



BERTOLT BRECHT
PARA
SERTE FINE
TENGO QUE
TRAICIONARTE

Victor Valemb

El montaje de *Galileo Galilei* resulta desde luego, una confirmación audaz de la presencia, entre nosotros, del más grande dramaturgo del siglo XX. Conviene, sin embargo, observar y analizar, por una parte, qué vigencia tiene Bertolt Brecht entre nosotros y, por otra parte, qué hacemos aquí con su herencia. La contestación a las dos preguntas no resulta fácil, pero su trascendencia resulta evidente. Porque, en última instancia, el montaje de sus obras, en Costa Rica, ojalá no solo desemboque en un éxito más o menos grande, sino que, además, debe servir para comprobar la validez de su obra para nuestros espectadores.

Brecht nunca separó su reflexión metodológica y sus escritos teóricos de la producción misma de obras. Para él, todo era un solo intento por reubicar el arte dramático en su contexto social: eliminar la barrera artificial entre teatro y vida, arte y sociedad. A su vez, esta barrera se formó y se fortaleció históricamente a partir de una interpretación errónea de Aristóteles, sacándolo de su tiempo y dando a sus reflexiones sobre la sociedad de su época, carácter no solo universal, sino

perpetuo. Entre los principales seguidores y defensores del pensamiento aristotélico, aplicado al arte, ya fuera de su tiempo, están Diderot y Hegel.

En una especie de giro copernicano, desde 1930, Brecht sostiene que la revolución técnico-científica y las revoluciones sociales a escala mundial exigen nuevas formas teatrales:

“...el petróleo se opone a los cinco actos; las catástrofes actuales no avanzan en línea recta, sino en forma de crisis cíclicas; los héroes cambian con cada fase, son mutables (...) Estas catástrofes económicas que determinan la vida de millones de seres en la fase imperialista del capitalismo —las crisis, las guerras, las luchas antagónicas de clase, etc., no las determinan los parentescos, como en las obras de los antiguos, ni tampoco son las enemistades familiares las que conducen a los trusts a hambrear a los obreros.

Las relaciones capitalistas de producción, que enfrentan a obreros y burgueses, nada tienen que ver con las simpatías o el odio...”
Schriften zum Theater,
Tomo I. pp. 242-243,
Berlín, 1961.

El problema de reflejar en forma artística la realidad circundante, es entonces el punto central en la creación y la teoría de Brecht: para su época, y su medio, es decir, en pleno ascenso del nazi-fascismo en Alemania, él crea la teoría y la práctica de la dramaturgia no-clásica, no aristotélica. Obras del teatro épico, o con el llamado “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) son, por ejemplo, *Santa Juana de los mataderos* (1930), *La madre*, y *El círculo de Tiza caucasiense*. Es importante subrayar que Brecht, en todo momento juzga y crea en función de su circunstancia. Él entendió que solo sería un gran dramaturgo universal en la medida en que, en primera instancia, fuera un hombre y un artista auténtico, en la lucha por la justicia en medio de su Alemania hitleriana. Es así como pueden situarse en un mismo plano de lucha, su escrito político *Cinco dificultades para escribir la verdad* (1930), como *La resistente ascensión de Arturo Ui* (1942). Como dramaturgo y crítico, Brecht fue acumulando innovaciones y búsqueda, en el exilio, sin tener la posibilidad práctica de experimentarlas en su Alemania de nacimiento, creencia y formación. Nunca estuvo conforme con sus propias creaciones y teorías: de allí los continuos cambios en su propia labor. Al morir el autor, en 1956, su herencia cultural la asumió el Berliner Ensemble, en un espíritu de búsqueda y de perfeccionamiento en la línea del mismo autor.

Hasta aquí, el Brecht alemán. Sus obras y su método repercutieron fuertemente en las principales capitales europeas. Se produjo un verdadero movimiento artístico, una ola-Brecht en los escenarios de Bruselas, Londres y París. Eran los años cincuenta y sesenta. Los fenómenos artísticos parecen expandirse como en ondas periféricas, desde una metropoli cultural. Así, en la década de los setenta nos llega, por fin, la repercusión de un movi-



miento genuino, provocado por un verdadero terremoto creado treinta años antes, en la vieja Europa. La teoría y la práctica de Brecht, como el esperpento de Valle-Inclán, por cierto, resultarán, a nivel del viejo Continente, dos formidables sismos que pretendieron romper el anquilosamiento estético de toda la cultura occidental, cuyos últimos aleteos teatrales parecen ser el teatro existencialista de Sarte y el teatro del absurdo.

En Costa Rica, entonces, la obra—Brecht nos llega recién ahora, en parte por aquellas leyes mercantiles que hacen que es digno de probar aquí lo que resultó exitoso en escenarios de las antiguas metrópolis. Un factor que postergó, sin embargo, la entrada del dramaturgo alemán entre nosotros es otra ola, la de Stanilawski con su *Manual del actor* que durante tantos años nos tuvo fascinados, también como producto tardíamente importado, esta vez de las universidades y de los centros teatrales de Estados Unidos.

Una vez en tierras americanas, y concretamente aquí, me temo mucho que con todo Brecht haya pasado, o vaya a pasar lamentablemente, lo que él mismo vio con motivo de su estreno de *La opera de tres centavos* (1928), curiosamente su primer gran montaje

aquí, en Costa Rica, en 1974. En la fábula de esta obra está la estrecha conexión entre religión, burguesía y bandidaje. El público, tanto nacional como internacional, ante esta obra reacciona siempre de una manera divertida, esquivando así el ataque frontal y hasta escandaloso que Brecht esboza en contra de la moral burguesa. O sea, que se obtiene en el espectador exactamente lo contrario de lo deseado a través de la teoría del distanciamiento. Decía Brecht:

“Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo” (cit. de *Breviario de Estética Teatral*, Buenos Aires, 1963).

Entre nosotros, particularmente después del cierre del Teatro del Museo, se corre el tremendo riesgo de que el teatro, especialmente el de Brecht, tenga que refugiarse otra vez en el sistema de edificio teatral cerrado en sí, fuera de la vida social, diversión nocturna de una minoría con billete. Sería con las obras del mismo Brecht revolucionario, iconoclasta, el retorno a lo que él siempre odiaba y contra lo

que comprometió toda su vida: “el teatro como una rama del comercio burgués de estupefacientes” (Cit. Menéndez Quiroa, *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*). Conviene entonces romper con una pseudo—ortodoxia brechtiana que consistiría en tenerlo por un clásico, con una visión del mundo y una metodología acabadas, perfectas y autosuficientes.

En una América Latina en plena búsqueda de su propia identidad, Brecht sería el primero en pedir que su obra y su teoría sean re—interpretadas, re—consideradas en función de la nueva circunstancia no alemana, fuera ya del contexto también de la Segunda Guerra Mundial y su secuela de la guerra fría. Así lo entendieron, en el nuevo Continente, prominentes autores, como Dragún, Díaz, Buenaventura y Benedetti. De allí las renovaciones teatrales significativas en Colombia, Cuba y otros países. Con la herencia de Brecht y con el estudio de toda la cultura universal, partiendo de lo local hacia lo universal, ellos tratan de dar forma artística a nuestra realidad circundante de cambio y de luchas. Costa Rica, sus trabajadores de la cultura y su público teatral, no pueden quedar atrás: convertir a Brecht en una receta sería falsearlo desde un principio. Brecht, para serte fiel, tengo que traicionarte.