

El Teatro de la nueva objetividad

En el siglo XX la Poética de Aristóteles cobró una inesperada vigencia gracias al nuevo drama que pretendía irrumpir en el mundo del teatro con categorías estéticas opuestas. El eje de reacción del teatro moderno responde básicamente al rechazo de las posturas sentimentales o de entrega afectiva. El planteo del teatro moderno consiste en evitar todo aquello que limite o frene la responsabilidad concreta del espectador, que ensombrezca su capacidad de captación racional.

Bajo la consideración del desarrollo del teatro alemán contemporáneo nos interesa penetrar en la sucesión de movimientos artísticos que se originan con posterioridad al expresionismo para rastrear en ellos las deudas que tienen con él en primer lugar y, en segundo lugar, para esclarecer sus afirmaciones cismáticas en el plano estético.

Partiremos de la noción de Marianne Kesting del teatro moderno al cual denomina teatro épico en tanto se define por contraposición el teatro tradicional. "Quisiéramos denominar a esta estructura que en la Edad Media se originó en la exclusión de la tradición antigua y, en los nuevos tiempos, en la contraposición con ella, como estructura dramática no aristotélica en reconocimiento a la autoridad de Aristóteles. Bertold Brecht acuñó este término para la dramaturgia de sus dramas que también denomino épica"¹.

Mediante la lectura de la Poética de Aristóteles se podría caracterizar la estructura dramática aristotélica por excelencia, la tragedia griega. Y como correspondientes a ese modelo abstracto de perfección, una serie de características y condiciones: la acción completa, los personajes acabados, la verosimilitud y necesidad como condiciones de la acción, la importancia de la fábula, etc. Todas ellas sometidas a dos grandes conceptos que las comprenden explican que son el de imitación y el de catarsis. Como aspecto separado de ese núcleo de conceptos se reconoce la teoría aristotélica de los géneros literarios y su distinción de lo épico y de lo dramático, en la cual los teóricos del teatro moderno se han apoyado para fundar los principios estéticos de su obra.

El conjunto de ideas aristotélicas acerca del drama solo serviría para hallar remotas semejanzas con el teatro moderno y nunca su identidad total, sin embargo, cabe hacer una importante salvedad. Ocurre que generalmente se utiliza la denominación de "drama aristotélico" al forjado por la tradición neoclásica, con todo lo que ella tiene de desconocedora de aspectos básicos de la teoría dramática griega. En una segunda instancia el término vuelve a ser aplicado con error toda vez que con gran libertad se lo usa para la obra que, más allá de todo requisito, se limita a respetar la tradición del drama neoclásico. Según esta denominación amplia de "drama no aristotélico" es aquel que se opone a la perspectiva francesa del siglo XVIII, o sea el drama de Shakespeare y todo el teatro isabelino, el drama de Büchner y de Sturm and Drang. ¿Pero cuál de todas estas corrientes está más cerca realmente de la esencia del drama proclamado por el filósofo griego? Evidentemente su proclamada sucesora, pero sin que los rebeldes hayan perdido todo lazo posible con la Poética.

Valdría la pena pues que examináramos algunas excepciones del drama épico o "no aristotélico" para considerar en términos estéticos hasta qué punto hay una ruptura con la esencia del drama anteriormente dado y si se puede decir que en Alemania surgió un teatro nuevo sin lazo alguno con la tradición. Con ese fin tomaremos las reflexiones teóricas de Brecht, considerándolo el introductor de esa nueva corriente en la escena alemana.

Brecht es uno de los que rescatan el teatro de su decadencia e impone continuidad a la corriente del teatro alemán que ha persistido hasta en estados de latencia a pesar de los avatares trágicos de su pueblo. Desde este punto de vista Bertold Brecht es un vocero de todo un grupo de dramaturgos que persiguieron una nueva esencia para el teatro y que hizo surgir casi "ex nihilo" un arte diferente. Lo único que aceptó en un principio de Aristóteles fue que la fábula sea el punto básico del alma del teatro. Su consonancia con Aristóteles responde a su interés por relatar hechos tratados de forma no dramática.

Las reflexiones sobre el teatro comenzaron a partir de 1930, fecha en la que Brecht persigue una forma teórica explicativa para sus obras juveniles. Este objetivo lo lleva a echar

¹ Keasting, Marianne. Das epische Theater. Stuttgart, Kohlhammer, 1959, p. 10.

mano de un término más que drástico para caracterizar su programa, a saber, "teatro épico" o "Teatro no aristotélico". Como bien dice Holthusen² el concepto es similar al que los científicos crearon para la nueva manera de concebir la geometría o la física (física no clásica, geometría no euclidiana). Lo curioso es que las geometrías no euclidianas corrieron la misma suerte que el teatro no aristotélico, porque tanto una como la otra demostraron ser variaciones posibles pero siempre referidas a un modelo, el de Euclides en un caso, el de Aristóteles en otro. Brecht quiso atacar los falsos ídolos de la tradición que dirigían el teatro hacia su decadencia y así como Bacon escribió en 1620 al *Novum Organum*, Brecht redactó en 1948 el *Novum Organum* para sustentar una nueva realidad teatral.

La esencia de lo trágico en Aristóteles es el efecto catártico, porque produce el placer artístico más elevado para el hombre y a su vez se combina con el fin social de la tragedia que es la filantropía. La catarsis es un proceso similar al ocasionado por el principio "similia similibus" de la homeopatía griega en el enfermo, ya que el espectador como el paciente son curados por lo mismo que les ocasiona perturbaciones. La tragedia enseña a controlar las pasiones y produce la eliminación del exceso de ellas mediante el "efecto purgativo". Vale decir que Aristóteles no propone exaltar emocionalmente al ciudadano griego hasta la inconsciencia por medio de la tragedia con un mero fin placentero, sino que quiere hacerlo conciente de las consecuencias que trae un desajuste entre razón pasión.

Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes que tienen sueños inquietos... Es verdad que tienen los ojos abiertos, pero no miran, ven, tampoco escuchan, aunque son todos oídos. Tiene ojos fijos sobre la escena como hechizados... Ver y escuchar son actividades y en ocasiones también medios de goce pero esta gente no solamente se aliena de toda actividad sino que parece materia pasiva. El rapto en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas es tanto más profundo cuanto mejor saben recitar los actores...³

La descripción de Brecht apunta a la concepción aristotélica de la catarsis ya que supone un estado de "rapto" por parte del espectador, en el cual es incapaz de oír cualquier mensaje o enseñanza que la obra puede dejar. En realidad es difícil la obra que imponga tal hechizo al público, que provoque una identificación tan ciega entre espectador y actor. Sin embargo esta hipérbole de Brecht alude al teatro que origina una fuerte ilusión de realidad para lograr un seguro compenetramiento emocional del que observa la escena. Si el mecanismo es muy cautivante el espectador se ve arrastrado hacia pasiones turbulentas, fuera de su voluntad. Quizá en los instantes cruciales. Por lógica comprendemos en nuestro autor la necesidad de pretender su polo opuesto con rasgos expresivos ya que esto define su posición ante epígonos del teatro naturalista y expresionista que habían abusado de un efectismo simplista e incongruente. A un teatro donde domina el sentimiento, Brecht le opone uno épico donde rige la razón. Sus primeras obras son un vivo esfuerzo por llevar a la práctica el aislamiento de todas las emociones trágicas. El espectador debe estar frente a la obra y en actitud plenamente reflexiva en vez de participar con sus sentimientos en la acción. Debe dejar ese sentimiento de vínculo como es la identificación entre espectador y actor y asumen una mirada científica como Bacon o Galileo. Todo intento de ilusión teatral es eliminado de base como peligro potencial para el público que busca la identificación. ¿Pero qué se pretende con este ascetismo de la escena? Según su introductor, realizar una crítica a los sentimientos que no nos permiten ver la realidad con nitidez, al estado de espíritu irreflexivo que nos impide captar lo que sucede en torno a nosotros de manera clara y distinta. Contrariamente a la proyección sentimental por el héroe hay que tener sorpresa por las relaciones entre los hechos. En suma, ver el mundo que nos rodea con ojos nuevos tomando una perspectiva diferente. ¿Es que acaso cuando Aristóteles habla de catarsis pretende otra cosa? La catarsis por vía de las emociones que la tragedia suscita persigue la reflexión del espectador sobre ciertos actos humanos. Ya que también la compenetración emotiva con algo representado permite aprender el mensaje y aceptar la crítica espiritual. Pero supone el escalón de las pasiones, lo cual es

² Holthusen, Hans Egon. Brecht. Barcelona, Seix Barral, 1966.

³ Brecht, Bertold. Breviario de estética teatral. Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

rechazado de plano por Brecht porque ha visto las graves consecuencias que acarreó el teatro europeo. Concluimos que hay dos caminos para llegar al fin último del drama, uno meramente racional y directo y otro compuesto y más tortuoso que arranca de un choque emocional, de una remoción, de sentimientos claves y desemboca en un aprendizaje ejemplar. La diferencia entre ambos es clara, en el racional existe como ventaja la seguridad absoluta de llegar al objetivo propuesto, sin que deje de existir el placer estético además de la intención crítica. Cuando Aristóteles habló de las emociones eligió aquellas más elevadas que permitieron al espectador hallarse en una posición receptiva no sólo física sino espiritual. La compasión y el temor apuntan al cultivo de virtudes filantrópicas y no a la mera excitación corporal. La estrecha unión de lo estético con lo ético existente en el pensamiento griego se diluyó al correr de los siglos con la tradición postaristotélica, como también se perdió el sentido especial de la compasión y el temor, produciéndose un desvirtuamiento asombroso, como bien lo comprendió Lessing en su Dramaturgia Hamburguesa. Queremos decir con ello que Brecht atacó una tradición completa en conjunto, con toda variedad de interpretación y decantamiento de conceptos primigenios. Si bien en ambos hay un evidente fin social del drama que da forma a la esencia del mismo: la transformación positiva y parcial del espectador, ya sea por la catarsis o por el efecto de distanciamiento, en provecho de la polis en uno; de la sociedad en otro, no se podría pensar atrevidamente en compararlo ya que existe una ideología política de por medio. La necesidad de controlar la actividad afectiva del espectador surgió de postulados teóricos nacidos del teatro y de su actividad extra artística. En un primer momento la creación de piezas didácticas parecía ser el modo más directo de llegar racionalmente al público con su mensaje de renovación social. Sin embargo la anulación de expectativa argumental, la ausencia de tragicidad por los mecanismos escenográficos adoptados ad hoc (fórmulas – carteles – títulos) produjeron un convencimiento del dramaturgo acerca de las exigencias desmesuradas propuestas por él anteriormente. Brecht debió reconocer la necesidad de un placer estético en la obra como acompañante de su mensaje. Brecht no aceptó la conciliación entre razonamiento u sentimiento sino que su experiencia como dramaturgo, fundamentalmente con sus piezas didácticas lo llevó a reconocer que sus exigencias racionalistas eran excesivas. Veamos una serie de afirmaciones contradictorias:

Espectadores y lectores no deberían aproximarse entre sí, sino más bien diferenciarse unos de otros. Es más, cada uno debería distanciarse (entfernen) de sí mismo. Si no faltaría el temor que es necesario para el conocimiento (Erkennen)⁴.

Utiliza el temor como emoción que se produce cuando un individuo se aleja de sí mismo y se observa como ajeno a sí mismo. El temor sería además un sentimiento que acompaña al conocimiento de una situación dada. En la Poética el temor trágico es lo que hace que el espectador, habiéndose compadecido del personaje, es decir, habiendo sentido como suyos los sufrimientos, reconozca posibles esos sufrimientos en su vida real sin que medie el uso de su mente en el momento crucial de la catarsis. En el primer caso el espectador se aleja de sí mismo y razona el mensaje dramático, el temor aparece al conocer la situación descrita en escena, o sea, es posterior al proceso racional que es lo básico del distanciamiento. ¿Pero por qué esa emoción, sino es porque racionalmente se da cuenta de que él puede estar en lugar del personaje? Lo importante es reconocer que los ejes de ambas situaciones son opuestos radicalmente. Brecht rechaza la identificación emocional como paso previo para un proceso mental porque no asegura el efecto racional del mensaje en el espectador. Este muy bien puede quedarse en estado de conmoción sin ascender al paso siguiente.

Lo esencial en el teatro épico es quizás que no se apele tanto al sentimiento sino más a la razón del espectador. Este no debe identificarse (miterleben) sino distanciarse (auseneinandersetzen). Pero sería totalmente incorrecto querer con ello negarle a este teatro el sentimiento. Esto resultaría algo así como afirmar que la ciencia hoy en día quiere negar el sentimiento⁵.

⁴ B,B Schriften zum Theater. Band I. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1963, p. 212.

El teatro épico no combate las emociones sino que las examina y no duda en producirlas. El teatro convencional se hace culpable de la separación de razón y sentimiento eliminando prácticamente la razón. Sus defensores protestan ante el más ínfimo intento de insertar algo de razón en la práctica teatral como si se quisiera extirpar el sentimiento⁶.

En estos dos fragmentos se observa que lejos de negar en forma rotunda el factor emocional como fuente de placer, Brecht pretende ubicarlo en su justo lugar y en su exacta medida. La emoción se subordina a la razón ya que ésta la controla y analiza, procurando un equilibrio armónico en la mente del individuo, que siente placenteramente bajo el control atento de su razón. Su tarea de teórico no es más que una preocupación por la decadencia del teatro y del arte en general. La realidad artística que rodeaba a Brecht era lo que más lo incitaba a la revolución dramática. Los dramaturgos y guionistas de cine día a día presentaban masivamente sus obras al público de la "era científica" y pretendían ser herederos de una tradición aristotélica, habían llegado a una creación dramática elemental y burda, casi diríamos, visceral. De allí que Brecht acusara al teatro convencional de negar la posibilidad de una temática más elevada y valiosa, de resistirse a la razón.

Ahora bien, ¿Qué entiende por razón?, ¿Qué implica este concepto tan vasto? Desde el punto de vista programático Brecht aspira a introducir en el teatro una corriente renovadora que corte de raíz y mate para siempre la hierba mala del teatro vulgar y lacrimógeno. La manera más drástica para ello es anular el sentimiento como móvil decisivo en las acciones dramáticas y como medio de identificación para el espectador. Pero el hecho de que el sentimiento pase a segundo término no quiere decir que se anule, sino que se somete completamente a la reflexión, al estudio.

El gobierno de la razón sobre la escena se impuso casi como tiranía hasta aproximadamente la década de 1940, fecha en que su teoría da un vuelco muy significativo respecto de su mentada oposición al teatro tradicional. En escritos y en notas de su diario Brecht rehabilita nociones aristotélicas pero acondicionadas a una nueva época. Analicemos su opinión acerca de la catarsis en Kleines Organon:

Y la catarsis que había en Aristóteles, la perfección a través del horror y la piedad, o por el horror y la piedad es un lavado que no sólo ocurría de modo divertido, sino que se hacía con el propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más es despreciar su verdadero fin⁷.

Este fragmento es tan ambiguo como casi todas las afirmaciones que hace sobre el teatro "aristotélico" ya que utiliza términos imprecisos. Si bien el placer que causa el arte es connatural al hombre, de allí que hay una inclinación hacia él, esto no quiere decir que ese placer sea superfluo. Porque el arte es una forma de aprendizaje, nos enseña a observar la realidad. De manera que ese propósito de divertir que anuncia Brecht esconde otro adyacente e implícito en la esencia del placer estético. Porque el teatro siempre encierra un mensaje a través de la imagen de la realidad que representa, mensaje que se transforma en enseñanza cuando el espectador lo experimenta en la contemplación. De manera que la actitud crítica del público tiene necesariamente que acompañarse de una diversión para que penetre la enseñanza y sea gustosamente aceptada.

Es necesario en teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma⁸.

⁵ Op.cit., p. 186.

⁶ B.B. Schriften zum Theater. Band III. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1963; p. 70.

⁷ B.B. Schriften Zum Theater. Über eine anti-aristotelische Dramatik, Suhrkamp, Frankfurt, p. 131-132.

Vale decir que si consideramos la necesaria presencia y participación de las emociones en el proceso cognoscitivo del que observa, conjunción aceptada como natural a cualquier reacción del individuo y como necesaria para un efecto más profundo en él, podría aceptarse que Brecht reconoce la afectividad en su teatro.

Tampoco podríamos decir que en ese autor no puede darse jamás la tragedia. La tragedia debe ser "un desastre predestinado e inevitable" pero en una concepción marxista la razón domina el mundo y controla todos los acontecimientos, de modo que existe el error pero no lo irreparable. No por ello cayó Brecht en una visión optimista, antes bien tendió a ver el ángulo de los fracasos. Desplegó su realismo desolado, su propensión a la sátira y su ingenio revoltoso frente a la ideología que profesaba abiertamente y con sinceridad. Así, se encuentra en sus obras, como en las de Corneille, un choque deliberado entre las virtudes naturales de la mente del poeta y la dirección exterior de la retórica.

Por otra parte, a Brecht no le preocupó en especial la paradoja de la "tragedia optimista". Era un virtuoso de los estilos teatrales y se hallaba igualmente cómodo con la música y el cine, e la lírica y en la propaganda. Rara vez aprovecho el género trágico para su juego astuto y revolucionario. Pero en el único caso en que lo hizo, en Madre Coraje, la noción de tragedia no dista mucho en Brecht de la de un poeta cristiano⁹. Sin identificarnos con esta opinión podemos reconocer de ella que Brecht sólo se acercó a la tragedia por desvío en una sola oportunidad, en Madre Coraje, una obra que nunca consideró perfecta ni mucho menos. En el resto de sus obras no hubo héroe trágico porque las acciones del drama están desarticuladas y la atención se centra más en el relato de luchas que en la actualidad del personaje. Tampoco se respeta el término básico de la tradición aristotélica de la tragedia que es la catarsis.

Una nueva actitud en el teatro implica modificar tres niveles básicos que conforman el hecho teatral:

- 1) La estructura del drama;
- 2) La puesta en escena; y,
- 3) La técnica actoral.

Cuando se da el caso de un hombre que abarca la labor teatral en calidad de dramaturgo, director teatral, escenógrafo, etc, como Brecht, la historia del arte se relaciona con profundos cambios para el drama. Porque sencillamente es el mismo creador del texto quien puede dirigir su obra según ideas primigenias y estar atento a los mil y un detalles que normalmente el autor sacrifica por su tarea confinada al escritorio. A su vez ejerce sobre su obra una tiranía tan ciega como la que surgió en su época con los famosos gobiernos personalistas, al punto de crear el problema de la validez de cualquier puesta en escena que no sea la suya. Salvo el Berliner Ensemble nadie que quiera hacer una obra de Brecht luego de su muerte tiene aspiraciones a hacerla como el autor deseaba, ya que la minuciosidad de exigencias convierten la labor del director de escena en un rompecabezas sin la pieza última que era la presencia de Brecht.

Podríamos decir que la gran reforma de los tres niveles mencionados se vertebra en el concepto de extrañamiento o "Verfremdungseffekt". Esta palabra aparece en 1936 en su obra Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas) y surge como variante del término ruso "ostratenije". Víctor Schklowskij, famoso dirigente del formalismo ruso, había mencionado en un ensayo sobre "El arte como artificio" (1917) el concepto del fenómeno de transformación de una sensación que se ha vuelto cotidiana en algo extraño, raro y singular:

⁸ Op.cit.; p. 35.

⁹ Steiner, George. La muerte de la Tragedia. Caracas, Monte Ávila, 1970; p. 284.

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente es como si esa vida no hubiese existido. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.

.....
Los objetos percibidos muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento, el objeto se encuentra delante de nosotros, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios¹⁰.

Evidentemente no es el mismo concepto de extrañamiento el de Schklowskij. En el formalista ruso el concepto se halla en un contexto opuesto al de Brecht y su función tampoco es similar. Empero la combinación de "ostratenije" con métodos originales en los misterios medievales o en el teatro chino convierten al recurso en brechtiano.

Brecht pudo haber conocido los escritos de Schklowskij cuando viajó a Rusia en 1935, si bien la idea de extrañamiento como simple recurso poético estaba presente en los poetas románticos ingleses y en mil y un ensayista europeo. Lo importante es que Brecht lo aplica concretamente a la escena como recurso escénico. También se dice que pudo haberse inspirado en Hegel cuando el filósofo analiza el fenómeno de "Entfremdung" o alineación. Lo importante, más allá de todo origen, es que el efecto extrañamiento intenta presentar la escena bajo a luz racional y desnuda de actitudes y textos críticos, de modo que las cosas representadas aparezcan al espectador como si fuera que por primera vez las viese y carecieran de toda relación con él. Aunque existiese una profunda carga emotiva en el público ésta quedaría reprimida bajo el peso de todos los recursos contra el ilusionismo que evitan un nivel de exagerado compenetración con la obra.

El efecto de extrañamiento descansa prácticamente en su totalidad en la labor actoral ya que el eje de toda identificación gira primariamente en torno a la técnica interpretativa sin que por ello neguemos la puesta en escena o el texto, los cuales colaboraron por cierto en forma decisiva también:

Para producir efectos de extrañación, el actor debe evitar todo lo que ha aprendido con el fin de hacer que el público quede ensimismado con su personaje, no buscando hipnotizar al público; tampoco tiene el actor por qué hipnotizarse a sí mismo¹¹.

En Rusia, Brecht presenció la actuación de un famoso actor chino, Mei Lang Fang, quien trabajaba sin maquillaje, ni vestuario, ni luces y que parecía estar separado de su papel y hacer ver que era conciente de estar observado. Lo cierto es que tampoco era necesario recurrir a Oriente para un problema teatral que ya había planteado Diderot en La paradoja del comediante. El actor no debe identificarse con el personaje y mucho menos sentirse arrastrado por él. El intérprete estudia y expone su personaje con la mayor objetividad posible:

¹⁰ Schklowskij, V. "El arte como artificio" (en: Antología del formalismo ruso, Buenos Aires, Centro Editor, 1971; pp. 14-15.

¹¹ B.B. Breviario; p. 41.

La observación es un elemento fundamental del arte dramático. El actor observa a los otros hombres con todos los músculos y todos los nervios en un acto de imitación que es al mismo tiempo un proceso mental¹².

El intérprete debe mostrar sin más que sabe desde el comienzo cuál será el fin y debe por eso "conservar una serena libertad". El actor cuenta, representa la historia del personaje, sabe más que él y no le impone el "ahora" y el "aquí" como ficciones autorizadas por las reglas del juego, sino que diferencia el "ayer" y el "lugar" para que se haga así visible la conexión de los acontecimientos¹³.

Nunca, ni por un instante se transforma el actor íntimamente en su personaje (...), él debe limitarse a mostrar su personaje, o –mejor dicho- no debe limitarse a vivirlo solamente (...). Pero en un principio sus sentimientos no deben ser los de su personaje pues en caso contrario también el espectador identificará por principio sus propios sentimientos con los del personaje. En esto el público debe quedar absolutamente libre¹⁴.

La actitud exigida se asemeja a la escuela de actores de Stanislavsky, quien, si bien exigía del actor una comunión con su papel, el de poder unir su propia personalidad al "molde" de hechos y pensamientos del personaje recomendaba un control racional último en el actor. De esa manera el actor podía transmitir al público la carga realista de la obra. Sin embargo, Brecht consideró que eso de seguir un teatro chejoviano había que hacer surgir un teatro chino que asegurase la actitud crítica del espectador. El actor desde el primer ensayo habla en tercera persona de su personaje y en pasado. En escena debe marcar todas las alternativas del carácter, o sea todo lo que hace y deja de hacer por haber decidido entre una y otra cosa. El gesto teatral implica pues una decisión, una respuesta razonada y medida, jamás es fruto de un arrebato emocional.

Sin embargo Brecht comprendió en la práctica que sus exigencias para el actor eran excesivas respecto de las condiciones de creación del personaje y reconoció la existencia de una compenetración ineludible, más allá de todo propósito racional.

Sin embargo cuando (el actor) necesita proporcionar una imagen de determinados personajes y mostrar su conducta, no necesita renunciar del todo al recurso de identificación. Utilizará ese medio en la medida en que cualquier persona sin condiciones de actor y sin vanidad de actor lo utilizaría para representar a otra persona, es decir, para mostrar su comportamiento. Este "mostrar el comportamiento de otras personas" se da a diario en incontables oportunidades (...) sin que por ello esta gente intente sumir a sus espectadores en algún tipo de ilusión. Sin embargo, se están identificando con el personaje para apropiarse de sus particularidades.

Como hemos dicho también el actor recurrirá a este acto psíquico. Pero – (...) – buscará la identificación en una etapa previa, e algún momento de elaboración del papel, durante los ensayos¹⁵.

Si los actos de una persona tienen móviles emocionales como cognitivos es lógico que en el proceso de reconstrucción de un hecho debamos recuperar las dos facetas de la motivación pura. Si Brecht quiere controlar el aspecto emotivo ilusionista no es más que porque ve en las condiciones y vanidad del actor una tierra fértil para todos los vicios y deformaciones del trabajo escénico; por eso acepta la identificación en los ensayos, cuando corresponde a una persona ajena al medio teatral, y siempre que no introduzca un ilusionismo desmedido.

¹² Op.cit.; p.46.

¹³ Op.cit; p. 43-44.

¹⁴ Op.cit; p. 42.

¹⁵ Bertold, Brecht. Escritos sobre teatro. Tomo I. Selección y Traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

A riesgo de equivocarnos podríamos decir que el efecto de distanciamiento parece estar centrado fundamentalmente en el recurso actoral para controlar el manejo del personaje antes que en la relación entre el espectador y el intérprete. En casi todos los textos la referencia constante a la actitud controlada corresponde al actor y sus consejos apuntan a evitar el "divismo" de la gran estrella. Quizá John Willet pensaba lo mismo cuando, a propósito del Ensemble en comparación con otros grupos, cita la afirmación de un crítico que confiesa no poder distinguir en una actriz como Helene Weigel la escuela a la que pertenecía, o a la de Stanislavsky o la de Brecht. Además, según este autor, en la representación del Ensemble pocos hechos daban la pauta de que la obra, la escena y el actor se basaran en una teoría característica.

Su proyecto de erradicar de la escena toda forma de proyección sentimental en la acción o en los personajes, o sea, de toda técnica de ilusionismo, sugiere a Brecht la ruptura de la unidad de la representación en tres planos:

- 1) Un plano dramático que consiste en la fábula en escena;
- 2) Un plano moral, formado por los comentarios del actor a la acción;
- 3) Un plano poético, de la canción que, como el coro griego, tiene la función muy específica de resaltar un hecho o pensamiento a través de una reflexión.

Pero de estos tres niveles no se llega a la Gesamtkunstwerk de Wagner porque jamás existió la intención de unir todo sino que el propósito es conservar la desunión de planos de manera que el espectador es el que elabora la relación entre ellos por sí mismo.

Vale decir que la característica vital del teatro épico es su desarticulación como conjunto. El resultado se obtiene combinando la estructura en actos por la estructura en episodios. La elección supone la presencia de dos formas de drama básicas en el plano dramático: la forma abierta y la forma cerrada. La última corresponda al drama clásico y clacisista y consiste en una unidad dramática con comienzo, desarrollo y fin en la que la acción posee un denso entramado donde todos los elementos apuntan al mismo final. La forma abierta tiene una larga tradición literaria; en ella se reconoce la estructura episódica como una forma de secuencia de hechos enfocados aisladamente, los que, aunados por contigüidad dan una acción de rasgos distintivos. De tal manera Brecht se impone la idea de que cada parte de la obra es una obra pequeña, una "anécdota dramática independiente". Entre cada parte se pueden intercalar canciones, entremeses, textos dirigidos al público, etc. Ayudaría mantener distanciados a los espectadores. Los nudos de la trama deben ser visibles al punto que jamás un acontecimiento sea inesperado:

Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador puede intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción (...). Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama¹⁶.

El centro de esos episodios o etapas que forman la obra está ocupado por los gestos o las actitudes que toman los personajes, o sea la escenificación de la fábula concretada en una acción. El gesto incluye todo lo subjetivo y se refiere a la antigua mímica reelaborada para hacer del personaje un tipo relativo a un grupo o clase de individuos. Este requisito exige del actor su mayor finura y concisión en el manejo de su cuerpo, ya que por él debería manifestar cuál sea el meollo de la historia. El gesto se entronca con la necesidad planteada de que no parezca como elaborado, o como si ocurriera por vez primera. No es porque la escena no deba aparecer como real sino que lo que quiere hacerse ver más allá de todo realismo interpretativo se busca dar la idea de "que es una interpretación de una costumbre o uso". El gesto asegura la veracidad de la expresión y es más fácil de determinar que las palabras respecto de su comienzo y fin.

Esta nueva exigencia para el actor se inspira en antecedentes teatrales dados en Oriente con el teatro noh, cuya influencia en Europa se inicia cuando Claudel, habiendo sido embajador de Tokio, introduce la forma dramática china con "Cristophe Colombe". Lo épico también se asoma en el drama naturalista y expresionista al intentarse llevar a escena temas nuevos de

¹⁶ B.B, Breviario; p. 56.

novelas recientes imponiendo la forma de novela, la épica. Es el caso de Döblin según Brecht y más aún de Georg Kaiser quien anticipa su teatro:

Kaiser apela a la Ratio (...). Desde hacia tiempo había posibilitado esta totalmente nueva posición del público, esta fría, inquisidora, interesada posición, la misma posición del público de la edad científica¹⁷.

Lo básico para la puesta en escena "épica" es respetar la sucesión de núcleos dramáticos de manera precisa y clara, aunque con ello se modifique el texto, no importa su autor. Pues para Brecht se puede hablar de hecho teatral, no de drama en el sentido de que el texto en una parte sometida a la organización del conjunto. Una vez que el texto se acomoda al conjunto también debe tenerse en cuenta que cualquier actor puede hacer cualquier papel. La falta de adecuación del aspecto físico del intérprete con su personaje permite lograr un obstáculo para la identificación del primero. Esta manera de objetividad resulta novedosa aún para los ensayos mismos en los que se hace la obra en forma narrada, se la analiza críticamente en sus respectivos roles y se hacen aportes para la puesta en escena, todo acontecimiento es histórico y relativo a las circunstancias dadas.

En función del movimiento escénico que ha surgido en los ensayos y se ha fijado, se proyecta la escenografía. El escenógrafo – el clásico de Brecht fue Caspar Neher - debe hacer resaltar detalles vitales de la acción del modo más auténtico posible y sin estilización alguna. Neher creaba una escena libre de colores pero con la atracción histórica de objetos reales sometidos al juicio realista más extremo. El mismo espíritu se repite con la utilería y el vestuario del actor, quien no tiene lugar para hacer ningún movimiento simbólico; cualquier actitud que tome en escena tiene el sustento de que una realidad bien concreta.

La atmósfera de realismo se quiebra con la presencia de títulos anticipatorios de la acción o de desenlace, o bien con el comentario de escenas. También la proyección de diapositivas o de películas documentales sirven al mismo fin, sin dejar de nombrar las luces claras para evitar la penumbra, las cuales están generalmente visible al espectador. La música interviene pero siempre en forma respecto del desarrolla de escena y con su separación del texto marcado por cambio luces, títulos o cuadros.

La fijación de la puesta en escena se hace en los libros de modelos de representación. La idea es hacer respetar la creación conjunta por todos aquellos que hagan la obra, pero a la larga carece de sentido. Las veces que se respeta se la hace ya como en estereotipo, mientras que cuando el director pone su criterio personal incurre en errores según la teoría de Brecht.

Tal vez el signo más evidente de un hombre dotado con genio de artista sea el de que nunca permanece eternamente en una misma escuela o movimiento, sino que más bien evoluciona rápidamente. Por ello no tiene sentido negar el origen expresionista de Brecht como Klotz¹⁸, caracterizando a éste con rasgos extraídos de malas obras expresionistas de importancia secundaria. Pues el expresionismo es un movimiento difícil de caracterizar temáticamente y más enfocable por la actitud de renovación espiritual del hombre y formal de la escena. La nueva dramática se revela contra el expresionismo en lo que respecta a las manifestaciones del espíritu, pero al mismo tiempo acepta la abstracción en el crudo realismo esquemático, pero en el drama no es fácil reconocer las características, pues domina la ampliación de la escena realista tradicional con el nuevo ámbito convulsionado del siglo XX. El hombre nuevo del expresionismo ya no es abstracto, un arquetipo, sino que se lo "carnaliza" y se lo implanta en su medio natural con un lenguaje naturalista al que se le agregan aportes expresionistas tales como la esticomitia, la abreviación o condensación del mensaje, la energía expresiva, etc. Como un medio de apartamiento importa valorar la recuperación de la realidad concreta, si bien interesa no olvidar la deuda que queda pendiente.

Cuando Zuckmayer y Brecht presentaron sus primeras obras en la década del '20 ambos dieron un paso más en el desarrollo del teatro alemán, sin embargo aceptaron, como todos, los avances técnicos del montaje cinematográfico de Eisenstein, o la parábola usada en los filmes expresionistas como Las tres luces, Metrópolis, Caligari, El vampiro, etc. Puesto que la violenta

¹⁷ B.B. Schriften zum Theater. TII; p. 126.

¹⁸ Falta la nota

reacción de Brecht fue causada por la decadencia del teatro y del cine comercializado, es notable que los mismos hayan sido utilizados con fines contrarios. Es el caso de los recursos visuales de filmación que impresionaron mucho a los dramaturgos del momento y les impusieron una forma de trabajo novedosa.

En síntesis, si planteamos la relación de Brecht respecto del teatro absurdo y de éste con el teatro anterior, comprendemos que el dramaturgo conservó el espíritu del drama, aunque con signo opuesto, mientras que las corrientes coetáneas, como las del absurdo, redujeron la manifestación dramática a sinsentidos e incoherencias. Brecht, no obstante, sería una amenaza para el teatro si perdurase su narración épica. Sus dos discípulos directos continuaron la parábola de Brecht como simplificación de la técnica teatral sin destruir totalmente la estructura dramática, pero algunas "repercusiones epigonales del teatro épico" revelan ya el agotamiento de esa óptica teatral.

Frisch negó la repercusión de Brecht en el teatro alemán porque no puede transformar la conciencia cotidiana y superar la realidad. Dürrenmatt es escéptico respecto de las probabilidades de lograr los objetivos de Brecht. Algunos personajes de Brecht han logrado la categoría de arquetipos como su Galileo, (Madre Coraje y Herr Puntilla). Otras como las de Martín Waser (Überleben gross Herr Krot) o Peter Weiss (Mara-Sade), Günter Grass (Die Plebeyer proben den Aufstand) siguen algunos lineamientos de Brecht pero siempre cuestionados.