

LOS APORTES

DE

B
E
R
T
O
L
D



B
R
E
C
H
T

Rodolfo Araya, Mariano González, Oscar Castillo y Juan Katevas en «El evitable ascenso de Arturo Ui». Compañía Nacional de Teatro. 1976.

POLI DÉLANO*

Bertold Brecht (1898-1956) es, sin duda, uno de los más grandes e importantes dramaturgos contemporáneos. Grande por el genio artístico de sus creaciones y la profundidad de su reflexión sobre el mundo. Importante, por las innovaciones que propuso al teatro y que se impusieron en una buena parte de la dramaturgia de la época actual. Recuerdo las puestas en escena en Chile de LA ÓPERA DE TRES CENTAVOS, GALILEO, MADRE CORAJE y EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO (todas, me parece, producidas por lo que primero fue el Teatro Experimental y después el ITUCH). Y si no está en la cartelera de los conjuntos profesionales, lo encontraremos de seguro en los grupos dramáticos universitarios, sindicales y hasta en los de teatro político callejero en obras breves y sencillas de representar, del tipo «agitprop», o bien en el «cabaret», obritas basadas en el grotesco. Estos dos últimos, florecieron en la Alemania de los años veinte.

La «agitprop» es una pieza breve, de carácter más bien didáctico, que apunta a producirle al espectador una reflexión acerca de algún mal social del momento. Como es obvio, el término se deriva de las palabras «agitación» (infundir una idea en mucha gente) y «propaganda» (infundir muchas ideas más complejas en un número de gente relativamente más pequeño). Las obras de «cabaret» se caracterizan por la exageración mímica, los personajes grotescos y arquetípicos, y los BREAKOUTS sutiles. Dice el dramaturgo norteamericano Barclay Goldsmith (en su ensayo BRECHT Y EL TEATRO CHICANO) que es posible que observando estos números de cabaret y, especialmente, al actor Valentín (que parecía siempre estar haciendo comentarios sobre los personajes que interpretaba) haya aprendido Brecht a distanciar a su público de la acción que transcurre sobre el escenario, lo cual es uno de los atributos principales del sistema

* Poeta chileno.

brechtiano que intenta un teatro científico capaz de llevar al público a reflexionar, con la esperanza de que el análisis conduzca a la acción y no a la catarsis emocional y la observación pasiva que producía el teatro europeo.

Para ello, además del carácter de la obra, se requería una manera de actuar que fuera diametralmente opuesta a la que enseñó Stanislavsky, es decir, el actor nunca tenía que identificarse por completo con el personaje que representaba, transformándose en él y desechando su propia personalidad, porque el espectador no debía someterse a la ilusión que confunde la obra con la realidad, sino por el contrario, nunca olvidar que se hallaba en el teatro y que éste era apenas una parte del mundo real. Así, en lo que podría aparentemente resultar una escena antiteatral, el actor da un paso adelante y les dice a sus espectadores a quién representa y qué va a hacer.

Ilustrando su principio de *verfremdung* -palabras inventada para expresar este distanciamiento-, Brecht propone la siguiente comparación entre el drama aristotélico y el drama épico, con respecto a los efectos que tiene la obra sobre el público. Frente al primero, el espectador se dice lo siguiente:

«Es cierto. Yo mismo me he sentido así. Es justo como yo soy. Todo esto es perfectamente natural. Siempre será así. Estoy abatido por los sufrimientos de este personaje, porque no hay salida posible para él. Esto es gran arte: todo es evidente por sí mismo. Lloro con el llanto de ellos y me río con su risa».

Mientras que frente al segundo, lo que se dice el espectador es diferente:

«Miren eso. No se me habría ocurrido a mí. La gente no debería hacer ese tipo de cosas. Todo esto es muy raro, casi increíble. Hay que terminar con ello. Estoy abatido con los sufrimientos de este personaje aunque, cuando se diga y se haga, podrá haber una salida para él. Esto es gran arte: no tiene nada evidente por sí mismo. Me río con su llanto y lloro con su risa».

Y en el mismo intento de ilustrar su principio, Brecht sostuvo que «para ver a la propia madre como la esposa de un hombre, se requiere un efecto de

distanciamiento que se podría producir, por ejemplo, al adjudicársele un padraastro».

Pero, como ha ocurrido en todas las grandes rupturas de la tradición, con Brecht se produjeron también discrepancias, incomprensiones o interpretaciones erróneas de sus doctrinas dramáticas, aun por parte de sus propios seguidores. El mismo autor se queja: *«Muchas de mis observaciones sobre el teatro son malentendidas. Me doy cuenta por medio de cartas y artículos que profesan estar de acuerdo conmigo. Me siento algo así como un matemático que recibe una carta en la que le dicen: Estimado señor, estoy absolutamente de acuerdo con usted en eso de que dos más dos son cinco».*

Es verdad, por otra parte, que no resultaba fácil asimilar un aporte teórico construido durante años y al cual las distintas etapas de experiencia y los sucesivos descubrimientos fueron enriqueciendo, haciendo más diverso y complejo. «En su trabajo creativo estaba constantemente ampliando las fronteras de sus conocimientos estéticos», sostiene Ivonne Kapp, escritora inglesa que estudió a fondo la producción brechtiana.

Del expresionismo al teatro épico

Autor de dos novelas, un volumen de cuentos, una buena cantidad de textos teóricos y más de cuarenta obras dramáticas, resulta inconcebible y necio que en un trabajo titulado nada menos que INTRODUCCIÓN AL TEATRO DEL SIGLO XX, de Monner Sans, no sólo no se destaque el lugar de Brecht, sino que ni siquiera se le nombre. Se podrá discutir o increpar a este autor, pero lo que definitivamente no puede hacerse es ignorarlo.

Como un buen número de dramaturgos alemanes de su época, Brecht se desarrolló a partir de lo que críticos y antologistas denominaron «expresionismo», donde se encuentran las raíces del teatro épico que llegó prácticamente a instituir. Su obra BAAL, de 1918, es considerada como una de las más representativas y poética de las que produjo esta escuela.

Resulta difícil dar una definición precisa de lo que significa «expresionismo», pero vamos a enumerar algunas de sus características citando ciertos párrafos de la introducción que escribe Wálter H. Sokel para su antología del expresionismo alemán:

•Lo que primero llama la atención en las obras expresionistas es cómo el extremismo del tema, el lenguaje, la puesta en escena, se mezclan con muchos rasgos del drama clásico o realista. En estas obras encontramos elementos de distorsión, exageración, grotesco e implausibilidad que claramente anticipan los efectos de alienación que muestra el teatro de vanguardia de nuestra propia época.

•El drama expresionista se centra más en lo temático que en lo argumental o conflictual. Este factor constituye la ruptura más marcada con la tradición de la «obra bien hecha».

•Una de las características básicas del teatro expresionista es la proyección de ideas abstractas y situaciones físicas en imágenes y hechos simbólicos. Por lo tanto, el lenguaje pierde el rango prominente que le confiere el drama tradicional... Se busca llegar al sentido visual del público más que a su pensamiento conceptual.

•El drama expresionista usa el silencio con mayor frecuencia y más estratégicamente que el drama convencional... La pausa es parte esencial del intento expresionista por crear o recrear un teatro de profundidades inaccesibles al lenguaje conceptual...

•Debido a su subjetivismo, el drama expresionista no permite que surja un conflicto genuino. Con pocas excepciones, se conforma un patrón «épico» o narrativo, más que dramático.

Brecht y la dialéctica

Se ha dicho, con razón, que Bertold Brecht es un artista dialéctico por excelencia y que habiendo asimilado desde joven el materialismo dialéctico, supo aplicarlo a la creación de la manera más talentosa e imaginativa. Pero nos referimos, sobre todo, a la creación literaria de su obra, ya que sólo a partir de 1949, con la fundación del Berliner Ensemble, tuvo la real oportunidad de producir sus propios dramas —y también otros— de la manera como los concebía y de adecuar el escenario para el montaje de sus mejores obras, escritas algunas durante su exilio de quince años en Escandinavia y en Estados Unidos, donde permaneció hasta que empezaron a acosarlo las furias

anticomunistas del senador MacCarthy y su violenta cacería de brujas. «Cuando me hice sospechoso de haberme robado el Empire State Building, pensé que era tiempo de partir», dijo Brecht.

Obras como

LA ÓPERA DE LOS TRES CENTAVOS (1927), basada argumentalmente en LA ÓPERA DEL MENDIGO, que el inglés John Gay había escrito exactamente dos siglos antes. Con humor, ironía y empleo del grotesco, muestra la situación de los más bajos fondos, valiéndose, además, de la inolvidable música compuesta por Kurt Weil.

GALILEO (1942), que muestra dos niveles de integridad intelectual en una sociedad cuyos círculos dominantes tienen, por un lado, razones para temerle al espíritu investigador de la ciencia y, por otro, el poder suficiente para acallar y aniquilar al científico. Según R. E. Modern (HISTORIA DE LA LITERATURA ALEMANA), en esta obra se «(expone, con pensamiento maduro, el problema moral de un hombre de ciencia en implicaciones políticas. Una savia renovadora, no obstante su marcada línea tendenciosa, explica el éxito de Brecht sobre todos los escenarios)».

MADRE CORAJE (1945), donde recrea un personaje de Grimmelhausen de 1670 y muestra los efectos desastrosos de la guerra y señala quiénes son sus víctimas y quiénes sus profitadores.

EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO (1949), que se apoya en el contraste entre dos formas —la legalista y la humana— de entender la justicia y la maternidad. Aunque la acción de la obra transcurre en el sureste de China y en el siglo XII, el problema que presenta, igual que en el caso de GALILEO, es de plena vigencia.

ARTURO UI, en la cual los nazis son «gangsters» al estilo de Chicago, pero que hablan en el lenguaje de los héroes. Sus brutalidades están revestidas de un lenguaje clásico, con lo cual se expone, por un lado, el carácter bestial del régimen y, por otro, su capacidad para engañar y corromper a un país entero.

Encontramos siempre en Brecht un juego de dualidades que se enfrentan dialécticamente, la duplicidad de valores que sustentan a la sociedad burguesa y las contradicciones que ésta genera según el hombre (individual) explote el *status quo*, sucumba a él, o lo desafíe abiertamente.

A Brecht le tocó vivir una época de violencia, desempleo, sufrimientos de guerras, de asentamiento del fascismo, de corrupción, de fuertes movimientos de protesta social. Y la quiso mostrar (aun si sus argumentos, a veces, se fueron muy atrás en el pasado)

con todas sus lacras, pero con la conciencia de que los males son transitorios, de que todo (y por supuesto el hombre) puede cambiar; con la conciencia de que a pesar de todo, era también una época de cambios y de grandes posibilidades.

ESCENA
 ESCENA
 ESCENA
 ESCENA
 ESCENA
 ESCENA
 ESCENA