

Bertolt Brecht y el teatro épico

Por FERNANDO LÁZARO

El reciente fallecimiento de Bertolt Brecht ha sido señalado en el mundo entero como un acontecimiento sumamente penoso para el arte teatral. Representaciones extraordinarias de sus obras, artículos necrológicos, panegíricos y ataques, han difundido el nombre de Brecht, imponiéndolo como un valor definitivo. Este hecho, unido a la circunstancia de que el teatro del extraordinario poeta alemán es muy poco conocido en España, nos ha movido a ocuparnos de él con un criterio preferentemente expositivo anterior a toda crítica. Si además, como veremos en seguida, el teatro de Brecht sale de los límites estéticos para plantear una problemática de sociología teatral, se justificará que nos hayamos acogido a las páginas de este Boletín.

EL HOMBRE Y SU OBRA

Brecht nace (Augsburgo, 10-II-1898) y se educa en un ambiente protestante y burgués. Estudió Medicina en Munich y ello determinó que, aún adolescente, prestara servicio como enfermero durante la primera guerra europea. La diaria observación de los horrores de la contienda promovió su antibelicismo, una de las constantes de su obra. Al sobrevenir la paz su vocación literaria está ya fundada. Compose poemas líricos, que él mismo canta, y escribe su primer drama, *Baal* (1919), estrenado en 1922. Obtiene este mismo año el premio Kleist, por su obra *Trommeln in der Nacht*, sátira violenta contra los oportunistas de la postguerra. Su actitud de rebeldía y de protesta desemboca en una determinación

política y Brecht se inscribe en el partido comunista. Trabaja en colaboración con los directores Reinhardt y Piscator. En 1926 dirige el estreno de su drama *Mann ist Mann*, en el que parece haber encontrado ya un camino personal, ajustado a principios estéticos y políticos muy definidos. Tras la "singspiel" *Mahagonny*, en colaboración con el músico Kurt Weill, obtiene el primer éxito resonante con su famosa *Dreigroschenoper* (1928; París, 1930; Nueva York, 1937), también ilustrada musicalmente por Weill e inspirada en la *Beggar's Opera* (1728), de John Gay. Como instrumento de propaganda política escribe una serie de *Lehrstücke* o "dramas didácticos" —cuyo sentido veremos más adelante—, con música de Weill, Hindemith y Eisler. Se casa con la actriz Elena Weigel y forma con ella compañía para estrenar *Die Mutter* (1932), adaptación de la novela de Gorki, pero pronto son prohibidas las representaciones por la censura.

El advenimiento del nazismo conduce al exilio a Brecht y los suyos. Vive, sucesivamente, en Dinamarca, Suecia, Finlandia, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, en donde permanece hasta 1946. A esta época pertenecen sus obras: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1933), *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1934), *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937), inspirada en la guerra española; *Das Verhör des Lukullus* (1938), *Galileo Galilei* (1938), *Der gute Mensch von Sezuan* (1939), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940), *Der kaukasische Kreidekreis* (1945), entre otras (1). En América no consigue éxitos definitivos, pero adquiere prestigio entre muchos jóvenes universitarios. Juzgado por actividades anti-norteamericanas, es absuelto. Marcha a Suiza y allí permanece dos años; en Zurich había sido estrenada, en 1944, *Madre Coraje* y allí se representará, en 1948, *El señor Puntila*.

Vencido Hitler, regresa a Alemania, y en Berlín oriental funda con su mujer la compañía del "Berliner Ensemble" (instalada hoy en el Schiffbauerdamm Theater). Ayudado por un notable conjunto de artistas, estrena y representa sus obras. *El interrogatorio de Lúculo* (1951) le produce una fricción con el partido, y la obra, rehecha, vuelve a la escena meses después, con el título de *La condena de Lúculo* (*Die Verurteilung des Lukullus*). Recibe el premio Stalin, y en julio de 1954 obtiene en París un triunfo singular con *Madre Coraje*, representado por el "Berliner Ensemble". (El drama había sido estrenado ya en francés, en 1951, por el T. N. P. de

(1) Las fechas dadas entre paréntesis corresponden a la redacción de las obras; sus estrenos, por razones evidentes, fueron más tardíos, salvo

Los fusiles de la madre Carrar, representada en París por Elena Weigel en 1937.

Jean Vilar.) Todavía joven muere en Berlín, el 15 de agosto de 1956, de una crisis cardíaca. Como póstumos han sido estrenados el año pasado sus dramas *Las visiones de Simone Machard*, escrita entre 1940 y 1943) y *Los días de la Comuna*, cuyos respectivos textos no han llegado aún a nuestras manos (2).

EL TEATRO EPICO: PISCATOR

La aportación más interesante de Brecht, en su calidad de teórico, es sin duda alguna la delimitación clara y coherente del llamado *teatro épico* (3).

Arrancan de la postguerra europea los primeros esfuerzos para la restitución del teatro a su primigenia condición popular. Circunstancias muy complejas lo habían convertido en privilegio de una clase social; una serie de directores marxistas intentan la reconquista de la escena, como instrumento para la educación política y estética del proletariado. Entre ellos, sin duda el más importante por la amplitud y trascendencia de la empresa, es Erwin Piscator, actual director del Schiller Theater de Berlín. Hacia 1919, en efecto, comienza su carrera con fines teóricos muy definidos. Considera insuficiente el placer como justificación del arte, el cual, piensa, debe servir ante todo para la educación del hombre, para hacerle ver "que su vida privada y sus acciones individuales están determinadas por el mundo que les rodea". Todo en sus "montajes" —¿qué otra palabra para esta noción?— se ordena al mismo fin: exaltar la primacía de lo colectivo sobre lo individual, y como corolario político, propugnar la lucha de clases como solución y comportamiento.

Estéticamente, su adscripción al realismo es completa; a un realismo, entendámoslo, que no permanezca en la simple contemplación notarial de la vida y sus acontecimientos, sino que conmueva hacia soluciones perentorias. Piscator pide a los escritores dramas con una nueva estructura, que él llamará épica, en la cual los sucesos argumentales no se ordenen con su habitual dialéctica

(2) Sobre la vida de Brecht, véase V. PANDOLFI, *Biografía di B.*, "Sipario", Milán, n.º 126; J. MALHERBE, *B. B. le dramaturge*, "Paris-Théâtre", n.º 113; A. LAZZARI, *Umanesimo di B.* "Il Dramma", núms. 239-240. Y, sobre esta cuestión y todas las relativas a la obra del dramaturgo, el libro de G. SERRAU. *Brecht*, París, L'Arche, 1955, con abundante bibliografía.

(3) Sobre los precedentes de este concepto, posteriormente elaborado, completado y documentado por Brecht, fuerza es referirse al libro de Piscator, *Das politische Theater* (1930). Se encontrará un excelente resumen de la cuestión en ERIC BENTLEY, *The playwright as thinker*, New York, 1946, págs., 210 y ss.

interna, sino que se vinculen a su contexto histórico y social. Recordemos que Aristóteles, en la *Poética* (1449 b), diferencia la tragedia de la epopeya basándose en que ésta es una narración y que mientras la tragedia debe desarrollarse en una sola revolución solar, la epopeya no tiene límites temporales. En cuanto a los elementos constitutivos de ambos géneros literarios, Aristóteles concede que poseen muchos en común, pues los elementos que encierra la epopeya están en la tragedia, aunque los de la tragedia no están en la epopeya”.

Con radicalidad, Piscator ha dicho recientemente: “Escribir hoy una obra en tres actos, con un conflicto dramático que se anuda y se desanuda perfectamente... es un anacronismo”. El drama —según él— no debe tener principio ni fin, ha de ser una continuidad inscrita en una época muy precisa y muy bien definida escénicamente; la coexistencia y simultaneidad de los sucesos, imposibles en el teatro tradicional, serán factibles en la nueva dramaturgia gracias a los progresos de la técnica. Piscator tratará de mostrar conjuntos políticos en su totalidad, inscritos en un devenir continuo. Su teatro será *épico*, por saltar la frontera aristotélica entre tragedia y epopeya y por enderezarlo “a la instauración de una sociedad heroica fundada sobre el hombre”.

La finalidad de este teatro, ya lo hemos dicho, fué y es, en la mente de Piscator, sobre y ante todo política, “provocativa”, según su propia definición. Todo debe ceder y todo ha de ordenarse a una acción inmediata sobre la conciencia del espectador. Ni siquiera el texto literario será íntegramente respetado; réplicas y fragmentos largos del diálogo se alterarán para que “aludan” a acontecimientos inmediatos; de este modo, su cálida acogida en la sala está asegurada. Piscator afirma resueltamente que el espectador carece de imaginación, que es demasiado inocente. La escena debe darle ya un pensamiento y una resolución o consigna perfectamente elaborados. De ahí la introducción en sus obras de coros políticos “agresivos” y contagiosos, y de explicadores que mantengan claro en todo momento el significado político del espectáculo.

Al servicio de su idea épica —simultaneidad, drama abierto, contexto histórico-social— Piscator ha creado unos medios técnicos de indudable eficacia. Apela, por ejemplo, a proyecciones cinematográficas que instalan al espectador en el momento justo en que la acción va a desarrollarse; o bien a la inserción en telones y decorados, de noticias definidoras de aquel instante, pero ajenas a la peripecia dramática. Famosa es su invención de la *Globus-Segment-Bühne*, escenario esférico que se abría enteramente o por frag-

mentos y que permitía la presentación simultánea de hechos simultáneos:

Esta sucinta y en exceso esquemática alusión a Erwin Piscator, era necesaria y previa a la de su discípulo Brecht, cuyo pensamiento como teórico, autor dramático y director escénico, se afirma por estímulo del de su maestro, o por reacción frente a él (4).

EL TEATRO EPICO EN BRECHT

Bertolt Brecht es autor de numerosos escritos teóricos sobre el arte teatral, en todas sus manifestaciones: desde la interpretación a la decoración, desde la música a la luminotecnia. Sus obras suelen ir acompañadas, al ser publicadas, de extensas notas sobre su significación y alcance ideológico, curiosamente entremezcladas con otras que aluden a ínfimos detalles de "montaje" o interpretación.

La primera formulación nítida de su idea del teatro épico aparece en las notas finales de *Mahagonny* (1927). He aquí el cotejo por él realizado entre el teatro tradicional y el nuevo teatro:

<i>FORMA EPICA DEL TEATRO</i>	<i>FORMA DRAMATICA DEL TEATRO</i>
La escena <i>incorpora</i> una serie de sucesos	La escena <i>narra</i> esos sucesos
envuelve al espectador en la acción y consume su energía, su voluntad de acción	lo convierte en su observador, pero despierta su actividad
lo hace accesible a los sentimientos	le exige decisiones
le comunica experiencias	le comunica conocimientos
el espectador se encuentra en medio de la acción	se opone a ella
se le convence con sugerencias	con argumentos
los sentimientos son conservados	se transforman hasta su profunda comprensión
el hombre es presentado como algo conocido	el hombre es objeto de investigación
el hombre es inmutable	el hombre es mutable y cambiante

(4) Vid. sobre Piscator, RENE LAURET. *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*, Gallimard.

1933; y los textos publicados en "Théâtre populaire" núms. 16 y 19.

interesa la solución	interesa el proceso
una escena existe para que se produzca otra	cada escena existe por sí misma
los acontecimientos suceden linealmente	haciendo curvas
<i>natura non facit saltus</i>	<i>facit saltus</i>
el mundo es tal cual es	el mundo es tal cual deviene
lo que el hombre debía de [soll] hacer	lo que el hombre tiene que [muss] hacer
sus instintos	sus motivos
el pensamiento determina la realidad	la realidad determina el pensamiento.

Tratemos de elucidar los principales aspectos de este cotejo, valiéndonos de otros escritos posteriores de Brecht, principalmente de su *Kleines Organon* (1948).

LOS FINES DEL TEATRO

A simple vista salta entre Piscator y Brecht una diferencia muy acusada, a saber, la superior conciencia estética del último. Habremos de insistir acerca de ello en la segunda parte de nuestro trabajo. Señalemos por el momento que por encima de los postulados teóricos que dan sustento a su obra, Brecht es un extraordinario poeta, un genial dramaturgo, cuyas criaturas y cuyos problemas se salen del estrecho marco circunstancial que postula el teatro político. Es cierto que de su pluma nacieron numerosas obras acogidas al título genérico de "piezas didácticas"; pero no es menos verdad que su pervivencia —de algunas por lo menos— está garantizada en cualquier tiempo y lugar. De ahí que no pueda sorprender a quien considere en Brecht dimensiones no estrictamente marxistas su definición del teatro, como "la construcción de imágenes vivas, de sucesos históricos o imaginarios acontecidos entre los hombres, y esto *a título de recreación*". Este último aspecto de su definición —matizado y afirmado con energía en su *Pequeño Organon*— no debe hacernos pensar en un Brecht estetizante, en un comunista lírico y desvanecido. Por el contrario, si se afianza en el *delectare*, es porque reconoce la necesidad injustificable del placer, la demanda popular de diversión, a través de la cual la idea del poeta puede hacerse persuasiva. Como Piscator, Brecht desea embarcar al teatro en la realidad, para operar sobre ella; es la exigencia de un siglo que está alterando la naturaleza por medio de

la ciencia. Pero a diferencia de su maestro concede al espectador una capacidad deductiva, una posibilidad de extraer conclusiones, que le permiten mantenerse tan alejado del panfleto o del mitin como de la mera diversión transitoria. (Afirmamos esto sin conocer *Los días de la Comuna*, drama que en el sentir de la crítica posee una violencia y una intuitividad ideológica inusitadas en Brecht.)

EL VERFREMDUNGSEFFEKT

El más urgente remedio previsto por el autor de *Madre Coraje* para suscitar en los espectadores una conciencia lúcida de la realidad, que permita operar sobre ella, es romper la "magia", el efecto hipnótico del espectáculo teatral. Los primeros postulados de su caracterización del teatro épico, copiada más arriba, se refieren a esta necesidad. "Entremos en una sala de espectáculos —escribe— y observemos la acción que ejerce el teatro sobre los espectadores. Alrededor de nosotros siluetas inmóviles, sumidas en un extraño estado; estos espectadores parecen tender todos sus miembros en un violento esfuerzo o abandonarse a un profundo agotamiento. Ninguna comunicación entre ellos; parece una reunión de durmientes, agitados por malos sueños... No miran, *beben* con los ojos; no escuchan, *absorben* por los oídos... Estas gentes parecen dispensadas de toda actividad y como manejadas sin que se den cuenta".

El lector debe aceptar este punto de partida, si no se decide desde ahora a rechazar todos los argumentos que Brecht apoya en dicho punto. Debe abstenerse de señalar que tal hipnosis, de todo punto evidente, no es sólo radial, sino de efectos colaterales. Los fenómenos de contagio en toda manifestación colectiva parecen evidentes, pero comentarlos nos sacaría fuera de la simple exposición a que nos hemos comprometido. En su teoría dramática la ruptura de este circuito de encantamiento corre a cargo de lo que Brecht llama el *Verfremdungseffekt*, o efecto de distanciamiento, que tiende a objetivar la acción, a alejarla del espectador, de tal modo que éste pueda reconocerla como algo extraño a él. Sólo así, liberado de una narcótica dependencia de la escena, su mente podrá someter a control los rasgos de aquella acción, podrá extraer consecuencias prácticas, que le impulsen a influir sobre el *status* allí denunciado. Porque —insiste en ello— éste y no otro es el fin del arte dramático. Mientras en la obra tradicional, llamémosla así, la sociedad representada no parece modificable por el espectador —¿quién podría alterar el destino de Edipo o de Hamlet?—, el

drama épico relativizará las relaciones humanas, las despojará de todo carácter absoluto, las mostrará como históricas y no como eternas, con el fin de que nuestra época sea reconocida como efímera y por tanto como mutable e influíble. (Estamos, como vemos, muy alejados de Piscator y su violenta actualización del teatro anterior a nuestra época). “Lo que ha permanecido mucho tiempo in-cambiado, parece inmutable”, ha escrito Brecht en el *Kleines Organon*. Vivimos rodeados de circunstancias que consideramos naturales y están llenas de injusticia. Nuestra mirada resbala familiarmente, mansamente, por las aristas de las cosas que nos punzan. Brecht exige una violenta salida del círculo habitual y pide para todo la extrañada mirada con que Galileo consideró la insignificante oscilación de una lámpara; de su asombro ante lo cotidiano surgieron las leyes del péndulo. Al efecto de distanciamiento o extrañamiento en el teatro están confiados el despertar de una conciencia refleja en el espectador, y la conversión de lo ordinario inmutable, en lo efímero alterable. Todo este proceso cae dentro de la dialéctica materialista, para la cual las condiciones sociales no son sino fases de un desarrollo, momentos de una transformación, facilitada por el hecho de mostrar sus contradicciones.

La *Verfremdung*, para ser eficaz, debe producirse en todos y cada uno de los elementos que integran el espectáculo teatral: texto dramático, interpretación y “montaje”. Examinemos cómo tiene lugar en cada uno de ellos.

ESTRUCTURA DEL TEATRO EPICO

Piscator ha hecho una excelente caracterización de este teatro al afirmar: “Brecht es mi hermano, pero nuestra aprehensión de la totalidad es diferente; Brecht revela los detalles de la vida social; yo trato más bien de mostrar el conjunto político en su totalidad. Brecht quiere obrar a través de ciertos episodios cuyas estructuras revela; yo querría mostrar un desarrollo continuo”. El poeta alemán descompone, en efecto, la acción dramática en cortas escenas de sentido total. La influencia en él del famoso drama de Büchner, *Woyzeck*, es palpable. El movimiento, el proceso épico de la acción, queda así evidenciado. En este sentido es ilustrativo y perfecto el drama *Terror y miserias del III Reich*, formado por veinticinco “estampas” independientes, algunas brevísimas, que son otros tantos momentos de la vida alemana bajo el nazismo, sorprendidos en medios y ambientes diversos; una especie de “comedia humana” del Reich de Hitler.

La distanciación es favorecida por una serie de elementos estructurales, ajenos por completo a los hábitos dramáticos tradicionales. Ante todo Brecht elimina la intriga y la sorpresa; de un modo u otro —carteles anunciadores, explícitas declaraciones de los personajes en estilo narrativo— el espectador queda enterado, al comenzar cada cuadro, de todo el contenido argumental de éste. Su razón se aplicará entonces a una crítica de la acción, teóricamente sin posible fusión con ella.

La incorporación de la lírica cantada a la acción es otro de los rasgos formales que favorecen el extrañamiento. Es tan poco “real”, tan poco “verosímil” que un actor se adelanta para cantar un comentario de cuanto viene aconteciendo, que el público ha de mantener la conciencia reflexiva de que está asistiendo a una representación, y no viviéndola. Ello comporta que la música no debe “acompañar”, sino “comentar”. Todo lo contrario de la misión atribuida a ella en la ópera de tradición wagneriana. Su comentario consiste a veces en una clara oposición al clima de la acción, una “contrariedad” que extraña y aleja al espectador y que facilita la actitud crítica del actor ante el personaje, necesaria, como veremos, en la teoría de Brecht.

LOS AMBIENTES

La distanciación será más fácil en la medida en que el espectador tenga más dificultades para introducirse y vivir en el ambiente. Salvo la ya citada, *Terror y miserias...*, ninguna de las grandes obras de Brecht acontece en un ambiente inmediato. Rehuye igualmente la proximidad cronológica; *Los fusiles de la madre Carrar* y *La madre* constituyen aquí la excepción, aunque el relativo exotismo de los lugares de acción —España y Rusia, respectivamente— favorecen el extrañamiento. En *Las visiones de Simone Machard*, un hecho contemporáneo —el juicio de una muchacha “resistente” en Francia— se entremezcla con escenas oníricas, en las que Simone se transmuta en Juana de Arco. Las demás obras ofrecen lejanía cronológica y espacial —*Madre Coraje, Horacios y Curiacios, Galileo Galilei, El círculo de tiza*—, o simplemente esta última: *Un hombre es un hombre, La excepción y la regla*.

DIDACTISMO

Todos estos rasgos del texto dramático cooperan a la introversión reflexiva del espectador. ¿En qué medida? Algunos críticos

marxistas la consideran insuficiente. Sartre mismo decía hace poco, aludiendo a Brecht, que “ante una masa de público en parte mixtificada, no es posible confiarse únicamente a las reacciones críticas de esa masa. Hay que administrarle una contra-mixtificación. Y por eso el teatro no debe privarse de ninguna de las *sortcelleries* del teatro” (5). En la parte propiamente crítica expondremos hasta qué punto es relativa la renuncia de Brecht a la “narcosis” inherente al arte teatral. Ahora nos importa resaltar que su didascalía no ofrece en muchas ocasiones el aspecto tosco que al propio Sartre repugnaba, hace años, en el arte comunista. Lo cual no impide, claro es, que sus puntos de vista sean parciales, descuiden aspectos de la realidad que deberían contar en el análisis de la situación sometida a examen (6).

Para dar una muestra de la forma delicada con que Brecht introduce su doctrina vamos a referirnos brevemente a sus dos breves *Lehrstücke*, tituladas *Der Jasager* y *Der Neinsager* (1929). Ambas forman un todo; aunque deben representarse una tras otra, su desarrollo es paralelo, las réplicas idénticas; sólo difieren en los respectivos desenlaces, cuyo contraste ha de provocar en el espectador una reflexión concluyente.

En un lugar y en un tiempo indeterminados, el maestro de escuela va a marchar con tres escolares en busca de “consejos y remedios” para atajar una epidemia desencadenada en el poblado. Un niño se incorpora al grupo: desea traer socorros para su madre enferma. Tras algunos días de marcha el pequeño está extenuado. Al llegar a un paso difícil no puede atravesarlo y resulta imposible ayudarlo. Se convierte así en una rémora, que pone en peligro la empresa. Sus compañeros deciden abandonarlo. Los estudiantes cantan con el coro narrador:

*Vamos [Coro: van] a preguntarle si quiere
que nos volvamos por su culpa.
Pero, aunque lo desee,
no nos volveremos.
Lo abandonaremos, tenemos que seguir.*

El profesor se acerca al niño y le notifica la decisión que han tomado: “Es necesario que te dejemos aquí. Pero es justo que se pregunte antes al enfermo si se debe regresar por culpa suya. Y la

(5) Vid. *Théâtre populaire*, n.º 15.

(6) Lo hacía notar, hace unas semanas, Ionesco, si bien con una acrimonia y una parcia-

lidad muy semejantes a las que reprobaba en Brecht. Cfr. “La Nouvelle Revue Française”, febrero, 1958, pág. 263.

costumbre prescribe también que el enfermo responda: no debe hacerse". El muchacho se pliega a lo que le piden y solicita que lo despeñen, por temor a morir a solas si lo abandonan. Los expedicionarios acceden y el coro comenta:

*Un pie junto a otro pie, apretados uno con otro
al borde del abismo,
arrojaron al niño, con los ojos cerrados,
ninguno más culpable que su vecino,
y echaron terrones y piedras
tras él.*

El que dice no ofrece, como hemos dicho, una estructura paralela; las escenas se suceden por el mismo orden y el diálogo es casi idéntico. Pero al llegar al instante crítico, el niño contesta que no cuando el maestro le pide que se doblegue a la costumbre. La sorpresa es grande. Los estudiantes le increpan: "¿Por qué no te rindes ante la costumbre? Quien da el primer paso, debe dar el segundo. Cuando a su debido tiempo se te preguntó si estarías de acuerdo con todas las consecuencias de este viaje, dijiste que sí". A lo cual el niño contesta: "Mi respuesta era mala, pero era peor vuestra pregunta. Quien da el primer paso no debe dar forzosamente el segundo. También se puede reconocer que el primero era un error. Deseaba buscar remedios para mi madre, pero he caído también enfermo, y ya no puedo. Así, ante esta nueva situación, voy a regresar. Y os pido que regreséis también y me devolváis a mi casa. Vuestros estudios pueden aguardar. Y si, como espero, íbais a aprender algo allá lejos, no puede ser más que esto: en una situación como la nuestra hay que volverse. En la Gran Costumbre no veo la menor sensatez. Lo que yo necesito es una nueva Gran Costumbre, que vamos a instituir ahora mismo: la costumbre de reflexionar de nuevo ante cada situación nueva". Los estudiantes y el maestros acceden, a pesar de que les esperan las burlas cuando los vean volver al lugar. El coro subraya la acción:

*Así, los amigos condujeron al amigo
y fundaron una nueva costumbre,
y una nueva ley,
y llevaron al niño.
Hombro con hombro, apretados uno a otro, caminaban
hacia el desprecio,
hacia las burlas, cerrando los ojos,
ninguno más cobarde que su vecino.*

La moraleja docente, contenida en la réplica del muchacho, parece terminante e inequívoca. A ella se accede mediante un texto bellamente poético, mediante —imagino— un espectáculo cautivador: Brecht no parece haber renunciado a todas las *sorcelleries* del teatro.

Ahora bien, la conclusión moral —es preciso reflexionar ante cada situación, nada debe aceptarse sin crítica— implica que también ella misma ha de ser examinada y sometida a análisis reflejo. Me parece que en las intenciones del poeta ha entrado el que se cumpliera esta consecuencia. Sólo así se explica una incoherencia entre las dos obras, inadvertida, creo, por los críticos de Brecht.

En efecto, en *El que dice no* aparece un rasgo argumental que no existe en la pieza anterior. Obsérvese que el niño alude a los estudios que los expedicionarios realizarán al término de su viaje. Y arguye que esos estudios bien pueden posponerse a su salvación. Pero en *El que dice sí* y en la escena inicial de la segunda obra, se habla concretamente de una expedición de socorro. Y esto plantearía el problema en otros términos: ¿Puede renunciarse a acudir con socorros a una población entera, por salvar a uno de los expedicionarios? Pensamos que con esta premisa la conclusión moral que extrae Brecht no se impone con la fuerza de la evidencia. De obrar con precipitación habríamos de sospechar un tousco escamoteo de este planteamiento, realizado a última hora para llegar al fin propuesto. Pero, ¿cabe esta interpretación, aplicada a uno de los más grandes dramaturgos del siglo? No nos resignamos a aceptarla.

Como he adelantado supongo más bien que Brecht, con este escamoteo, con este sorprendente fallo de su argumentación, se ha propuesto un “alejamiento” del espectador, una llamada a su reflexión, quizá dormida, hipnotizada por el bello espectáculo. Allí hay algo que no encaja, y la mente se pone en pie y entra en movimiento para considerar todas las circunstancias y por tanto para reflexionar sobre la regla moral que se enuncia. Si Brecht hubiese deseado imponer con violencia su conclusión didáctica, podría haber dispuesto de otro modo los elementos de la fábula. Bastaba, por ejemplo, con prescindir de la epidemia; un niño, cuya madre estaba enferma, se unía a una expedición que iba “más allá de las montañas” con cualquier finalidad; esos estudios, por ejemplo, que aparecen en *Der Neinsager*.

Como vemos, el didactismo de Brecht adopta en ésta y en otras muchas ocasiones, formas de suma limpieza intelectual.

EL DIDACTISMO EN LAS OBRAS MAYORES

Las *Lehrstücke* no son en rigor obras dramáticas; de éstas poseen su calidad de ser representables. Han sido razonablemente consideradas como oratorios profanos o fábulas escénicas. Los personajes en ellas reciben su vida de la función ideológica que desempeñan; su conducta se rige conforme a las leyes de la dialéctica; el símbolo preexiste a las personas y la alegoría al conflicto. Si un ser histórico aparece —así Lindbergh, en la *Badener Lehrstück*—, se transmuta en un mundo esqueleto alegórico. Ni siquiera queda libre de esta consideración *La excepción y la regla*, la más extensa de las obras didácticas brechtianas. Si algún elemento no esquemático ni convencional hay en ella, es el terror que impulsa a Karl Langmann a matar a sus dos criados, en la soledad del desierto, recelando que éstos quisieran asesinarle.

Pero con *La madre* el poeta reanuda su carrera dramática, propiamente dicha, interrumpida después del éxito de *La ópera de tres perras*. Sus personajes, aun apesadumbrados por una notable carga simbólica, vuelven a vivir desde dentro. El conflicto se impone a la fábula y el drama se reafirma sobre la alegoría. Brecht no prescinde de sus fines didascálicos, entiéndase bien. Lo que ocurre es que la “verdad” de sus obras los pone en peligro de olvido con demasiada frecuencia. En ocasiones parece como si el autor fuera poseído, él mismo, por la fuerza de arrastre que comporta todo proceso creador. No sabemos hasta qué punto las canciones líricas —pienso en la escena X de *Madre Coraje*, por ejemplo— son capaces de producir extrañamiento y no hipnosis y efecto de absorción (como en Lope de Vega o en García Lorca). Y personajes como Ana Fierling, Grucha Vanazde, Galileo o Pelagia Vlassova, son criaturas inalienables, perfiladas y vivas.

El didactismo de esta “obras mayores” se confía casi exclusivamente al *Verfremdungseffekt*, cuyos rasgos salientes se han expuesto. De aquí la sutileza y “formalismo” de que se les moteja por parte de algunos críticos exigentes en materia doctrinaria. De ahí también el que muchas de ellas hayan atravesado el telón de acero y gocen del aplauso público en muchos países occidentales. Concretamente, *Las visiones de Simone Machard* ha sido casi simultáneamente estrenada en las dos Alemanias.

EL "EFECTO DE DISTANCIAMIENTO" EN LA INTERPRETACION

En la ruptura del circuito mágico escena-espectador, han de desempeñar un primordial papel los actores. Nada más opuesto a la imagen tradicional de "buen actor" que la impuesta por Brecht, con sus exigencias y consejos. Tampoco es fácil encontrar un autor —sería preciso remontarse a Diderot— que haya contado de modo tan perentorio con sus intérpretes para conseguir los efectos que se propone. Brecht implica al actor —y así acontece en las representaciones "ortodoxas" de sus obras— en el "efecto de distanciamiento". La interpretación no debe hacer olvidar nunca a la sala que está asistiendo a un espectáculo. Una gran parte del *Kleines Organon* se destina a los intérpretes, a adoctrinarles acerca de su cometido en el teatro épico.

Brecht, con sus opiniones, se alza contra una idea "eterna": la de que la calidad del trabajo de un actor se mide por su permeabilidad y capacidad de conversión en el personaje que asume. El histrionismo naturalista —en Francia, Antoine, por ejemplo— reposa en esta convicción. El arte soviético, de postulados realistas, convierte la identificación en exigencia, por obra especialmente de Stanilawsky, fundador del Teatro de Arte de Moscú. El método del célebre actor ruso exige en el intérprete suma docilidad y disciplina y está dirigido a conseguir la renuncia completa de su personalidad, en beneficio de la verdad de su ficción. (El método Stanilawsky triunfa hoy, con modificaciones que son acendramientos, en el "Actors Studio", de Nueva York, dirigido por Elia Kazan) (7). Con opinión polar, Brecht prescribe que el "actor no se abandone a una identificación total con su personaje. Una crítica del tipo: *no representa a Lear, es Lear*, sería para él la peor de las censuras".

Lo que el poeta pide a sus intérpretes es que *muestren* al personaje, que no perturben al público con una confusión tan íntima entre ellos y su ficción que promueva su aceptación tal cual es, sin posible crítica. Se trata, ante todo, de que el actor no sea "ni un loro, ni un mono", sino que participe en la intención total de la obra *activamente*, criticando, en su cualidad de hombre implicado en la lucha de clases, los aspectos de la sociedad que la obra critica.

(7) Vid. el interesante reportaje sobre este método publicado en "Paris-Théâtre", n.º 117.

En la preocupación del actor por la impostación de su voz ve Brecht otro peligro de mixtificación y enmascaramiento del efecto. No hemos de reconocer la voz del famoso actor, hemos de oír cómo el actor hace hablar al personaje. La fusión entre éste y su intérprete, se realice con predominio del actor —mal hábito en la escala tradicional de valores escénicos—, o bien con preponderancia del primero —lo que suele merecer los plácemes generales—, favorece, como decíamos, su admisión por el espectador. Se facilita así, mediante la “comprensión”, el “perdón”; y en el teatro de Brecht, ya lo sabemos, no se trata de comprensiones y disculpas, de aceptaciones de los hechos mediante su entendimiento, sino, de acuerdo con los postulados de Marx, de la destrucción del orden existente y del nacimiento de un “hombre nuevo”, el desheredado, que hace su aparición en la Historia.

Brecht es un buen conocedor de los métodos interpretativos asiáticos. El teatro chino ofrece, según es bien sabido, efectos extrañadores, *anti-realistas*, como son la música, la pantomima y el empleo de máscaras. Con ellos la identificación del espectador con los personajes de ficción es imposible. Pero su finalidad resulta bien distinta a la que Brecht les confía; en la tradición oriental poseen una eficacia hipnótica y subyugadora; el autor alemán los promueve sólo para liberar los acontecimientos escénicos de un sello familiar o de amable comprensión, que los ponga al abrigo de todo posible deseo de intervención por parte del espectador:

*Os lo rogamus con insistencia: no digáis “es natural”
ante los diarios acontecimientos.*

*En una época en que reina la confusión, en que la sangre corre,
en que se ordena el desorden,*

en que lo arbitrario cobra fuerza de ley,

en que la humanidad se deshumaniza,

no digáis nunca “es natural”

para que nada pueda pasar por inmutable,

canta el coro al comienzo de *La excepción y la regla*.

Pero entre el actor chino y el brechtiano hay en común el hecho de que ellos no *son* el personaje, sino que lo elucidan y lo muestran. Su versión es juglaresca y narrativa. Cuando *contamos* un suceso acaecido entre personas no nos identificamos con éstas, no intentamos *reproducir* el suceso, sólo tratamos de dar una versión fiel de cómo eran las personas, de cómo hablaban y se comportaban, mediante notas que consideramos suficientes. Nuestra

narración, por otra parte, se colorea con nuestro comentario; la selección de tal o cual detalle o réplica es, en definitiva, un modo de ejercitar la crítica, de teñir con nuestro punto de vista el acontecimiento contado. Este mostrar y *criticar* a la vez, coexistentes en la narración épica, son rigurosamente exigidos por Brecht a sus actores.

Y además, que su mostración no fije ni estereotipe al personaje, el cual ha de permanecer ambiguo, susceptible de otras interpretaciones que no sean las del actor. Al leer éste su papel "importa que no *comprenda* demasiado deprisa. Debe dudar, apelar a sus propias opiniones, considerar otros enunciados; en suma, comportarse como quien se extraña. A la vez que va aprendiendo el texto debe aprender de memoria también sus primeras reacciones, sus reservas, sus críticas, sus extrañezas, a fin de que éstas no se destruyan *disolviéndose* en la composición definitiva, sino que queden vivas y perceptibles ante el público". Brevemente: el actor debe mostrar al ser de ficción, y la versión de éste debe a su vez mostrar al actor que la realiza, sin que ambas misiones se confundan jamás.

No hemos visto actuar al "Berliner Ensemble" y por tanto nos resulta imposible comunicar una impresión directa de cómo se produce este sorprendente juego escénico, sin duda de difícil ejecución, aunque los supuestos teóricos resulten nítidos. Brecht mismo confesaba que el estilo épico de interpretación está en plena evolución, "o, más exactamente, en una fase experimental".

EL "MONTAJE"

Si es cierto, para cualquier obra teatral, que ésta no asume su plenitud y totalidad en tanto no se convierte en espectáculo, en el caso de los dramas de Brecht la exigencia de su vida escénica se hace perentoria. Ya hemos señalado algunos —entre otros muchos— rasgos de la interpretación que conspiran a la unidad y al sentido total de la obra. A ellos hay que añadir otros varios, relativos al "montaje". Quiere esto decir que la lectura del texto resulta insuficiente. Al presentar su edición de la *La ópera de tres perras*, el dramaturgo confesaba que aquélla era sólo "la copia", destinada al apuntador, de una obra estrictamente dirigida al teatro".

Existe una "ortodoxia" brechtiana de la interpretación y del montaje. Excelentes críticos del dramaturgo germano, como R. Barthes y B. Dort, censuraban recientemente representaciones en

Bélgica y Francia, desde esa "ortodoxia". El teatro de Brecht requiere una gran madurez en los actores y una extraordinaria sabiduría escénica. No es teatro para aficionados, para bien intencionados "amateurs"; éstos, con el mejor propósito, correrán siempre el riesgo de desvirtuarlo. El propio autor vigiló siempre sus representaciones e impuso sus criterios cuando otros directores quisieron representarlo. Los hábitos interpretativos generalizados entre nosotros, que permiten a una compañía pasar de Esquilo a Williams, ponen en peligro la intención nueva y diferenciada de Brecht. Y puesto que el acceso a los métodos del teatro épico no es fácil desde la teoría, el poeta sostenía que era preciso establecer un "modelo", con referencia al cual las posteriores representaciones fueran solamente copias. A la objeción de que este sistema coarta la libertad artística, contesta, no sin razón, que los artistas de teatro no son libres, sino que están estrechamente sometidos por convenciones y prejuicios; más aún, muchas veces se ligan a "su" público con una ceñida esclavitud a los gustos de éste. ¿Qué libertad les queda por perder?, se pregunta Brecht.

Para comprender esta rígida idea, no debemos perder de vista que las obras épicas no pretenden, intencionalmente al menos, dar visiones o interpretaciones de la realidad, sino que intentan transponerla, mostrarla. Con tal condición, el "montaje" personal, según el temperamento de cada director, amenaza con desvirtuar y destruir la intención dominante de la obra. Los críticos antes mentados señalaban cómo cierto director francés, convertía su representación de *El círculo de tiza* —un juicio de Salomón, con otro resultado— en una especie de elegía vibrante, de oda optimista a la maternidad natural, con olvido de que Groucha Vanazde no es la madre del niño litigado, y si lo obtiene en el juicio de la escena última es sólo en función de la enseñanza que corre a todo lo largo de la obra: *Cada cosa pertenece al que la cuida mejor*.

Brecht, con todo, no se niega a una posible colaboración. Pero no cree en el trabajo esporádico, en el "hacer diferente" que cultivan los directores de escena más honestos. Por el contrario, el trabajo colectivo, que da carácter a nuestra época, impone no prescindir de los datos y elementos ya adquiridos, ya comprobados por su eficacia. "Las modificaciones que se hagan al modelo —escriba— deberían aceptarse sólo en la medida en que hagan más precisa, más matizada, estéticamente más constructiva y atrayente, la representación de la realidad".

EL REALISMO DE BRECHT

El lector que nos haya seguido en la somera exposición de estas doctrinas dramáticas no dejará de sorprenderse de que Brecht se proponga un objetivo realista, tras haber desechado explícitamente los recursos tradicionales del llamado teatro realista. No será sólo el lector: son muchos los críticos que se preguntan hasta qué punto no estará Brecht lejos del realismo patético, adoptado por la estética socialista; hasta qué punto no será el suyo un realismo crítico, propio de otros escritores disconformes no necesariamente marxistas (Shaw, Sartre, Camus, Miller...).

Dar cumplida respuesta a este problema obligaría a remover complicados aspectos de lo que entendemos por realismo. De hecho el de Brecht no es ingenuo, ni dogmático. El *Verfremdungseffekt* pugna con la idea de verosimilitud. Ni siquiera los decorados de los espectáculos del "Berliner Ensemble" —juzgamos por fotografías— se atienen a los cánones de la fidelidad escénica. Hay, eso sí, una *selección* de elementos reales; su realidad se afirma por la omisión de otras circunstancias ausentes. Pero ni el ambiente, ni las situaciones "reales", son selectivas; la verosimilitud exige la presencia de mucho lastre inútil.

Sin embargo, los españoles estamos siempre bien dispuestos a mostrar como frutos ilustres de nuestro ingénito gusto por lo real obras que distan notablemente del calco. El realismo de Quevedo, v. g., es una verdad incontestada y sin embargo impugnada. En el ámbito dramático, la falsedad de nuestros escritores naturalistas —último epígono, el Benavente de *La Malquerida*— es manifiesta, y en cambio, por el mundo se dice que García Lorca exhibe una España real. Quizá —y es verdad que requeriría mayor fundamento— pudiera hablarse de un realismo de formas y un realismo de funciones y estructuras. Una obra de arte es real si produce un efecto de realidad; esta verdad tan obvia se hace misteriosa si caemos en la cuenta de que con fidelidad formal realista —así nuestra antañona tragedia rural— puede llegarse a resultados de suma falsedad, mientras que una sistemática deformación de lo real conduce muchas veces a preclaros ejemplos de autenticidad; y esto, porque son verdaderas las funciones. Quevedo y Lorca serían explicables así.

Ahora bien, creer en el "realismo" de Brecht no es creer en su eficacia, dentro de los fines que le impone su autor. Cuesta trabajo pensar que surta efecto en masas habituadas a la identificación, previamente dispuestas a incorporarse a los acontecimientos escé-

nicos. El "efecto de distanciamiento" ¿no alejará del espectáculo? ¿Será capaz de incorporar a un diálogo a aquellos a quienes previamente se limita su adhesión, esa adhesión en que todo el arte de masas, capitalista o socialista, está hoy fundado?

No hemos pasado en este ensayo de presentar, con el máximo escrúpulo, las doctrinas teatrales de Brecht. Pero esas doctrinas ofrecen muchas posibilidades dialécticas. Y están, por otro lado, sus textos dramáticos, tan discutibles en sus principios como escasamente vulnerables en su dimensión literaria. Deseamos volver sobre todo ello en otro artículo.