

Introducción al juego de aprendizaje en B. Brecht

Gerardo Bejarano Arguedas*

“Los maestros muestran las cosas mostrando los cambios que en ellas sobrevienen.” (B. Brecht)

El director de teatro ruso, Eirenov (1879-1953), planteaba en su obra “EL TEATRO EN LA VIDA” una serie de reflexiones sobre “el teatro de los cinco dedos”, juego que realizaba con una niña llamada Verotechka. Le agradaba esa actividad de juego lúdico porque consideraba ese teatro espontáneo, absolutamente auténtico, que no contenía la preocupación de trabajar los elementos de teatralidad en términos de esa realidad estética que tiene por objetivo ser mostrada a la consideración de un público.

Todo en esa actividad de juego resultaba verosímil a sus ojos. Nada era materia de duda. Eirenov creía firmemente que la persuasión creadora, que la niña realizaba en la dramatización con los cinco dedos, alcanzaba su máxima expresión. Es cierto -decía- que en

este caso el actor y el espectador son una sola y misma persona. Por lo tanto, consideraba Eirenov que en dicha fusión reside el secreto de la ilusión teatral. Agregaba enfáticamente que el juego dramático de Verotechka, podía muy bien pasar sin público. Más aún la presencia de éste en ningún modo es deseable.

Eirenov enfatiza la *teatralidad* como parte de la naturaleza humana. Coincide así con el pensamiento aristotélico, quien afirma en LA POÉTICA que *el imitar es natural en los hombres y se manifiesta desde la infancia*. Además el hombre posee en su naturaleza una tendencia a representar y deriva de ello el auténtico placer que se siente ante las representaciones.

Para el estagirita, el *imitar* es congénito en el hombre y los hombres se complacen en

* Maestro en teatro, Universidad de San Pablo, Brasil. Profesor de actuación Escuela de Arte Escénico Universidad Nacional (UNA).



Bienvenido al Berliner Ensemble. Afiche del escenógrafo Peter Palitzsch de 1953. Al centro la paloma de Pablo Picasso, símbolo de Berliner Ensemble.

lo imitado. Pareciera oportuno deducir que la teatralidad existe fuera de lo específicamente teatral, (arte de lo representado) como formas espontáneas contenidas en las actividades humanas. Esto nos permite establecer la diferenciación entre las representaciones en la vida cotidiana y las representaciones en el universo de la ficción escénica. En ambas, la teatralidad y el *juego*, como prácticas humanas, se encuentran presentes.

La teatralidad y el juego vienen a constituirse en un proceso natural de carácter permanente y se manifiestan en mayor o menor medida según las distintas fases de la socialización del individuo. Es interesante recordar aquí la opinión de Eirenov quien consideraba también que los animales se integran decididamente al juego y algunas especies, posiblemente las domesticadas, parecieran "teatralizar" situaciones: como el perro que

se muestra a nuestros ojos cabizbajo y tímido después de una fechoría.

El teatrólogo brasileño Jacó Guinsburg define la teatralidad como "*un poder de simbolizar, representar, mascarar, asumir papeles, que precede cualquier "formación" y no depende de manifestación como tal de la personalidad de un creador individualizado, ni de su expresividad artística umbilicalmente ligada a la intención de ser "yo en el otro" y no "otro en mí"*". Por eso mismo, continúa Guinsburg "*teatralizar es en su raíz psicológica y en su floración social, una "actuación" omnipresente"*.

La predisposición del ser humano a teatralizar es parte esencial del comportamiento cotidiano y, como mecanismo consciente, permite la comunicación y, por lo tanto, eventualmente ayudar a la toma de posición ante un acontecimiento individual o de repercusión social.

Las opiniones anteriores nos permiten poner en discusión los conceptos de teatralidad y juego, en la teoría que acompaña las llamadas *piezas didácticas*, escrita por el dramaturgo y director alemán B. Brecht. (1898-1958).

Bertold Brecht, en los textos teóricos como "LA COMPRA DE UN LATÓN" -entre otros-, se refiere, también, a esa capacidad del ser humano a teatralizar. Dicha capacidad merece ser observada en las prácticas sociales (en lo cotidiano). Pensaba que dicha capacidad amerita ser incorporada en las prácticas teatrales de una época científica como la nuestra.

Teatralizar la vida cotidiana implicaría la construcción de estructuras significativas como "resumen" o "recorte" de la realidad social, capaz de mostrar la visión de mundo del sujeto que teatraliza, que produce signos en el contexto de lo cotidiano y que utiliza el aparato teatral (sus técnicas) para lograr cambios significativos en el nivel individual y social. Esto le confiere al teatro una nueva

objetividad. Así, Brecht se refiere al hecho de usarse las técnicas del teatro en un estilo de desempeño más apto para suscitar emociones que para *comunicar experiencias*, suscitar embriagues que *lucidez*, para ocultar que para *esclarecer*.

El hombre, inclusive desde los primeros "juegos simbólicos", tiende a la transformación material de objetos y fenómenos reales, transformándose, a su vez, en esa relación. Esto le colocaría en el dominio de las relaciones y de sus acciones.

Esta operación se realiza en la medida que los acontecimientos sociales son develados. En el caso de la teoría con los textos de las piezas *didácticas dialécticas* se le otorga esencialidad a la experiencia de *jugar aprendiendo*, utilizando para esos fines las técnicas propias del teatro.

Implica ejercer el conocimiento que se adquiere en el juego de grupo. A partir de esto, surge el placer por el dominio de las situaciones. De esto se desprende la importancia que reviste para Brecht las demostraciones, esas teatralizaciones de las conductas cotidianas que se dan a diario y cuyo ejemplo debe de incorporarse al juego de aprendizaje.

De hecho, se establece una diferenciación entre la elaboración espontánea de conductas, en tanto estructuras significativas en la vida cotidiana y entre la elaboración rigurosa de estructuras significativas propiamente escénicas. Con esto nos referimos a aquellas que se construyen en la ficción escénica y que asumen las siguientes características:

- 1- Es la puesta en escena el ámbito específico para la construcción de la significación. Los signos se someten a un proceso de construcción, de intencionalidad manifiesta. Por lo tanto, se sistematiza la producción signica.



Diseño con agresividad de la burguesía alemana de las primeras décadas del Siglo: "El rostro de la clase dominante" de George Grosz.



A falta de más soldados, el ejército alemán desentierro los muertos que la junta médica declaró "aptos para el servicio". El diseño de Grosz trata el mismo tema del poema de Brecht "La leyenda del soldado muerto" del álbum "El rostro de la clase dominante".

2- La relación entre los instrumentos de producción (las técnicas) teatral y los materiales propiamente dichos se integran para producir una significación adecuada a un fin comunicativo de carácter estético.

3- La relación entre objeto estético producido y público es mantenida en cuanto condición irrenunciable del espectáculo.

A partir de estos aspectos observamos que la esencia de la producción de signos en el teatro es más que el simple develar de procedimientos o de ocultar procedimientos. La teatralidad en el teatro, cualquiera que sea la perspectiva estética que se adopte; es la disposición general, natural del sujeto actor para producir significados en un espacio de ficción.

La teatralidad tiene existencia en el espacio escénico, por el concurso de los elementos que en él se integran. Pero es importante recordar que la cotidianidad, el diario acontecer, nos permite observar conductas teatralizadas en espacios no predeterminados. En estos, los acontecimientos no se organizan o construyen con la perspectiva de objetos estéticos.

Un aspecto presentado al inicio se constituye en el elemento que, en ambos casos, se

mantiene ligado indisolublemente al de la teatralidad, el juego.

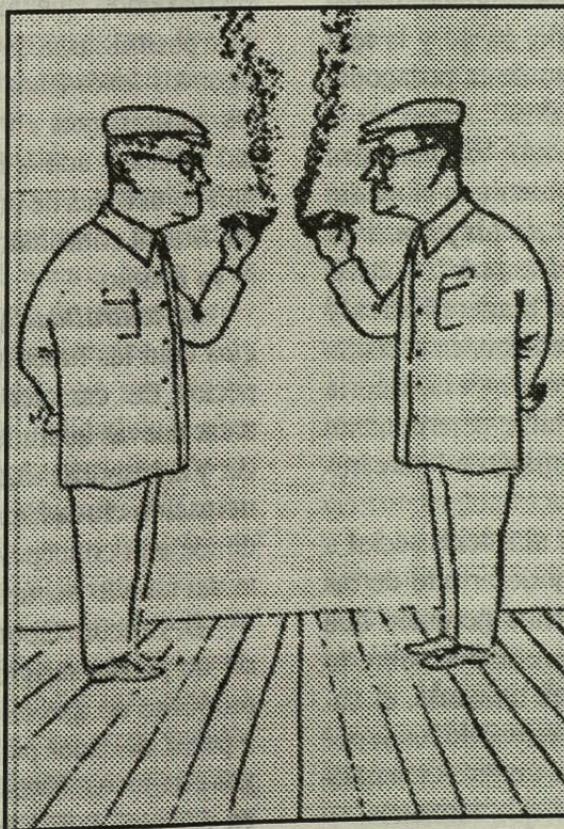
Dice Huizinga (1972) que *"el juego es una actividad u ocupación voluntaria ejercida dentro de ciertos límites de tiempo y espacio, según reglas libremente consentidas, pero absolutamente obligatorias, agrega además, que se encuentra dotado de un fin en sí mismo, acompañado de un sentimiento de tensión y alegría"*. En

el mismo texto hace una reflexión de nuestro interés, al señalar que, a su vez, se encuentra acompañado de *"una consciencia de ser diferente de la vida cotidiana"*.

Solamente señalo dos aspectos que entran a diferenciar el juego espontáneo no específicamente teatral, del juego escénico con un fin estético. Aquel posee un fin en sí mismo, el simple placer de jugar, el ejercicio de lo lúdico. Y segundo, el hecho de establecer una especie de ruptura con el acontecer cotidiano.

Cuántas veces escuchamos a las madres decir que cuando el niño juega se olvida hasta de comer.

Todos los aspectos que señala Huizinga parecen comulgar con las preocupaciones del director ruso Eirenov y que contribuyen a enriquecer la perspectiva que Brecht le confiere al juego. Perspectiva ligada en su caso a su concepción del teatro y del juego como factor de aprendizaje.



Brecht. Caricatura de Elizabeth Shaw.

Cuánta teatralidad en el juego espontáneo del niño y cuánto juego requiere la teatralidad en el teatro.

Además de los aspectos que vamos integrando a nuestro discurso, es necesario subrayar uno que, a mi juicio, es determinante. El hecho de que teatralidad y juego establecen valoraciones de los fenómenos sociales, funcionando como reproductores de ideas y conductas. Esto marca, en alto grado, la importancia que la práctica del juego y la teatralidad tienen en el ámbito de la pedagogía ejercida con infantes y adultos.

Para Karen Muller (1984) *"Esta manera de interacción del ser humano con el medio a través del juego, es una de las formas de construir la cognición del mundo"*. Actividad que se realiza de una manera lúdica y creativa. Juego y teatralidad son, en esencia, complementarios y han tenido en la historia de la humanidad una acción determinante como elementos de transmisión e intercambio cultural.

Integra lo individual y el interés social a través de la objetivación y desarrollo de las capacidades expresivas. Estos permiten que se establezca un plano de reflexión sobre lo que son las potencialidades humanas, el valor de la organización de los individuos y, por lo tanto, el reconocimiento de las potencialidades transformadoras con que contamos.

En Brecht la teatralidad y el juego de aprendizaje se muestran construyéndose, ambos se desmistifican ante los mismos sujetos que asumen la experiencia, sean ellos jóvenes educandos u obreros. La era científica para él ayuda y obligaba a romper ocultaciones. Una nueva pedagogía que le confiera utilidad a las técnicas teatrales solo será verdaderamente nueva si es capaz de revelar lo verdaderamente HUMANO que existe en el HOMBRE.

Tanto en las llamadas piezas épicas para espectáculos, (MADRE CORAJE, GALILEO GALILEI, UN HOMBRE ES UN HOMBRE, MAHAGONY), entre otras, como en las llamadas piezas didácticas para jóvenes, la teatralidad y el juego escénico son mostrados como procesos.

En las piezas didácticas para jóvenes y en la teoría que elaboró para su realización, encontramos que ambos elementos surgen para posibilitar la develación de las leyes que rigen los fenómenos sociales. Así posibilita a los participantes en la experiencia una actitud crítica y activa la participación en posibles soluciones de conjunto. Con ello pretendía Brecht contribuir a una pedagogía útil para su tiempo.

La teatralidad y el juego con y sin reglas eran las bases técnicas que unidas a aspectos de carácter filosófico ayudarían a crear nuevas actitudes en los jóvenes. El placer y la responsabilidad del juego eran la participación ciudadana en un enorme escenario donde una concepción científica y humanista del mundo debía imperar.

B. Brecht elabora para esos fines una serie de piezas dirigidas a los jóvenes con el propósito de que se conviertan en materiales a partir del cual puedan desarrollar sus juegos escénicos. Estos podrían tomar las piezas en su totalidad o de ellas pequeños textos, como modelos de trabajo y juego.

Las llamadas *piezas didácticas o piezas dialécticas brechtianas*, escritas en los años anteriores al ascenso del nazismo y durante él; nacen a partir de antecedentes que han madurado en distintos países europeos. Basta recordar las prácticas de Agitprop-Arbeit, las experiencias realizadas por los llamados "Blusas Azules" en la antigua Unión Soviética con la participación de directores como Meyerhold y Tairov. En Alemania es determinante para el

desarrollo del juego escénico-didáctico la participación del movimiento de obreros.

Las piezas didácticas de Brecht son susceptibles de derogar, por su misma naturaleza el potencial de teatralidad y juego que posibilita no solo sus contenidos sino también los mecanismos técnicos previstos para su logro. Dicha dramaturgia se concibe, por lo tanto, como abierta en sus posibilidades de expresión e integración del pensamiento y creatividad de la persona que juega. Brecht afirmaba que estas piezas eran abiertas a la invención y confrontación. De esa manera, alcanzarían su utilidad social.

No solo conceptos como teatralidad y juego resultan claves en esta propuesta brechtiana. Debemos al menos hacer -por ahora - mención a una serie de *instrumentos de juego* que resultan determinantes.

Los *modelos de acción*, que son pequeños textos extraídos de la totalidad de la obra y que detonan el juego y la participación de los llamados *jugadores o actuantes*. No se les denomina actores. A partir de los modelos de acción se establece la dialéctica entre los *contenidos del texto-los jugadores y el contexto social*. El juego consiste en el desarrollo escénico de los contenidos sociales que pasan a ser sometidos a la crítica de los otros jugadores que participan eventualmente como espectadores activos. Unos muestran a los otros su juego y comentan lo mostrado.

Se pretende que la teatralidad se dé carente de aparataje técnico, pues las piezas didácticas y la teoría que las acompaña requieren un espacio de juego donde la experiencia escénica favorezca la procura de un conocimiento sobre la realidad social, basada en la construcción y destrucción de *conductas, actitudes y gestos socialmente aceptados que deberían ser materia de cuestionamiento*. Estos se convierten en la materia prima de la experiencia.

Es importante agregar otro aspecto diferenciador entre la teatralidad en el teatro y la teatralidad en el juego de aprendizaje. En el primero (Dormien K. Ingrid 1984 y 1991), el espectáculo implica una marcada diferenciación entre el público y el hecho teatral.

El juego es la actividad organizada que se realiza con reglas puestas por los participantes, entre tanto la teatralidad viene a ser la particular manera de transformación de los signos creados por los jugadores de forma colectiva. Los recursos técnicos y materiales, al ser pocos, tienden a centrar la atención en la *gestual* del jugador. Es el espacio corporal del jugador el terreno privilegiado de la teatralidad y del juego de aprendizaje. La teatralidad en el juego de aprendizaje *adquiere* una libertad mayor al no estar sujeta a la relación *espectáculo-público*.

La demanda del producto artístico en este tipo de experiencia no es determinante, aunque los jugadores desarrollan su experiencia con lenguajes artísticos propios del teatro.

La estructura que sostiene el juego de aprendizaje a partir de piezas didácticas brechtianas presentan, entonces, los siguientes elementos:

1- *Modelos de acción*, pequeños textos sacados de las obras escritas por Brecht, obras que conforman una tipología específica, con una dramaturgia particular. Entre ellas: "*El que dijo sí y el que dijo no*", "*La decisión y la regla*", "*Los Horácios y los Curiácios*", "*La importancia de estar de acuerdo*", "*La pieza didáctica de Baden Baden*", un total de ocho piezas en las que se incluyen fragmentos. "*Las Historias del Señor Korner*" constituyen breves fragmentos no dramáticos que son considerados materiales de juego.

2- El *jugador*, denominado también *actuante*. Este, a su vez, asume el rol de "público" no disociado de su anterior función.

3- Otros elementos de esta estructura de operación, ya mencionados: las *conductas*, las *actitudes*, los *gestos* y un elemento determinante: el *gestus social*.

Estos elementos de trabajo unidos al principio brechtiano de que las experiencias y conceptos sobre el mundo y la sociedad podrían ser trabajados y profundizados en el espacio de juego, la convierten en una propuesta dramática de innegable valor político-estético. Como afirma Koudela (1991), Brecht en lugar de pretender la "comunidad colectiva para provocar catarsis, pretende la des-comunidad colectiva para obtener *cambios de comportamiento*."

El núcleo generador de la teatralidad en la *pedagogía con el juego*, está sustentada, como observamos, en la relación dialéctica, modelos de acción- jugadores. Esta relación remite al elemento esencial del teatro la *acción*. En ella se encuentran contenidas las conductas socialmente vigentes. Vistas estas como ámbitos concretos de las *contradicciones sociales y los intereses de clase*.

Al igual que con las llamadas piezas épicas de espectáculo, el juego con las piezas didácticas tiende a la producción del discurso gestual como el espacio de organización del gesto como unidad de significado. Susceptible de ser analizado y recreado en ese "laboratorio social" en el que se convierte el juego de aprendizaje. Los modelos de acción se convierten en los elementos detonadores de la acción, las actitudes y los gestos (Gestik).

Brecht le otorga especial importancia al uso y análisis de los signos gestuales, que se convierten en el material de discusión del grupo. El juego de aprendizaje con la pieza didáctica construye los signos que luego son desmontados en las sesiones de discusión o de *imitación* que realizan los grupos observadores.

Ese proceso de semiotización no tiene por objetivo el perfeccionamiento del signo gestual (Gestsh), si no su análisis, su confrontación con las conductas de la realidad que expresa. Esta investigación de lo gestual no puede ser descontextualizada. Se trata de contextualizar los conflictos sociales y las relaciones entre los hombres, mostrando las *conductas a-sociales* insertas en el universo de lo cotidiano. El carácter de laboratorio debe trascenderse. Brecht propone el estudio del gesto en la gestualidad cotidiana, como comportamientos culturales, y el teatro como laboratorio de la materia gestual.

El gesto sintético -dice el Dr. Wilson L. Sanvitto- como un simple encoger de hombros, puede hablar mucho más que un torrente de palabras. Y agrega, esto en virtud de que el hombre no consigue verbalizar todos sus pensamientos y todas sus emociones. El completa su mensaje a través de un elaborado lenguaje corporal. Termina afirmando el Dr. Wilson que cada hombre posee su propio repertorio gestual.

Uno de los objetivos centrales de la estética brechtiana es el de desarrollar en el hombre de teatro, en el jugador en esta tipología, la conciencia del valor social del gesto y del *gestus social*. Este, como mecanismo, permite una comprensión de las condiciones sociales que muestra, entre otras cosas, que el hombre es mutable, por lo tanto, un ser en proceso.

En el llamado "*Fragmento Fatzer*" Brecht afirma que "*Nuestras actitudes nacen de nuestras acciones, nuestras acciones nacen de la necesidad. ¿Cuándo la necesidad esta organizada, de dónde nacen entonces nuestras acciones? Cuando la necesidad está organizada, nuestras acciones nacen de nuestra actitud.*"

El teatro brechtiano en su totalidad no trata solo de una exposición de los hechos y sus relaciones sociales; obliga al artista y al espectador a asumir, ante estos, una *conducta nueva*, asumiendo nuevas actitudes y acciones sociales no consideradas anteriormente.

En el juego de aprendizaje con las piezas didácticas obliga a los jugadores-actantes a asumir con una óptica nueva, extrañante, aquellas conductas que habitualmente eran percibidas, en el marco de lo cotidiano, como normales y naturalmente establecidas. Posiblemente nuestras actitudes hacia ellas eran de defensa y preservación.

El juego de aprendizaje con la pieza didáctica y sus postulados teóricos técnicos genera un descubrimiento de carácter político-ideológico de quien juega y también de quien coordina la experiencia. Esto como se comprenderá abre un amplio campo de discusión que coloca a estas experiencias en juicio sobre su validez por determinados sectores sociales.

El juego de aprendizaje con este material no elude esta responsabilidad. Por el contrario, el peligro reside en caer en un simple juego de gestos-muecas, poses corporales confundidas con supuestas actitudes. No es de interés jugar para corroborar un estado de la cuestión social. Lo importante es autogenerar una conciencia crítica ante los fenómenos que nos interesan redescubrir.

Hay que tomar conciencia que en tanto procedimientos técnicos teatrales, el juego de aprendizaje con las piezas didácticas de Brecht está sujeto a un proceso continuo de experimentación. La recreación de dichos procedimientos, tal lo quería Brecht, hace posible que siempre se renueve como pedagogía.

La experimentación con la pieza didáctica es, por su misma naturaleza, develadora de la realidad. Ella se convierte en agente de

cuestionamiento de las conductas sociales. Si esto no se toma en consideración por los coordinadores de la práctica, se estará desnaturalizando su contenido y sus aspectos técnico-metodológicos.

La experiencia del juego como aprendizaje a partir de la pieza didáctica no solo estimula el acto lúdico, estimula también el acto de pensamiento y la imaginación del jugador. La búsqueda de lo placentero y la alegría en el descubrimiento se convierten en valores substanciales de esta pedagogía. Ellos deben encontrarse potenciados en cada fase del juego y en cada momento de las discusiones. Cada subgrupo que pasa al espacio de juego asume esto con una nueva actitud. Ella se caracteriza por ser una actitud placentera.

Otro aspecto por señalar es el público, factor determinante en su teatro épico. Aquí se encuentra excluido como condicionante. Los mismos jugadores rotan esos roles: actuante-espectador. La experiencia así se consume. Con ello se rompe el hecho de que no es una producción estética que se paga y se consume.

Brecht nos obliga, con la teoría de la pieza didáctica, a una ampliación del universo simbólico para mediar esa realidad compleja. Con ello se pretende transportar a la realidad del juego no solo al hombre anónimo en los acontecimientos cotidianos, también los actos anónimos de trascendencia social. Se pretende mostrar la realidad en actos de síntesis como lo exige el teatro, colocando al hombre en el mundo.

Este carácter dinámico del hombre y de la historia, del hombre y la sociedad, se expresa en el juego, suscitando en el jugador la curiosidad. Hace que los procesos de la vida social, que en el universo de lo cotidianos nos llegan a parecer evidentes, se tornen no familiares.

Brecht propone de una manera lúcida la potencialidad significativa del signo estético, su utilidad determinante en lo que concierne a la ruptura de *actitudes y comportamientos a-sociales*.

Al no existir un espectador de platea, el signo se produce y se consume en el acto crítico que genera el juego de aprendizaje. De esta relación "anormal", Brecht hace consideraciones acerca del teatro del futuro; aquel ejercicio estético que no es un fin para sí. En ésta práctica el actuante, como creador, ha caracterizado un espacio de juego, símbolo de unidad ante el conocer: espacio generador de nuevas conductas.

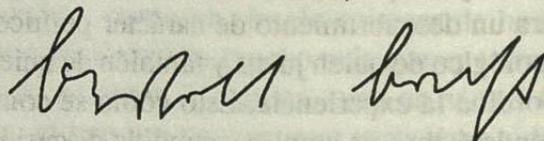
Para el filósofo y amigo de Brecht, Wálter Benjamín, *"la pieza didáctica sobresale como un caso específico, a través de la pobreza de procedimientos y aparatos. Simplifica y aproxima la relación del público con*

los actuantes y de los actuantes con el público. Cada espectador es al mismo tiempo observador y actuante."

Un amplio y complejo registro de opiniones rodean la teoría y práctica con las piezas didácticas de B. Brecht. Bastante manejo ha generado este material. Por lo tanto, mucho queda por decir y mucho aún está por descubrirse.

"Cuál ha de ser una actitud productiva, cara a la naturaleza y a la sociedad que nosotros, hijos de una era científica tomaremos con placer en nuestro teatro? (...) se trata de una actitud crítica."

(B. Brecht)



BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles

1972 "La Poética" Madrid: Ed. Aguilar.

Benjamín, Wálter

1980 "Que é o teatro Épico, um estudo sobre Brecht". Sao Paulo. Ed. Magia e teoria, Arte e Política.

Bornheim, Gerd

1992 "Brecht, a estética do Teatro". Río de Janeiro. Ed. Graal.

Brecht, B

1979 "Ecrits sur le théâtre" V. Y e II París. L'Arche.

Guinsburg, Jacó

31/5/1981 "Eirenov e o Teatro da vida" Folha de Sao Paulo. Sao Paulo.

Huizinga, F

1984 "Homo Ludens" Sao Paulo. Ed. Brasileira.

Muller, Karen A.

1984 Jogo Dramático uma experiencia de vida." Sao Paulo. Ed Eca. Universidade de Sao Paulo.

Koudela Ingrid, Dormien

1991 "Brecht um jogo de aprendizagem." Sao Paulo. De. Perspectiva.