



Bertolt Brecht: El ejercicio permanente de la crítica

Esvón Gamaliel



Con la celebración del centenario del nacimiento de Bertolt Brecht (1898-1956), la importancia de su trabajo como teórico, dramaturgo y director escénico se acrecienta, no sólo por la abundancia de los textos dramáticos y ensayos teatrales publicados, sino por la repercusión que generó su pensamiento artístico en otras latitudes del mundo, particularmente en México y Latinoamérica.

Las concepciones de Brecht sobre el teatro en general fueron ampliamente difundidas y estudiadas por especialistas, tanto que en la actualidad muchas de sus ideas forman parte del acervo común de los teatristas y el público recurrente que asiste a las salas, es decir, el público denominado *profesional*.

Actualmente, como un lugar común, se habla de una total crisis humana; de los valores, los sistemas, los lenguajes artísticos. Por eso valdría la pena reconsiderar el pensamiento de este autor; sobre todo porque gran parte de sus esfuerzos los dedicó a reflexionar sobre las relaciones entre el teatro y la sociedad.

En nuestros días, el estado de contingencia que acecha a todos los fenómenos vitales es por demás evidente. El teatro, como punto esencial de la cultura, tuvo que resentir las influencias de tal situación ante las modificaciones tan radicales que

experimenta el orbe por el fenómeno histórico llamado “de la globalización”, los cambios ocurridos han encontrado en el teatro un canal de expresión, a la vez que lo han afectado, trastocándolo. La teatralidad de los últimos años así lo ha demostrado: nuevamente las propuestas escénicas enfrentan la difícil tarea de asumir una búsqueda orientada entre el pasado y el presente, la tradición y la renovación, el universo ritual o la racionalidad enaltecida. Dichas tendencias se suceden cíclicamente unas a otras, creando nuevas síntesis, diferentes contenidos temáticos y formas expresivas. Merino Lanzilotti dice:

Es claro que si la historia de la cultura traza efectivamente un movimiento pendular ascensionista ya sea como lo describen la filosofía idealista o, ya bien, como lo plantea el materialismo histórico, el fenómeno teatral, tanto creativo como crítico en Occidente, puede concebirse como una gran síntesis dinámica de la escena pagana y del drama religioso cristiano, síntesis, a su vez, de periodos puramente mágicos anteriores.¹

Otro fenómeno que enfrenta el teatro en la actualidad es el de la ausencia del público en las salas. Mucho se ha debatido al respecto en encuentros, coloquios y muestras; sin embargo, poco se ha esclarecido.

Este hecho, como todo lo que compete al teatro, es por demás complejo. Algunos lo atribuyen a la crisis económica, otros a la enajenación y manipulación televisiva; a la deformación del gusto del público causada por los medios masivos.

Esvón Gamaliel. Director titular de la Compañía Universitaria de Teatro (UAEM). Profesor de la Facultad de Humanidades.

En el polo contrario se acusa a los teatristas de ser los responsables: pésima elección y tratamiento de los temas, endeble construcciones dramáticas; textos reiterativos que agotan las historias más manidas; deficientes puestas en escena; actores que actúan mal o no actúan; en fin, múltiples ideas y posturas y poca claridad sobre el asunto.

Ante el panorama actual, tan rico en proposiciones escénicas, mas con tantos problemas por resolver, resulta interesante y se hace necesaria la revaluación de la propuesta brechtiana, ya que el centro de su atención se asienta en una añeja necesidad: cómo crear un teatro que surja de la crítica, un teatro para nuestros días.

Desde el momento en que los textos de Brecht fueron publicados en español, el impacto causado sobre el público creó tal controversia que el campo de la creación se polarizó entre políticos y apolíticos, comprometidos y reaccionarios, “distanciados” y “alienados”. Actitudes comprensibles si se les enmarcan debidamente.

En ese sentido, el trabajo de Brecht es significativo ya que fue heredero de cierta tradición de pensamiento que él supo llevar a una nueva síntesis. Lessing, Goethe, Schiller y Diderot ya habían apuntalado el camino. También él supo analizar y proyectar, con un nuevo sentido, las ideas del “teatro político” de Erwin Piscator. El didactismo teatral y el enraizamiento en lo popular aparecen en su visión como resultantes de una búsqueda teórica asentada en teatralidades anteriores.

El enconado debate que durante años sostuvieron los más importantes hombres de teatro en torno de cuál debería ser el perfil de éste para cumplir una función auténtica en el seno de la sociedad se prolongó por varias décadas llegando hasta nuestros días.

Si hacemos un recuento de sucesos históricos, resalta la importancia de tan acendradas actitudes ideológicas en torno al teatro.

El lapso abarca desde las crisis del capitalismo industrial de finales del siglo XIX, la primera y la segunda guerras mundiales, la segunda postguerra hasta los movimientos estudiantiles de los sesenta. Sin embargo, la época álgida del debate inició en la década de los veinte.

Algunos signos son relevantes: la revolución rusa del 17, el nazismo, la explosión de la bomba atómica, el genocidio bélico, la división del mundo en capitalistas y comunistas, el macarthismo estadounidense, la revolución cubana, el fascismo militar en Latinoamérica, las invasiones de Estados Unidos a Vietnam y de Rusia a Checoslovaquia, el estalinismo y la revolución cultural china.

La preocupación por crear un teatro que partiera de la realidad y la expresara, ya se había originado medio siglo antes de las teorizaciones de Bertolt Brecht. Dice David Cauter:

Históricamente, tanto el naturalismo como el realismo poseen un sentido específico y un sentido general. Por una parte expresan dos filosofías coherentes y completamente articuladas, no sólo literarias, sino también sociales [...]²

Tales empresas dedicadas intensamente a construir una imagen escénica sobre la realidad, fueron sostenidas en diversos países por los teatristas y compañías más importantes de cada década: Antoine y el Teatro Libre de París; la Compañía del Duque Saxe de Meiningen; la fórmula Stanislavski-Danchenko, en el Teatro de Arte de Moscú; Gordon Craig, Adolph Appia y el teatro de los simbolistas, etcétera.

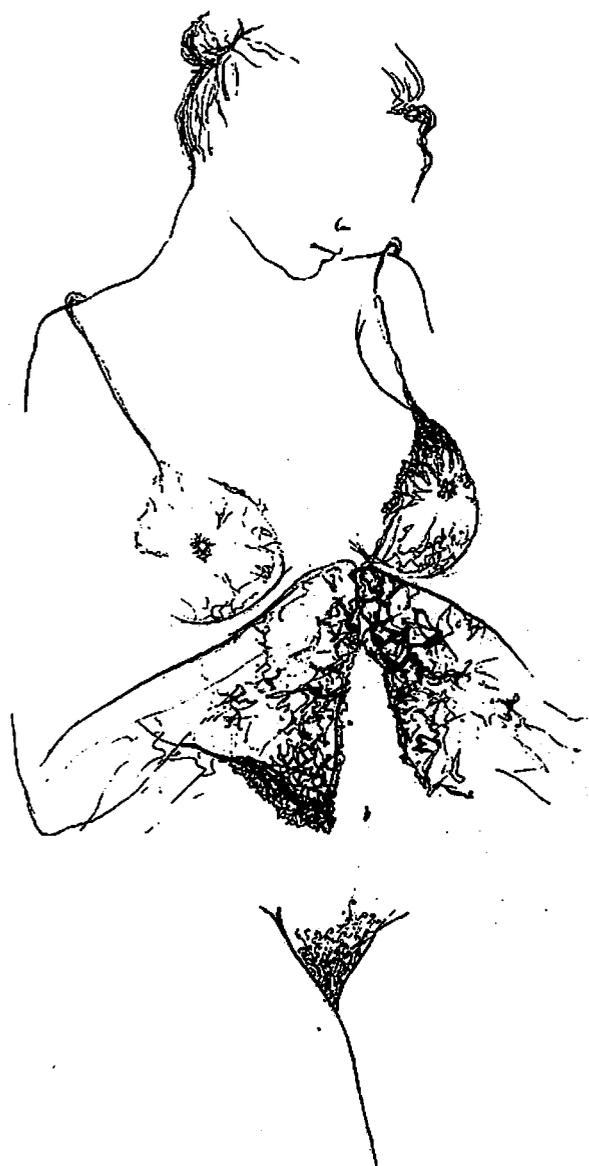
Las ideas de Brecht son producto de un periodo de grandes revoluciones sociales y agudas controversias sobre la naturaleza de cada una

de las artes; se cuestionaba su papel ante las diversas necesidades humanas. El desarrollo de la ciencia y la tecnología, la movilidad del capital, el contacto con culturas desconocidas hasta entonces, produjeron trastocamientos en las nociones y las actitudes.

Es el momento en que el cine se incluía como un arte más. La electricidad y la aeronáutica llegaban para reemplazar a la máquina de vapor. Se comenzó a hablar de lo específico, de lo pertinente, de lo particular de cada arte; a la par que la idea wagneriana del teatro total como suma de artes, se veía como un ideal a conseguir.

Con la perspectiva científica se teorizó sobre los vínculos existentes entre la forma y el contenido; se condujo a un punto crítico la relación teatro-sociedad.

Ya entrado el siglo XX, con la aparición de la lingüística y la semiótica, se introdujeron las nociones de signo, lenguajes artísticos, discurso y producción de sentido.



Como resultado de dicha revolución gnoseológica, se comenzó a hablar de la autonomía del arte escénico, se decretó su acta de independencia al respecto de las demás artes, se le consideró por fin un fenómeno completamente diferente a la literatura: dejó de ser el universo de la ilustración de los textos para alcanzar una nueva categoría estética y social. El proceso fue largo, penoso y muy fructífero; se ha escrito tanto sobre ello que recitar cada uno de los acontecimientos y conceptos emitidos podría parecer una ociosidad.

La tradición hace aparecer a Brecht, junto con Erwin Piscator, como los más radicales creadores que asociaron el teatro a la política. Algunos estudiosos de Brecht, como Robert Brunstein, desmienten tal versión. Éste ve la politización de Brecht como resultado de un proceso de concientización, que oculta una irresistible y fascinante atracción hacia la parte oscura del alma humana:

[...] El comunismo de Brecht es una disciplina impuesta mediante un poderoso esfuerzo de voluntad sobre un "yo" esencialmente mórbido, sensual y anárquico. Habiendo iniciado su carrera como un rebelde existencial, anormalmente preocupado por el crimen, el instinto ciego y la corrupción, Brecht se transforma en un revolucionario social después de haber investigado todos los caminos sin salida de su nihilismo original.³

No obstante es importante hacer notar que en dicho proceso interior, que culminará con la invención de *El Teatro Épico*, logró creaciones con un innegable matiz oscuro, expresionista: *Baal*, estrenada en 1923; *Tambores en la noche*, en 1922; *En la jungla de las ciudades*, en 1924.

Con una marcada influencia del *Voyzeck* de Buchner, (dentro del *Sturm und Drang*),⁴ el

neorromanticismo germano de Brecht se nutre de la dramatización de lo escatológico y lo putrefacto, más la búsqueda frenética de la libertad absoluta.

En *Baal*, emplea imágenes sonámbulas, estáticas y demenciales. Es la ruta hacia la muerte de un poeta bisexual, instintivo, que sólo vive para regodearse en el imperio de los sentidos. Es un barco ebrio que se consume en las fragancias del mal baudelairiano.

Tambores de la noche continúa la recreación de un mundo de soledad y anarquía; lo mismo *En la jungla de las ciudades*, donde el caos universal se hace patente. Esta línea se mantendrá aún vigente en *Un hombre es un hombre*, en la que el changador Galy Gay decreta su propia muerte para convertirse en un autómatas al servicio de la guerra.

En fin, una visión que con el paso del tiempo y un punto de vista largamente reflexionado, alcanza su madurez y se consolida en una ética y una estética. Obviamente, fue el resultado de un sistema riguroso de trabajo.

Tal cambio paulatino de ideas principió cuando Brecht comenzó un estudio sistemático del marxismo, junto a Fritz Sternberg, en 1926; en 1929 inauguró su periodo de *dramas didácticos*.

Durante su exilio, que va de 1933 a 1948, continuó con su tarea, hasta su retorno a Alemania en 1949, cuando fundó el *Berliner Ensemble*, con el que trabajó junto a su esposa Helen Weigel, hasta su muerte acaecida en 1956.

Las ideas teatrales de Brecht son múltiples y complejas. En su *Pequeño Organón para el Teatro* expone algunas de ellas que devienen de una actitud fundamental: el ejercicio permanente de la crítica:

En caso de que queramos entregarnos a la poderosa pasión de producir, ¿qué aspecto han de representar nuestras producciones de la convivencia huma-

na? ¿Cuál es la actitud creadora frente a la naturaleza y a la sociedad, que nos cabe adoptar, hijos de una época científica, en lo referente al teatro que nos interesa? [...] La actitud es una actitud crítica.⁵

Como buen hombre de teatro Brecht siempre estuvo consciente de su actitud, aunque ésta tuviera variaciones en cada una de las etapas creativas. Asimismo, siempre tuvo claridad sobre las diferencias entre literatura y escenificación. A esta última le confirió un lugar privilegiado ya que su destino era el de convertirse en una lección histórica, dialéctica y social. Su misión era la de concientizar al público al develarle los intereses materiales e ideológicos participantes en la lucha de clases y el devenir social.

De ahí que aparte de dotar a la teatralidad de recursos idóneos para crear un teatro "distanciado", el arte del actor debería simultáneamente revolucionarse, ya que su actividad en escena revestía un carácter científico y propositivo. Por eso, a la noción del actor vivencial, que cae en trance, opuso la del intérprete que es crítico de la historia, del autor y del personaje que construye.

En sus escritos acotó sobre el problema de la formación actoral, a la que según él no se había considerado con el rigor ni la profundidad suficientes:

Se le enseña un poco de dicción, un poco de gimnasia, un par de expresiones para producir determinados estados de ánimo, maquillaje y memorización. Se estudian obras antiguas, y desde el comienzo se insiste en que el alumno ponga color en su actuación, y que se "salga" lo menos posible del personaje.⁶

En otra parte del mismo texto aclara que el único escrito importante que conoció sobre el trabajo del actor fue el de Stanislavski; aunque lo pone en tela de juicio ya que la finalidad de conmover al espectador le parece pobre y equívoca.

Desde su óptica, fincada en las necesidades del público, el actor debería de resolver algo más complejo y de

mayor alcance: el problema de la representación de la vida del hombre en sociedad. Es aquí cuando en el concepto del teatro científico aparece la noción del *compromiso* en el arte del actor, y todos los creadores de la obra.

Ahora, en un momento de ideas tan circulares y recurrentes, cuando el trabajo del actor se encuentra tan asediado por las ilusorias promesas de la difusión masiva y su inclusión en el firmamento de las “estrellas”, la idea del compromiso brechtiano aparece como un llamado a la ética; es decir, al compromiso disciplinario, riguroso y cotidiano que posibilita la creación de la ficción. Trátese del estilo que se trate, ya que de una manera u otra todas las escenificaciones guardan un vínculo con la realidad, aunque ésta sea simbolizada o representada abstractamente: todas nos dan una imagen del hombre o sobre el hombre, del mundo real y los posibles existentes.

Para Brecht representar la vida del hombre en sociedad es lo básico:

Se muestra la vida del hombre en sociedad; pero para representar esa vida social se necesita algo más que talento interpretativo, algo más que condiciones innatas[...]⁷

De ahí que el papel creativo del actor es prioritario. En el cuadrilátero de las relaciones público-autor-director-actor, este último aparece, con todas sus capacidades, para interpretar el personaje a partir de su propio punto de vista: una mirada crítica sorpresiva, debe acompañarlo en tal tarea.

Tal actitud, deberá entrar principalmente en contradicción con la visión del autor. Su comprensión de la historia social lo posibilita: “[...]Y el actor debe mostrar su desacuerdo con esos puntos de vista”.⁸

Así, la interpretación actoral aparecerá transformada a partir de la presencia del público. Al poner en evidencia esa contradicción entre el actor y el personaje, surgirá una interpretación *distanciada*, con lo que el personaje tendrá dos “yo”, y uno de ellos será el del actor.⁹

Mediante el acto creativo, el actor establece un vínculo entre el pasado (su personaje y la época en que vive) y el presente de la representación. Pone en crisis el mundo con el objetivo de lograr su transformación.

Cuando el actor aborda de esta manera los acontecimientos de la obra escenificada, confronta la realidad de los espectadores con el universo del pasado: hace evidentes los intereses ideológicos y materiales que se ocultan tras cada una de las acciones. Se trata de encontrar el *gestus social* correspondiente a un grupo histórico determinado.

Mediante un largo y minucioso proceso metodológico, el actor brechtiano evita la actuación vivencial y emotiva. Un sistema objetivista, cimentado en la dialéctica, le permite escindir su actuación con el





afán de generar en el espectador una distancia crítica. Su papel será *mostrar, hacer entender*, proporcionar un conocimiento.

En la escena, los decorados, la música, las canciones, los trajes y accesorios han sido creados para lograr una representación *distanciada*, la del teatro épico. Es el marco adecuado en el que el actor se acciona para lograr el *efecto V* o *Verfremdung-Effekt* (efecto de distanciamiento).

Respecto al *gestus*, aclara:

Por *gestus* debe entenderse un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o a varias personas [...]

palabras pueden ser reemplazadas por otras palabras; los ademanes, por otros ademanes, sin que eso modifique el *gestus*, es decir, la *actitud subyacente*.¹⁰

Son tantas las aportaciones de Brecht que, en esta breve nota, sería imposible siquiera intentar resumirlas. Lejos de dogmatizar sus nociones busca reevaluar algunas, en la medida que puedan ser incorporadas a la teatralidad de nuestros días. Ya Odette Aslang consideró los riesgos y la imposibilidad de asumir el modelo brechtiano que se toma como un recetario al pie de la letra:

Los principiantes han interpretado mal su voluntad de reflexión crítica, su rechazo de la lentejuela deslumbrante, y se han perdido en un estilo teatral árido, repelente, antiartístico y mal aceptado por el público.¹¹

Por ello habrá que subrayar que se trata de asir las nociones brechtianas tomando en consideración su propia actitud, es decir, el ejercicio permanente de la crítica. Sobre todo, ahora, después del derrumbe del socialismo, que nos alertó sobre los peligros latentes de todo pensamiento absolutizante; ahora, que se ha puesto en crisis el mito del desarrollo científico, ahora que la oleada neoliberal, el fin del siglo y del milenio nos exigen otra vez nuevas respuestas y actitudes ante los conflictos emanados del presente. ○

Notas

- 1 Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, *Aspectos teórico-críticos de la creación dramática (antigüedad y cristianismo)*, Tesis profesional para optar por el grado de Maestro en Letras, UNAM, 1971, p. 8.
- 2 David Cauter, *Alienación del teatro y la novela*, Extemporáneos, México, 1971, p. 95.
- 3 Robert Brunstein, *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*, Troquel, Argentina, 1970, p. 254.
- 4 Movimiento prerromántico alemán que significa "Arrebato y Tormenta".
- 5 Bertolt Brecht, *La política en el teatro*, Alfa, Argentina, 1972, p. 72.
- 6 Bertolt Brecht, *Escrito sobre teatro*, selección de Jorge Hacker, traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain, Nueva Visión, Argentina, 1976, p. 9.
- 7 *Op. cit.*, p. 11.
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Op. cit.*, p. 12.
- 10 *Op. cit.*, p. 26.
- 11 Odette Aslang, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, España, 1974, p. 166.