energía estética que puede incitar a los espectadores a una participación activa había cobrado importancia en el pensamiento soviético de entreguerras de los dos Sergeis-Tret'iakov y, sobre todo, de Eisenstein, con su propuesta del “montaje de atracciones” (Eisenstein, 1988 [1923]); Tret'iakov, 2006). La procedencia de esta idea de hecho nos lleva a Bertolt Brecht y a su teoría y práctica vanguardista. Brecht, que conoció a Eisenstein y, lo que es más importante, se vio influido por él, desempeñó un papel fundamental en la introducción de la teoría de la atracción de este último –como forma que obliga a la atención y el compromiso del espectador, ejerciendo así una fuerza sobre el pensamiento– entre los artistas comprometidos con la transformación de una sociedad anteriormente colonizada como la India. El impacto de las ideas de Brecht en Oriente y Occidente, no sólo en la India, sino también también en otros lugares (como ha demostrado Antony Tatlow en el caso de China), fue inmensa (Tatlow, 2001). Hizo posible la defensa y la formulación de experimentos

teatrales y cinematográficos que solicitaban la energía y la sensualidad de las formas expresivas (atracciones en el sentido de Eisenstein), pero que estaban destinados a articular perspectivas antagónicas sobre la existencia social.

Por supuesto, también debemos recordar que el ideal del antagonismo representó la misión principal de las vanguardias históricas en Europa (elaborada, por ejemplo, en el relato clásico de Renato Poggioli), por mucho que no se cumpliera el objetivo último de la transformación social (Poggioli, 1981). También por esta razón, el ideal merece consideración cuando se trata del papel de las vanguardias en lugares del Tercer Mundo, porque, desde un punto de retrospectivo, la cuestión no es tanto su éxito o fracaso como su viabilidad. Pero al tomar la medida de tal ideal, también hay que tener en cuenta que *cualquier* debate sobre el impacto de las ideas y movimientos de vanguardia del siglo XX está incompleto si no se tiene en cuenta el desiderátum histórico de que el tráfico entre el centro y la periferia siempre ha sido una vía de doble sentido, afectando de este modo la naturaleza del intercambio. Es decir, muchos de los artistas europeos más influyentes intentaron socavar el dominio de las tradiciones canónicas y convencionales inspirándose en prácticas expresivas provenientes de fuera de Europa, articulando su visión de la protesta estética en y a través de la recalcitrancia y excentricidad de las fuentes no occidentales. Tal vez no haga falta decir que tal visión de los orígenes no encuentra mucho apoyo en los escritos de Adorno sobre teoría estética y hace que el contacto sea cualificado, en el mejor de los casos, con las posturas del propio Schwarz sobre la relevancia de la vanguardia más allá de su órbita europea original.

Sin embargo, no hay más que pensar en las referencias al ya mencionado Eisenstein y su fascinación por México, o a Picasso y su inspiración en la escultura africana. En cuanto a la influencia del haiku en la dramaturgia de Brecht, podemos aceptar que las vanguardias históricas tomaron muchas de sus pistas de lugares fuera de Europa. Pero también podemos aceptar que la cuestión central del debate sigue siendo hasta qué punto estas pistas eran más nominales que sustantivas, dados todos los casos en los que lo no occidental se ha limitado a conferir una carga exótica al arte y las culturas metropolitanas, vanguardistas o no. Pero la cuestión de la sustancia anima sin duda nuestra comprensión de lo que está en juego en la estética *tout court*, que cuando se trata de crítica materialista se orienta inevitablemente hacia la relación entre representación y transformación social. Una forma más provocativa de plantear la cuestión, por tanto, es preguntarse hasta qué punto la vanguardia quizá *sólo adquiere sentido* en circunstancias contrarias a sus impulsos esté-

ticos originales, aunque esas circunstancias pueden estar más en sintonía con las intenciones políticas que habían impulsado su surgimiento histórico. Por eso, en la medida en que no es posible –o todavía no lo es– que la política y el arte se unan sin contradicciones, es posible que el empuje antagonista de la vanguardia resulte más eficaz en lugares en los que nunca llegó a afianzarse institucionalmente y, por tanto, no pudo ser neutralizado.

3 TEATRO Y FORMA POLÍTICA

Con este fin, me centraré a continuación en una iteración alternativa del problema de la forma, cuestionando el escepticismo de Schwarz sobre la validez de la vanguardia como configuración estética y política relevante fuera de Europa. Lo hago contraponiendo su argumento en “Brecht’s Relevance: Highs and Lows” (el último ensayo incluido en *Two Girls*) con las opiniones de Dutt, expresadas en varios lugares, sobre la relevancia de Brecht en la India. Cabe señalar que Dutt fue una figura pionera en la escena artística india, como tábano político, disidente y voz de la oposición al pábulo en la esfera cultural y en la política divisiva de la India posterior a la independencia, ambas sesgadas hacia el impulso autoritario de cultivar la inercia en una población enormemente empobrecida. Hasta su prematura muerte a los sesenta y cuatro años, Dutt fue un portavoz muy visible de un “frente cultural” que había asumido la responsabilidad de instar a las masas urbanas y rurales a salir de la dinámica social congelada que, desde la época colonial, ha obstaculizado cualquier perspectiva de progreso social en la India, actualmente el país más poblado del mundo. Sus intervenciones en la esfera pública, aunque más reconocidas en su estado natal de Bengala Occidental, también eran conocidas en toda la India, y su reputación como elocuente autoridad en la función política del arte se cimentó gracias a sus esfuerzos como teórico y profesional en el escenario y la pantalla.

A pesar de su presencia en los círculos nacionales, fue en la Calcuta (actual Kolkata) de los años 50 y 60 donde Dutt concibió una forma de teatro político cuyos rescoldos aún arden en el seno de los restos de una cultura pública de izquierdas sembrada en los años inmediatamente anteriores a la independencia de la India en 1947, pero que alcanzó su plenitud en las décadas de los sesenta. Además de fundar la Sociedad Brecht de la India en 1964, uno de los primeros experimentos de Dutt fue la adaptación de las ideas de Brecht sobre el “teatro épico” a sus pro-

pías obras, sobre todo al rehacer la forma popular del *jatra* en Bengala, una forma de teatro folclórico que se remonta aproximadamente al siglo XV. En este contexto, es importante mencionar que Dutt también editó una revista de teatro bengalí llamada *Epic Theatre*, en evidente homenaje a Brecht.

En el corpus bastante amplio de sus obras teatrales (que sólo lentamente se están traduciendo al inglés), los impulsos revolucionarios del teatro brechtiano –como la no identificación de actor y personaje (en los *Lehrstücke*), o la coautoría de dramaturgo y público (*Ko-fabulieren*)– se unen a un repertorio fácilmente disponible de recursos específicos de la forma de representación *jatra*, con su carácter improvisado y su postura alegórica en la que lo que se dice se refiere a otra cosa que no se dice, desbaratando así los supuestos convencionales sobre la representación y sus referentes. Pero también hay que subrayar que el objetivo de Dutt al combinar las estrategias brechtianas y las tradiciones escénicas locales no tenía mucho que ver con la adulación consciente o la imitación del virtuosismo técnico de Brecht, y menos aún con el cultivo de una identidad propia o de un público urbano capaz de apreciar el suyo. Por el contrario, la empresa de Dutt se dedicó por entero a desarrollar un acento concretamente agitativo en la voz de la gente –inspirado en Brecht, pero carente de otras formas de respaldo o apoyo institucional. Como dijo en una entrevista con el crítico de Sri Lanka A. J. Gunawardana, su objetivo era “llevar el teatro a la gente” (Gunawardana, 1971: 236). En el mismo lugar, fue más lejos al decir a su entrevistador: “Creo que hay una conspiración occidental –consciente o no– para ocultar la verdadera contribución de Brecht al teatro revolucionario” (1971: 235). A pesar de su admiración por Brecht, Dutt observa que “el estilo brechtiano interferiría con las respuestas de nuestro pueblo porque está acostumbrado a otro tipo de teatro, y todas las formas deben surgir de la comprensión del pueblo” (1971: 236) No se trata de una afirmación sobre la irrelevancia de Brecht en una coyuntura histórica diferente; más bien es un reconocimiento reflexivo de los vínculos que unen la estética y la sociedad, impidiendo que la experimentación se aleje demasiado de sus condiciones de posibilidad.

Dada su perspectiva política, no sorprende saber que el Little Theatre Group de Dutt, fundado en 1950 (sólo tres años después de la independencia de la India del dominio británico) y más tarde su People’s Theatre Group, fueron concebidos como lo que el crítico Samik Bandopadhyay denomina “instrumentos radicales en una lucha obligada por el cambio social” (2009: 3). La postura creativa de Dutt era, además, explícitamente internacionalista y da fe de su actitud poco apologética a la

hora de tomar prestados aspectos de su inspiración de movimientos artísticos radicales de otros lugares. Su afición por las prácticas estéticas o escénicas que no se ven afectadas por nada que se considere una influencia “extranjera” (léase eurocéntrica), presuponía que las críticas al imperialismo cultural o al dominio europeo son huecas si se limitan a respaldar un nativismo irreflexivo, en cualquier caso imposible de sostener dadas las realidades del capital global. Por el contrario, lo que hace que la lucha por una voz adecuada merezca la pena, sobre todo si se opone a la astuta manipulación de la diferencia, es el reconocimiento y la articulación de solidaridades con luchas contra el imperialismo y la explotación forjadas en otros lugares, así como con otros intentos de construir una cultura colectiva entretejida con un ethos impregnado de espíritu revolucionario. Hablando con Gunawardana sobre su obra *Ajeya Vietnam* (Vietnam inconquistable, 1966), Dutt declaró audazmente: “Nuestro ‘programa’ es llevar la gallarda lucha revolucionaria de otro pueblo a nuestro propio pueblo para que también se sienta inspirado a luchar” (1971: 225).

Es interesante señalar la presión que ejerce Dutt sobre la necesidad de traducir las experiencias históricas de los demás de un modo orientado a la movilización política más que artística. Se podría decir que prefiere *el plumpes Denken* (el “pensamiento crudo” de Brecht) a la expresión enrarecida (Brecht, 1961 [1934]: 169). Y si en algunos casos los experimentos radicales para provocar el cambio social parecen demasiado alejados de la textura cotidiana de las realidades que les dan forma (como en ciertas obras del modernismo literario), no se puede achacar tal queja a Dutt cuando se trata de su afirmación de acercar las luchas revolucionarias de otros al público local. En sus escritos sobre el teatro y en sus obras, intentó establecer la universalidad de la lucha en sus diversas formas ante un enemigo común. En consecuencia, gran parte de su éxito residió precisamente en forjar un elemento nacional-cultural (complicado sin duda por el hecho de que su lengua materna, el bengalí, es una lengua regional y no nacional) junto con la representación de la ubicuidad de la explotación. La postura intervencionista del “teatro épico” formulada por Brecht amplifica este elemento aleatorio regional y nacional, articulando la generalidad de la explotación y la localidad de su expresión. Así pues, las obras de Dutt pueden resumirse como experimentos de coordinación de lo familiar y lo extraño en el plano temático, mientras que su expresión formal se nutre de lo que Brecht había puesto a su disposición, como el efecto de alienación, el desplazamiento alegórico, así como la tipificación y el apóstrofe, todos ellos orientados a

suscitar la comprensión de las depredaciones históricas en el país y en el extranjero.

Un ejemplo que ilustra este punto es la obra *Barricada* (1972, éste es también, interesantemente, el título en bengalí), por ejemplo, está ambientada en la Alemania de los años 30. Esta obra de teatro trata supuestamente de la censura y la represión bajo el nazismo, mientras que su verdadero objetivo es la erosión de la democracia y los valores democráticos en la India, en Bengala Occidental, pero también en otras partes de la India. Dutt hace uso de un bengalí cotidiano y demótico en su diálogo en lugar de recurrir al romanticismo florido favorecido por la literatura y el teatro bengalí tanto convencional como clásico. A través de sus desplazamientos narrativos, la obra escenifica alegóricamente la represión de las libertades civiles por parte del partido del Congreso (en curso en el momento en que se escribió la obra) los asesinatos de radicales políticos asociados al movimiento naxalita y la agitación cívica que condujo a la declaración de emergencia nacional por parte de la entonces primera ministra, Indira Gandhi, con el fin de conservar el poder suspendiendo el régimen parlamentario. Dutt formula su visión de esta experiencia histórica tan específica y circunscrita a través de sus similitudes con el nazismo, articulando cuestiones de historicidad y lenguaje (parte del diálogo está en alemán sin traducir) que son paralelas al argumento de Brecht sobre los límites de la mimesis. A lo que me refiero es que él adapta el énfasis brechtiano en la “refuncionalización” del impulso mimético en una nueva amalgama que, en su propia negativa a traducir todo lo que hay en el original, muestra cómo las ansiedades sobre la traducibilidad e, igualmente, la transportabilidad, tienen más que ver con la sacralización de los orígenes que con la exploración del potencial de una forma para cobrar mayor significado en sus redistribuciones extrañas e incompletas.

4 CONCLUSIONES: DE OTRA MANERA

Barricade, *Ajeya Vietnam*, *Manusher Adhikar* y otras obras de Dutt representan sus experimentos con los principios brechtianos y las estrategias de representación. Una vez más, sin embargo, vale la pena repetir que su objetivo no era simplemente importar a Brecht a su lengua materna o a situaciones locales; hacerlo sería derivado y un tanto unidimensional. Más bien, es decir que su compromiso consistía en exponer las contradicciones sociales y políticas de su propio lugar y de su época, un proyecto en el que la inspiración de Brecht puede recogerse en el esfuerzo por rein-

ventar el teatro como una forma autóctona expresando en un registro estético sus propios deseos revolucionarios aún por realizar que hicieron que el encuentro entre estas dos luminarias del teatro se convirtiera en una experiencia única y posible en primer lugar.

En cierto sentido, la influencia de Brecht proporciona una inflexión retroactiva (*Nachträglich*) a la práctica de Dutt en su reconocimiento autoconsciente de las limitaciones del arte político sin organización política. Al mismo tiempo, Brecht (junto con Ibsen, Shaw, Shakespeare y, sobre todo, Gorki) permitió a Dutt acercar el mundo al público bengalí y adaptar las dimensiones agitativas de sus fuentes con el propósito tangencial de lanzar un grito de guerra contra la aceptación de la inevitabilidad de las cosas, lo que, por supuesto, se remonta a la *razón de ser* de la propia vanguardia europea. Sus experimentos refuerzan el punto sobre el que llamo la atención en mi epígrafe de Walter Benjamin: “puede suceder así, pero también puede suceder de otra manera”. En otras palabras, no hay necesidad de ver el destino de la vanguardia en términos excluyentes, sobre todo si aceptamos que la lucha por la transformación política de la sociedad no terminó una vez resueltos (por insatisfactorios que fueran) los cataclismos sociales del siglo pasado.

Hay mucho más que decir sobre esta proposición y las opiniones de Benjamin respecto a la utilidad actual del teatro épico de Brecht, pero en aras del tiempo, concluiré volviendo a echar un vistazo crítico a los reparos de Schwarz sobre esta cuestión y su apuesta por contextualizar el predicamento de la vanguardia a la luz de la historia. Sin duda, Schwarz está en buena compañía cuando señala que los impulsos vanguardistas del teatro brechtiano se formularon en unas condiciones sociales que tenían el potencial “para una apropiación popular de los medios de producción cultural” (2012: 237). Además, según él, la base de la obra de Brecht, el “teatro narrativo”, que se veía a sí mismo en oposición al “teatro dramático” (en el que se privilegia el drama de una situación por encima de su narración exteriorizada), era el antiilusionismo, un principio y un compromiso que podían apoyarse en la presencia de alternativas sociales y políticas a la ilusión del capitalismo. El carácter históricamente dado, por así decirlo, de los antagonismos de clase hizo que Brecht pudiera desenmascarar las artimañas de la razón capitalista, el naturalismo capitalista (la idea de que las cosas son como son) y, a su vez, las artimañas de la representación. Schwarz capta sin duda estos imperativos con gran claridad:

“Digamos que al desnaturalizar la sumisión y al historizar lo que había sido la eternidad, el gesto teatral brechtiano invocaba un espacio de libertad en el que

el mundo figuraba como transformable en abstracto. Una vez los oprimidos distinguieron lo extraño en lo familiar, lo irracional en lo cotidiano y lo anómalo en la norma, lo aceptable y la reorganización global de la sociedad estaba próxima. Este es el contexto en el que hay que entender la pompa apagada del efecto de extrañamiento y su aspiración revolucionaria” (2012: 239, énfasis original).

Pero señala que Brasil no sólo no es Alemania, sino que la eficacia política del teatro brechtiano de los años veinte y treinta no era trasladable a los años sesenta en São Paulo. Esta diferencia temporal se vio acentuada por la experiencia histórica brasileña del golpe militar de 1964 y la posterior restauración del gobierno democrático en la década de 1980, que condujeron finalmente a una especie de agotamiento de la energía de oposición del teatro (y otras formas experimentales), dejando el irracionalismo del capitalismo en su lugar “en una atmósfera de ocio cultivado y abrigo de piel” (2012: 241). Las artes entran en una relación cómplice con la burguesía, un predicamento que Schwarz resume citando la absurda declaración de Bill Clinton: “Las reglas de la economía global son como la ley de la gravedad” (2012: 258).

Por estas razones, el punto culminante del experimento vanguardista de Brecht fue, Schwarz sugiere (aunque indirectamente), visible sólo en su propia época y medio. En cualquier otro lugar, como en Brasil, tiene un aire inadaptado. Sin embargo, a diferencia de la novela –que como forma cumple su potencial a través de su extravío de Francia o Inglaterra a Rusia y, más tarde, en Brasil, a vanguardia está desarbolada por la falta de una opción revolucionaria que acompañe sus propios impulsos revolucionarios. Si la cúspide del teatro de Brecht residía en su descaro al abordar las ideas más prestigiosas de la civilización burguesa reescribiendo las tradiciones idealistas y clásicas en forma proletaria (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, por ejemplo, o *Galileo*), el punto más bajo lo representa el momento contemporáneo en Brasil, tanto como en otras partes del Tercer Mundo. Esto es porque todas las formas de inversión, denuncia o sátira pueden cooptarse en una aceptación de lo inevitable. Este es, finalmente, el melancólico juicio de Schwarz⁴.

Aunque sería ingenuo negar la elocuencia o la fuerza de las conclusiones de Schwarz sobre la relevancia de Brecht, en mi opinión no basta con dejar ahí la

⁴ Al momento de escribir este ensayo, no tenía conocimiento de que Schwarz había publicado su propio experimento teatral brechtiano. Agradezco a Silvia L López por informarme sobre esta incursión de Schwarz en el campo artístico.

cuestión. Las preguntas retóricas, como es sabido, contienen sus propias respuestas, por lo que el planteamiento de una de ellas por parte de Schwarz –a saber, “¿Hasta qué punto es relevante Brecht hoy en día?”– supone, al menos, una estimación de los límites de dicha relevancia. De hecho, si Schwarz sólo pretendiera hacer de “abogado del diablo” (según sus palabras) al “explicar los motivos para pensar que Brecht no tiene hoy relevancia alguna”, esta afirmación se ve reforzada, más que deshecha, por su elocuente descripción de por qué, a pesar de lo que él llama “la utilidad del espíritu brechtiano para la izquierda del Tercer Mundo”, los resultados de la experimentación reflejan, de manera poco saludable, “ciertas incongruencias” (2012: 241-242).

Más concretamente, la aguda atención de Schwarz a la historicidad parece eclipsada por su descripción contextualmente rica de los textos brechtianos, como si la complejidad de las situaciones que convocan anulara el aspecto de “reducción estructural” (al que Mulhern aludía al principio como piedra angular de su método). Porque, al exponer la incomparable “elegancia formal” de Brecht, él hace un gesto más hacia la inconmensurabilidad de la práctica en lugar de la objetividad de la forma. El “proceso social”, que tenía un papel tan determinante en el arsenal teórico de Schwarz (como se ha expuesto en la primera parte de este ensayo), aparece subordinado al contexto en vez de a las contingencias de la práctica de Brecht, con su sofisticación dramática interfiriendo, e incluso impidiendo, la adaptación de sus lecciones sobre teatro político. En parte me parece que Schwarz corrige aquí las críticas de Adorno a Brecht (principalmente en el ensayo titulado “Compromiso”) donde lo desprecia duramente por defender la causa de la clase obrera:

“El lenguaje de Brecht afecta al discurso de los oprimidos. Pero la doctrina que defiende requiere el lenguaje del intelectual. Su falta de pretensiones y su sencillez son una ficción. La ficción se revela tanto por las marcas de la exageración como por el recurso estilizado a formas de expresión anticuadas o provincianas. No pocas veces resulta excesivamente familiar; los oídos que han conservado su sensibilidad no pueden evitar oír que alguien intenta convencerles de algo. Es arrogante y casi despectivo hacia las víctimas hablar como ellos, como si uno fuera uno de ellos. Se puede jugar a cualquier cosa, pero no a ser miembro del proletariado. Lo que más pesa en contra del compromiso en el arte es que incluso las buenas intenciones suenan a falso cuando se hacen notar; lo hacen tanto más cuando se disfrazan por ello” (Adorno, 1992: 86s.).

La rectificación ofrecida es muy acertada y Schwarz está, por supuesto, autorizado a emitirla como ilustre heredero de Adorno. Pero la intención de rectificar la valoración de Adorno, si de hecho, esto es lo que vislumbramos en las meditaciones de Schwarz sobre la relevancia de Brecht, queda amortiguado por su valoración compensatoria del carácter *sui generis de Brecht*. En consecuencia, su atención a los “altibajos” de la estética política de Brecht se detiene en “la elegancia formal de su escritura, oscurecida por la relevancia de las cuestiones políticas: la disonante mezcla de brutalismo y perspicacia intelectual, por ejemplo; o de un materialismo pesado y una delicadeza de...”. procedimiento”, etc. Esta alabanza de sus logros como “nuevas bases para [considerar] la relevancia de Brecht” tiende de hecho a sacar a Brecht de sus propios compromisos políticos, hacia una figura que Adorno podría haber aprobado. Me atrevería a sugerir que una perspectiva fundamentalmente política se eleva o se reduce (según el punto de vista de cada uno) a un mandarínismo estético, compañero secreto del modernismo.

El contraste que he intentado esbozar con referencia a la práctica teatral de Dutt subraya que no es el estilo de Brecht ni las soluciones elegantes para escenificar la batalla campal entre el capital y el trabajador lo que triunfa –o fracasa– en otros lugares. Más bien, el desfase temporal y las formas no sincronizadas en que el capital se mueve globalmente brindan la oportunidad de presentar la Calcuta de los años setenta como si fuera el Berlín de los años treinta, y como si el dilema de Galileo a principios de la Edad Moderna pudiera representarse una vez más como el enigma de los intelectuales enfrentados al poder. Así, al repetirse, la historia sirve de garantía objetiva para la experimentación fuera del circuito cerrado del capital y su autorepresentación.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1992): “Commitment,” *Notes to Literature*, vol. 2, edited by Rolf Tiedemann, trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press.
- BANDOPADHYAY, Samik (2009): “Introduction,” *Utpal Dutt on Cinema*. Calcutta: Seagull Book.
- BANNERJI, Himani (1998): *The Mirror of Class: Essays on Bengali Theatre*. Calcutta: Papyrus.
- BENJAMIN, Walter (1998): “What is Epic Theatre?,” *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock. London: Verso.

- BHATIA, Nandi (2004): *Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BRECHT, Bertolt (1961 [1934]): *Threepenny Novel*. London: Penguin.
- DUTT, Utpal (2009): *Towards a Revolutionary Theatre*. London: Pan Macmillan.
- EISENSTEIN, Sergei (1988 [1923]): "The Montage of Attractions," *Selected Works, Writings, Vol. 1*. Edited and translated by Richard Taylor. London: BFI Publishing.
- GUNAWARDANA, J. and Utpal Dutt (1971): "Theatre as a Weapon: An Interview with Utpal Dutt." *The Drama Review: TDR*. 15:2 (Spring).
- JAMESON, Fredric (2007): *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- LAL, Ananda (2022): *Utpal Dutt: Barricade*. Kolkata: Seagull Books.
- LÓPEZ, Silvia (2011): "Dialectical Criticism in the Provinces of 'The World Republic of Letters: The Primacy of the Object in the Work of Roberto Schwarz.'" *Contra Corriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 9:1 (Fall).
- LUKÁCS, Gyorgy (1964): *Realism in our Time: Literature and the Class Struggle*. New York: Harper and Row.
- MARX, Karl (1976 [1859]): *Preface and Introduction to A Contribution to the Critique of Political Economy*. Peking: Foreign Languages Press.
- POGGIOLI, Renato (1981): *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SCHWARZ, Roberto (2012): *Two Girls and Other Essays*, Edited and Introduced by Francis Mulhern. London and New York: Verso.
- TATLOW, Antony (2001): *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Durham: Duke University Press.
- TRET'IAKOV, Sergei (2006): "The Theater of Attractions," trans. Kristin Romberg, *October*, 118 (Fall).
- WILLIAMS, Raymond (2007): *Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso Books.