



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría en Arte: Estudios de Arte Moderno y  
Contemporáneo

HERRAMIENTAS BÁSICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES  
EN EL CONTEXTO DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:  
Maestro en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta:

Benjamín Cortés Tapia

Dirigido por:

M. en H. Eduardo Núñez Rojas

SINODALES

M. en H. Eduardo Núñez Rojas  
Presidente

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic  
Secretario


M. en A. Celia Dubia Hernández Franco  
Vocal

M. en A. María del Mar Marcos Carretero  
Suplente


M. en A. Dunet Pi Hernández  
Suplente

M. en A. Vicente López Velarde  
Forseca  
Director de la Facultad


Dr. Luis Gerardo Hernández  
Sandoval  
Director de Investigación y  
Posgrado



Firma




Firma



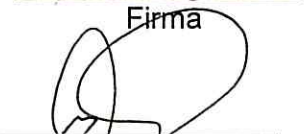
Firma



Firma



Firma



Firma

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Septiembre de 2010

México

## RESUMEN

El presente trabajo desarrollará una investigación sobre el “Rompimiento brechtiano”, el “Distanciamiento” y sus aplicaciones en la escena de la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, complementándolo con la teoría de otro teórico ruso, Meyerhold, con el cual compartió algunas ideas de esta nueva manera de hacer teatro, en un contexto revolucionario en ambos países (Rusia y Alemania). Brecht luchó contra el teatro acartonado de la época, integrando las técnicas que Meyerhold dejó a las nuevas generaciones de teatristas: “La biomecánica”. Se mostrará la manera de converger distintas tendencias y teorías teatrales de los últimos tres siglos en una sola, como base de la construcción de los personajes. Para ello se estudiarán los distintos planteamientos teóricos de Stanislavski y el mencionado Meyerhold, junto con otros tantos que sólo se tomarán como referencia: Barba, Brook, Piscator, Reinhardt, entre otros. Se hará referencia a los aportes sociales y estudios de Marx, Benjamin, Adorno e importantes estudiosos del siglo XX. Todos ellos influenciaron a Bertolt Brecht: objeto del estudio en sí, quien ya en el siglo XX, desarrollaría todo un estudio acerca del teatro moderno y los planteamientos para realizarlo, a esto lo llamó “Teatro épico”. Se hará un estudio del actor total; además se ahondará en la aplicación de las herramientas básicas de construcción de personajes a la manera de un actor épico, mostrando los artilugios con los que debe contar para no perderse en un mar de sentimientos, haciendo de él un actor consciente de su entorno escénico y creando a su vez un espectador consciente de lo que es la naturaleza del teatro. El estudio de este tipo de teatro es el tema principal en el presente trabajo, y la parte medular de todas las teorías aquí planteadas convergen de una manera u otra en lo expuesto por Brecht, planteando las “Herramientas básicas para la construcción de personajes en el contexto del teatro épico de Bertolt Brecht”.

**(Palabras clave:** herramientas, teatro épico, teoría, espectador, Brecht, actor)

## SUMMARY

The present work will develop an investigation on the “brechtian Break”, the “Distance” and its applications in the scene in the B. Brecht’s theory of epic theater, complementing it with the theory of another Russian theoretician, Meyerhold, with which he shared some ideas of this new way to make theater, in a revolutionary context in both countries (Russia and Germany). Brecht fought against the become stiff theater of the time, integrating the techniques that Meyerhold left the new generations of theatermakers: “Biomechanics”. Will be the way to converge different tendencies and theater theories from last three centuries in a single one, as bases of the construction of the personages. For it the different theoretical expositions from Stanislavski and the mentioned Meyerhold will study, along with other so many that will be only taken like reference: Barba, Brook, Piscator, Reinhardt, among others. One will make reference to the social contributions and studies of Marx, Benjamin, Adorno and XXth. century important studios. All of them influenced to Bertolt Brecht: principal study object, that already in century XX, would develop to everything a study about the modern theater and the expositions to make it, to this called “epic theater”. A study will become of the total actor; in addition a conscious actor of his scenic surroundings will go deep as well in the application of the basic tools of construction of personages to the way of an epic actor, showing to the devices on which he must count not to lose itself in a feelings’ ocean, doing of him and creating a conscious spectator of which it is the nature of the theater. The study of this type of theater is the main subject in the present work, and the medular part of all the theories raised here converges in onlyone way or other in exposed by Brecht, raising the “basic Tools for the construction of personages in the context of the Bertolt Brecht’s epic theater”.

**(Key words:** tools, epic theater, theory, spectator, Brecht, actor)

“El arte no reproduce lo visible, sino que hace  
visible lo que no siempre lo es.”  
Paul Klee

**A Pamela y a David**  
Los motores que mueven mi vida.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia que se ha mantenido cerca durante mi formación artística, a mi madre que me apoyó en la decisión más importante de mi vida, a tantos maestros que durante mi carrera enriquecieron los conocimientos técnicos que como actor desarrollo en mi práctica profesional, en especial al maestro David Hernández Quintero por mostrarme el maravilloso mundo del teatro épico de Brecht.

A esas seis personas que más allá de las fronteras mexicanas se mantienen al tanto de mi trabajo. A Vicente por su confianza y apoyo, Claudia y Lalo por activar mi trabajo. A mi abuela y hermanos por estar ahí. A todos los que de alguna manera han apoyado mi carrera como actor y docente.

# INDICE

	<b>Página</b>
RESUMEN	i
SUMMARY	ii
DEDICATORIAS	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
INDICE	v
INDICE DE FIGURAS	vii
I. INTRODUCCION	1
II. CAPITULO I	
BERTOLT BRECHT	4
III. CAPITULO II	
TEATRO ÉPICO	12
a) La práctica escénica de Brecht	17
b) El Berliner Ensemble: tras los años de exilio	23
IV. CAPITULO III	
LA IMPROTANCIA DEL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN EL TETRO ÉPICO	28
V. CAPITULO IV	
EFECTO DE DISTANCIAMIENTO	44
a) La comparación inevitable con el método de Stanislavski	54
b) La acción como generadora de emociones	66
VI. CAPÍTULO V	
EL ROMPIMIENTO BRECHTIANO	69
a) Meyerhold – Brecht: dos teatros, dos ideales compartidos	74
b) Conociendo la técnica de Meyerhold	79
c) Biomecánica	85

VII. CAPÍTULO VI	
EL ACTOR ÉPICO	91
a) El Gesto social	103
VIII. CONCLUSIONES	111
IX. BIBLIOGRAFÍA	117

## INDICE DE FIGURAS

Cap./ fig.	Página
Fig. 1.1 “Bertolt Brecht”	4
Fig. 1.2 “La ópera de los tres centavos”	10
Fig. 2.1 “Bertolt Brecht y Ruth Berlau”	13
Fig. 2.2 Cuadro comparativo sobre las formas del teatro	14 – 16
Fig. 2.3 B. Brecht y Helene Weigel en Berlín. 1954	23
Fig. 2.4 Montaje de “Madre Coraje y sus hijos” con el Berliner Ensemble. 1978	26
Fig. 3.1 Kurt Weill	30
Fig. 3.2 Escena de “La ópera de los tres centavos” de Brecht y Weill. Compañía teatral Atalaya. Dirección y adaptación de Ricardo Iniesta	33
Fig. 3.3 Paul Dessau y Brecht. Arreglos para “El alma buena de Sezuán” 1948	34
Fig. 3.4 Bertolt Brecht junto a Hanns Heisler. Berlín. 1950	35
Fig. 3.5 Heiler en manifestación política 1934	37
Fig. 3.6 Gisela May. 1932	43
Fig. 4.1 Objetivos del distanciamiento	48-49
Fig. 4.2 Constantin Stanislavski	56
Fig. 4.3 Vasili Kachalov y Olga Knipper como Hamlet y Gertrude en una producción de Gordon Craig y Stanislavski de Hamlet en 1911	59
Fig. 4.4 El actor y director ruso Constantin Stanislavski con su esposa Maria Lilina interpretan a Ferdinando y Luisa en “Amor e intriga” de Friedrich Schiller en 1889	61
Fig. 4.5 El trabajo naturalista del ruso es una de las herramientas más utilizadas, aun y cuando ha pasado más de un siglo de su experimentación.	63
Fig. 4.6 Entrenamiento físico.	66
Fig. 4.7 Esquema de Construcción de personajes y situaciones según el método de Stanislavski	67



Fig. 5.1 Escena de “Crónica de un Secuestro”	
Paráfrasis de “La excepción y la regla” de B. Brecht	69
Fig. 5.2 Escena de “Sensacional de Maricones” de LEGOM	71
Fig. 5.3 Escena de “Crónica de un Secuestro”	
Paráfrasis de “La excepción y la regla” de B. Brecht.	74
Fig. 5.4 Biomecánica	86
Fig. 5.5 Tiro con el arco	87
Fig. 5.6 Escena de “Crónica de un secuestro” paráfrasis de “La excepción y la regla” de B. Brecht.	
Dos escenas simultáneas dentro de la misma ficción.	89
Fig. 5.7 Escena de “Sensacional de Maricones” de LEGOM	90
Fig. 6.1 Escena de “Crónica de un Secuestro”	94
Fig. 6.2 El Gestus. Escena de “Crónica de un Secuestro”	95
Fig. 6.3 interpretación del actor épico en la puesta en escena.	101 - 103
Fig. 6.4 El cuestionamiento directo al público sobre los hechos mostrados en la escena lo hacen cómplice de las consecuencias de las acciones de los personajes.	106

## INTRODUCCION

Al pasar de los años, el actor se ha convertido en el foco de atención del suceso teatral, es un intermediario entre el autor, el director y el público, el que pasa por todos los procesos que tiene el espectáculo teatral; es producto y productor de fantasías, y a pesar de quererlo sustituir con cámaras, muñecos o tecnología teatral, el actor, sigue siendo el centro neurálgico del fenómeno teatral.

El trabajo del actor consiste en ofrecer su persona, llenando un espacio, transformándolo; cuerpo creador de espacios, en relación con otros cuerpos y objetos, que responde a las acciones de un texto, las representa y da significado, un cuerpo expuesto a la mirada del público.

Pero, ¿qué pasa con el director? No sólo es importante el talento que puedan llegar a tener los actores, es necesario tener el conocimiento como director para abordar el texto con una visión clara y concisa, para poder construir el personaje desde los distintos puntos de vista y con bases teóricas sustentables y así convertirse en un enlace entre autor, actor, director y espectador. Se puede tener un elenco de primera categoría, pero si el texto no es claro, ni propone un estilo definido por el autor, que no siempre está a simple vista, es muy difícil llegar a un resultado positivo y propositivo; para esto es necesario conocer las teorías que proponen los teóricos del teatro, que a través de la historia se han sembrado en las tablas y permanecen con el pasar de los años.

Cada montaje, cada director, trabajará de una manera distinta, es responsabilidad del director saber descifrar las insinuaciones del autor y responsabilidad del actor estar preparado para las exigencias de cualquier trabajo creador, cada visión de concebir una puesta en escena basada en un texto claro, exigirá al director convertir al actor en el soporte de la misma, y por ende, cada una demandará un estilo de actuación distinto dependiendo de la concepción del director y la propuesta dramática del autor; cada estilo desarrollará un método distinto.

Entiéndase por método, camino a seguir. Una serie de acciones que nos llevarán a un objetivo, así el método de la dirección será esa ruta a seguir que llevará al actor a un comportamiento efectivo en la escena. Debemos tomar en

cuenta que aunque pase por la misma situación de espacio- tiempo, no debe utilizarse como una receta para lograr el fin, no se puede tomar como único y absoluto. Es innegable que cada actor tendrá una o varias herramientas para resolver la construcción de un personaje, sin embargo esta libertad de construcción dependerá de la maleabilidad de sus propias herramientas de trabajo, y del número de métodos que el actor conozca y el director aplique; mientras sepa la diferencia entre uno y otro y no termine por destruir la creación del actor.

Para esto es necesario actores con un conocimiento básico de las distintas teorías teatrales, de lo contrario el director escénico se convertirá en pedagogo, atrasando el tiempo de montaje del suceso teatral, y estancando a los demás actores en su propia construcción. Por eso, este trabajo se adentrará a conocer las distintas teorías establecidas por los grandes maestros, en cuanto a técnicas de actuación, y su aplicación en la construcción de un personaje.

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar, más allá de las discordancias entre los distintos métodos de la actuación, sus coincidencias y cómo son complementarios unos de otros, sin embargo en una época en que exige la máxima calidad de los espectáculos visuales, se deben tener bases teóricas y prácticas del quehacer escénico, es por ello que con base en lo planteado por Bertolt Brecht y en sus distintos textos teóricos, las demás experiencias de los otros directores que se mencionarán a lo largo de la tesis, se van conectando para lograr formar las herramientas básicas de construcción de personajes basados en una teoría específica.

Brecht apuesta por un nuevo estilo del teatro, la “Épica” o teatro épico, un teatro narrativo e interpretativo que lo último que pretende es lograr la identificación del espectador con los personajes que plantea, critica y cuestiona un sistema político que sigue funcionando más allá de su época, llegando a las nuevas generaciones de teatristas interesados en levantar la mano y no permanecer impávidos ante los acontecimientos que nos inundan día a día.

Por lo anterior, se abordará varios aspectos de la vida de Bertolt Brecht combinándolos con las teorías que se complementan para construir un personaje sólido en la escena. Desde lo más relevante de su biografía, pasando por lo que nos ha heredado: “El teatro épico” y su aplicación en la

práctica escénica; el uso de una escenografía sintética y significativa, la utilización de la máscara en el intento de separar al actor del personaje y la aplicación de la música como base de la confrontación social y parte fundamental del efecto de distanciamiento, herramienta que consiste en no reflejar de manera naturalista una realidad difícil de diferenciar sino presentarla proyectando sobre ella una luz tan insólita que gracias a ello se revela de repente en su verdad, dejando al espectador sorprendido, dejando de lado el método de la identificación planteado por Constantin Stanislavski en el siglo XIX y el cual perdura hasta nuestros días gracias a la pericia de Lee Strasberg y su afamadísimo Actor's Studio, aún cuando el propio Stanislavski se retractaría creando una nueva etapa en su método: la de las "acciones físicas" donde apuesta por un nuevo camino a seguir partiendo de la acción para llegar a una emoción.

El presente trabajo desarrollará una investigación sobre el "Rompimiento brechtiano" y sus aplicaciones en la escena, complementándolo con la teoría de otro teórico ruso, Meyerhold, con el cual compartió algunas ideas de esta nueva manera de hacer teatro, en un contexto revolucionario en ambos países (Rusia y Alemania) y luchando en contra del teatro acartonado de la época, integrando las técnicas con el gran aporte que el ruso dejó a los teatristas noveles: "La biomecánica".

Por último se hará un estudio del actor como tal; además se ahondará en la aplicación de las herramientas básicas de construcción de personajes como un actor épico, mostrando los artilugios con los que debe contar para no perderse en un mar de sentimientos, haciendo de él un actor consciente de su entorno escénico y creando a su vez un público consciente de lo que es la naturaleza del teatro.

## CAPITULO I

### BERTOLT BRECHT



Fig. 1.1 "Bertold Brecht"

Eugen Bertolt Friedrich Brecht nació en Augsburg, ciudad de Baviera, en 1898, comenzó a escribir poesía desde muy joven, y publicó sus primeros poemas sobre prostitutas y vagabundos en 1914. También escribía cuentos, y canciones que entonaba él mismo acompañándose con la guitarra.

En 1918, con sólo veinte años, escribió su primera obra teatral, Baal, una obra de gran fuerza poética, cuyo personaje principal es un poeta y asesino bisexual. Para 1923, esta obra se convirtió en un gran éxito. En esta obra Brecht renuncia desde el principio a toda disculpa metafísica, y esto es lo que lo separa de los expresionistas, su esperanza está fundada en la desesperación. Enclaustra al hombre en este mundo anclándolo a su propia realidad, evitando de esta manera que pueda tener un efímero escape hacia la fantasía, lo separa de sus semejantes al enfrentarlo consigo mismo. Es necesario tomar en cuenta que Brecht no escribe Baal para proponer un ideal de vida, sino para llevar hasta el absurdo su primera experiencia "épica";

término que acompañará a su obra a lo largo de la historia, y será comparada con la forma dramática del teatro.

En 1919 escribió “Tambores en la noche” que trata sobre el revolucionario antiesclavista, Espartaco; al final de su obra, Brecht sacude al auditorio: “Todo esto no es más que puro teatro. Simples tablas y una luna de cartón. Pero los mataderos que se encuentran detrás, éstos sí que son reales”. La fuerza moral de esta frase, hace de la obra salirse de todo tipo de teatro tradicional, deja la imparcialidad a un lado y muestra de una manera desnuda su decepción ante el fracaso de la revolución.

Es necesario recordar que en el verano de 1914, las principales potencias capitalistas desencadenan la I Guerra Mundial. Los partidos socialdemócratas de Francia, Inglaterra y Alemania, entre otros, se posicionan junto a sus respectivas burguesías nacionales y con la excusa de “la defensa de la patria” lanzan a la clase obrera europea a una matanza sin precedentes. Esto da pie al estallido de la revolución en Alemania, a la formación del partido socialdemócrata alemán, y a la unión de soldados, marinos y obreros para generar un golpe de estado, sin embargo la mala organización y el exceso de confianza de los socialdemócratas, hacia los dirigentes que ellos habían llevado al poder, provocó que, después de derrocar al gobierno, fueran castigados por sus líderes por “insurrectos”:

“La tontería más grande de los revolucionarios fue dejarnos con vida. Ahora bien, si vuelvo a subir al poder, no habrá perdón alguno. ¡Con la conciencia bien tranquila, veré como cuelgan y se bambolean ...”

(Haffner, 2005: 53)

Estas son las palabras de Ludendorff, derrocado con anterioridad, quien organiza un nuevo golpe de estado el cual destruiría el frente de los obreros:

“... Por fin estoy en mi compañía. Llegué ayer por la mañana, y a la una del mediodía empezamos el primer asalto. Si os describiera todo lo que pasó diríais que

miento. Aquí no hay perdón que valga. Hasta disparamos a los heridos. El entusiasmo es enorme, difícil de describir. En nuestro batallón hubo dos muertos; entre los rojos 200 o 300. A todo el que pasa a nuestro alcance lo despachamos primero con la culata del fusil y luego le disparamos...”

(Ibíd.:62)

La revolución había sido terminada.

Estas dos obras marcan una notoria distancia con las dos principales corrientes de aquella época: el simbolismo y el expresionismo. El objetivo de sus textos es una búsqueda concreta de la realidad, la abstracción por la abstracción, sin tomar en cuenta las contradicciones reales de su tiempo.

En 1924 Brecht emigra a Munich, y posteriormente a Berlín, ciudad en la que la cultura florecía de manera inquietante. Para 1930 escribe: “La excepción y la regla” tal vez el más importante de los trabajos de esta época, obra de profundo alcance humano. Es la última pieza didáctica de Bertolt Brecht, y sin duda la más acabada. Se trata de la expresión más lograda de un conjunto denominado: Lehtstücke o piezas didácticas, que encontraban sus raíces en una tradición empleada...

“(... ) por los humanistas alemanes del siglo XVI para inculcar en sus alumnos un comportamiento conforme a las ideas de la burguesía ascendente (...)”

(Weideli, 1992: 55)

Brecht, junto con otros artistas de su generación, pugnan por el rescate de las tentativas, tácticas, estrategias y técnicas de este modelo didáctico para aplicarlas a una nueva forma de arte: el arte comprometido, que antes de despertar la compasión, despierte en el espectador la conciencia por medio del ejercicio del raciocinio, la lógica deductiva y el materialismo dialéctico, sustentados éstos, a su vez, en el marxismo. El gran talento como poeta de Brecht trasciende y con mucho, estos parámetros, limitaciones conceptuales.

Nada más evidente que en “La excepción y la regla”, donde el talento poético de Brecht conecta con la percepción más profunda del espectador:

“(…) La víctima se encuentra cogida en el engranaje de una despiadada lógica de clases. En el sistema asesino, el asesinato es la regla. No tomar venganza, devolver bien por mal, es una excepción y la justicia no toma cuenta de las excepciones (…)”

(Weideli, 1992: 77-78)

Como siempre, en el teatro didáctico la intriga es sencilla y franca, “Yo soy el comerciante Karl Langmann”, anuncia el actor principal. Su futuro y su fortuna dependen de la expedición que lleva a cabo en el desierto Jahi, con el fin de descubrir pozos petroleros. Para ello, ha contratado a un guía y a un cargador locales. Poco a poco, en el transcurso de este viaje forzado en las soledades, el miedo se apodera del comerciante, ya que le parece lógico que sus dos empleados, miserables y mal pagados, quieran matarlo. Temiendo encontrarse solo contra dos, el comerciante despide al guía por haber mostrado simpatía hacia el cargador maltratado. De esta manera seguirá su camino sólo con el cargador. A medida que avanza la expedición, crece el terror del comerciante. Su mala conciencia ante el trato que le inflige al cargador, lo vuelve totalmente paranoico. Perdido, a los pies de la muerte por la sed y por el miedo, terminará por matar al cargador en el momento mismo que éste le ofrecía de tomar de la cantimplora que tenía escondida. Este acto de bondad del cargador, totalmente irracional y oportunista, le cuesta la vida, ya que el comerciante creyendo que la cantimplora era una piedra y que el cargador quería vengarse, lo mata de un tiro. “Esta debía ser una piedra y no una cantimplora”, dirá el comerciante en el juicio. Una caravana que pasaba por el lugar del crimen, descubre el cadáver. El comerciante es citado a comparecer en el tribunal por la mujer del cargador que reclama justicia. La pieza termina con el juicio del asesino. A pesar del testimonio del guía, favorable a la víctima, el juez muestra en el alegato, con una lógica impecable, que el comerciante ha obedecido la regla al matar a su cargador: “El acusado ha actuado en legítima defensa: poco importa que haya sido realmente



amenazado o que se haya creído amenazado. En la situación donde se encontraba, debía creerse amenazado. (...) El acusado queda entonces absuelto” (Weideli, 1992: 77).

La evidencia de los acontecimientos sucesivos es tal, y tan riguroso el razonamiento final del juez al absolver al asesino, que el espectador se encuentra ya sea obligado a aceptar la monstruosidad del veredicto o a condenar en bloque todo el sistema social que lo prepara y lo justifica. “En el sistema que hemos creado ser humanitario es la excepción, quien es humano sufre las consecuencias...” esta obra enfrenta sin duda alguna al espectador con él mismo, entra en una espiral que lo irá guiando a la perdición y a la incredulidad de nuestro sistema, una pregunta moral y una batalla ética al cuestionarse ¿Excepción o regla?

Hasta 1933, año en que viene el ascenso de Hitler al poder, Brecht trabajó en Berlín, pero a causa del gobierno sus obras quedan prohibidas, sus libros quemados, las funciones interrumpidas por la policía, se le retira su ciudadanía alemana, y es exiliado. Durante esta época escribe varios dramas y poemas antifascistas. En el exilio el teatro épico de Brecht alcanza su plena madurez con sus cuatro grandes obras escritas entre 1937 y 1944: “La vida de Galileo Galilei”, “Madre Coraje y sus hijos”, “La buena persona de Sezuan” y “El círculo de tiza caucasio”. Con estas obras, Brecht crea un teatro político, didáctico, objetivo y ameno. Todas las obras de Brecht están absolutamente ligadas a razones políticas e históricas y tienen un sobresaliente desarrollo estético. Brecht invita al público a ver una obra no ficticia sino real y consigue que éste tome una actitud crítica respecto a lo que han visto en el escenario, distanciándose de lo representado, convirtiendo lo visto en escena en acción y transformación social. De nuevo, gracias al efecto del distanciamiento frente a la amenaza fascista, Brecht experimenta y da vida a nuevas formas literarias tomando como base el realismo, no en abstracto, sino el realismo viviente. El famoso efecto de distanciamiento creado por Brecht, (mismo que se desarrollará en el capítulo IV) es un arma contra el romanticismo y el sentimentalismo. La crítica social, la compasión con los seres humanos y el consiguiente cambio de la sociedad debían desempeñar el papel esencial. Así, la ruptura con la historia a través de canciones confronta la realidad social, la ausencia de escenografía y maquinaria teatral dejando solo el telón, priva al

escenario de la magia teatral, y un cartel anunciando una obra brechitana plantea la exigencia hacia el espectador pues lo obligaba a pensar, aunque fuera inevitable llegar a conmover sus sentimientos; en las representaciones teatrales nada se daba por sentado y obligaba al público a sacar sus propias conclusiones.

Su ideal del teatro era que este podía cambiar el mundo, para ello creó una nueva idea del arte como comprensión total y activa de la historia: no como una contemplación bucólica de las cosas y tampoco replegamiento sutil sobre la subjetividad, sino elecciones humanas y morales, verificación de los valores tradicionales y elaboración de una nueva presencia de la poesía en la sociedad.

Después de un largo exilio forzado por el régimen nazi, a su regreso a Alemania fundó y dirigió la compañía Berliner Ensemble, donde llevó a la práctica su teoría del teatro épico, que postula sustituir la intensidad emocional ligada al teatro tradicional por el alejamiento reflexivo y la observación crítica a través del distanciamiento.

En plena madurez creativa Brecht nos sorprende con “El Pequeño Organón” un texto en el cual nos muestra su manera de hacer teatro y que serviría como una especie de recetario para la creación de montajes a la manera Brechtiana. Cabe destacar que este libro sale a la luz 30 años después de su primera obra, “Baal”, es decir, Brecht ya tenía clara la manera de trabajar sobre la escena, el método de construcción de personajes; sólo vació la información para dejar una herencia fructífera a las siguientes generaciones de hacedores de teatro pues el teatro de principios de siglo XX estaba dominado por una corriente realista basada en la estética creativa de la literatura del siglo XIX la cual describía la realidad tal cual, sin juicios de valor ni aproximaciones a la fantasía o a lo lúdico. Frente a las creaciones de Ibsen, Chejov, Bernard Shaw o Stanislavski, -en las que se mostraba una realidad alterna, un naturalismo familiar donde el espectador se sentía identificado con los ambientes, diálogos y problemas expuestos, sin mostrar una ruptura entre la obra y sus convencionalismos sociales-, surge la creencia de que no era la verdadera realidad la mostrada en estas obras realistas, y el convencimiento de que este tipo de teatro adormecía al público y de que lo apartaba de su realidad auténtica, hizo que aparecieran iniciativas teatrales diversas

agrupadas bajo un denominador común: Junto con Brecht, Pirandello con su obra "Seis personajes en busca de autor" de 1921 (Publicada en 1925) desafiaba los convencionalismos existentes en la época acabando con el teatro de la identificación.

Este nuevo teatro impugnaba el diálogo convencional de las obras realistas, supliéndolo por la reflexión sobre temas importantes para la existencia, apuntando con la inconexión de su lenguaje a una realidad diferente a la objetiva. Brecht, en su teatro épico pretendía inducir al auditorio a recapacitar sobre aspectos esenciales. La característica fundamental de sus creaciones reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino identificarlos y discutirlos.



Fig. 1.2 "La ópera de los tres centavos"

El teatro brechtiano es un teatro moral, es decir, un teatro que se pregunta con el espectador: ¿Qué hay que hacer en tal situación? Esto nos llevaría a enumerar y describir las situaciones arquetípicas del teatro brechtiano, que nos conducen a un problema único: ¿Cómo ser bueno en una sociedad mala? es importante señalar la estructura moral del teatro de Brecht, la cual es casi siempre interrogativa.

Como podemos ver, algunas de sus obras se cierran con una interrogación literal al público, al que el autor deja el peso de encontrar por sí mismo la solución al problema expuesto. El papel moral de Brecht es el de insertar una pregunta dentro de una evidencia, se trata básicamente de una moral de la invención, de un proceso táctico para conseguir la corrección de la conducta humana, es decir que para Brecht la salida de todo problema moral depende de un análisis más justo que la situación concreta en la que se encuentra el sujeto, representando la particularidad histórica de esta situación y su naturaleza artificial puramente conformista. La moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la Historia y la plasticidad de esta moral procede de la misma plasticidad de la historia.

## CAPITULO II TEATRO ÉPICO

Como analista incansable, Brecht fue descubriendo en el camino nuevos aspectos de su forma de trabajo, por ello sus puestas en escena podían tardar sin mayor reparo un año, podía rehacer en más de una ocasión todo el proceso hasta llegar al esperado estreno. El proceso llegaba a ser más complicado de lo esperado, incluso desesperante, aunque sus actores confiaban incansablemente en él.

Fue descubriendo, junto con sus actores, factores esenciales de lo que después se convertiría en su manera de ver la vida teatral, una vida en la que entregaría todo, hasta su propia supervivencia.

“yo le pregunté si sabía alemán, y me dijo que no, yo le propuse que le dedicara dos horas diarias a escribir algunas cosas para Brecht, a lo que me contestó: ¡Dos horas! No sabes cómo es trabajar para Brecht, quien trabaja para él trabaja 24 horas al día.”

(Hans, 1995: 48)

Esta anécdota contada por Ruth Berlau (amante, asistente y co-directora de Brecht durante más de una década) nos da una idea de cómo era el trabajo de Brecht, cada detalle cuenta, vivir para el teatro como ideal de vida. Durante su exilio en Estados Unidos de Norte América, específicamente en California, su primer montaje fue Galileo Galilei que le llevó dos años de preparación, durante la traducción del texto se trabajaba en el montaje, Brecht participaba en todo, todo lo enseñaba: desde cómo debían redoblar los tambores hasta las danzas y los giros alrededor del sol; Berlau registraba todo el trabajo en fotografías, más de trescientas fotografías en un solo ensayo para que Brecht las pudiera analizar y ver qué podía modificar de la puesta en escena aun después del estreno.



Fig. 2.1 "Bertolt Brecht y Ruth Berlau, en 1938"

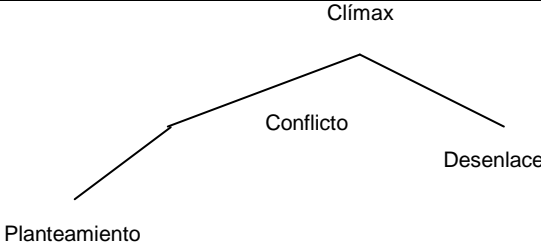
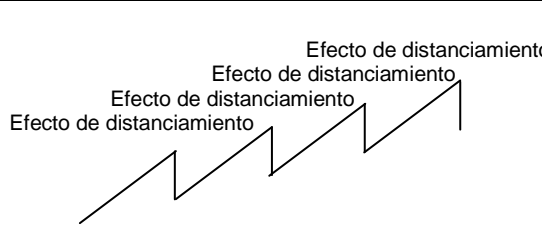
El teatro épico confronta a la audiencia con situaciones donde deben haber cambios; el espectador no se debe quedar sólo en la postura de "consumidor", sino que debe tomar decisiones a favor o en contra de lo que está viendo, se convierte en un espectador "productivo", permite al espectador llegar a sus propias soluciones con un sentido crítico. Brecht no está de acuerdo con la catarsis y la identificación, pero esto no significa que sea un rechazo a la emoción, sino que esa emoción no distraiga al hombre para llevar a cabo su compromiso social y su accionar.

"El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir"

(Brecht, 1991: epígrafe 1)

En el siguiente cuadro se tratará de exponer las diferencias que existen entre lo que conocemos como teatro "Aristotélico" y la forma brechtiana de hacer teatro.

<b>FORMA DRAMÁTICA (ARISTOTÉLICA) DEL TEATRO</b>	<b>FORMA ÉPICA (BRECHTIANA) DEL TEATRO</b>
Se limita a mostrar	Se propone narrar
Muestra la naturaleza humana como universal e inmutable.  Teatro indiferente a lo social, teatro de lo eterno, teatro conservador.	Muestra los comportamientos humanos como resultado del contexto histórico, económico y social.  Teatro socialmente comprometido, teatro del cambio, teatro revolucionario.
Teatro idealista: el pensamiento aislado condiciona al ser.	Teatro materialista: Las condiciones reales condicionan el pensamiento del ser.
Interesa principalmente el mundo interior del héroe.	Interesa el contexto que condiciona las acciones de los personajes.
Representa el mundo idealizado por las clases dominantes; el mundo como debería ser.	Representa el mundo real con las dificultades cotidianas de las clases trabajadoras.
La personalidad humana se presenta como unitaria e unívoca.	Se muestran las contradicciones del ser humano.
La obra gira en torno al conflicto psicológico.	La obra gira en torno al conflicto social.
Tiende a la unidad de “Espacio-tiempo” en la acción.	Multiplicidad de espacios y tiempos en la acción.
La obra representa una evolución causal: las escenas se encadenan siguiendo un orden lógico, psicológico y cronológico.	La obra representa una progresión discontinua y dialéctica: las escenas se presentan aisladas y contrapuestas.
Se apoya en una claridad expositiva total: exposición afirmativa.	Opta por introducir aspectos indeterminados: exposición interrogativa.
Hay progresión dramática: Planteamiento - conflicto – clímax - desenlace.	No hay progresión dramática:

	
<p>Genera un interés creciente a través de la intriga (suspense) y la generación de expectativas.</p>	<p>El interés permanece constante de principio a fin: se utiliza la sorpresa para mantener alerta y “asombrado” al espectador</p>
<p>Se basa en la clausura: el espectador no debe cuestionar la forma en que se presentan los hechos ni los hechos mismos.</p>	<p>Se apoya en la apertura: el espectador debe cuestionarse sobre la forma en que se le presentan los hechos y los hechos mismos.</p>
<p>El espectador es pasivo, dependiente: se absorbe y limita la actividad del espectador. Se invita al espectador a consumir un producto escénico completo. Se plantea al espectador como receptor.</p>	<p>Espectador activo, independiente: se despierta y alimenta la actividad del espectador. Se invita al espectador a participar de una creación escénica incompleta. Espectador intérprete.</p>
<p>Empatía: se busca conseguir la identificación emocional del espectador. Efecto catártico y balsámico. Espectador pasivo.</p>	<p>Efecto de distanciamiento: se pretende extrañar al espectador en cuanto a lo cotidiano. Que adopte una distancia de perspectiva. Potenciar su conciencia crítica. Espectador activo.</p>
<p>Se apoya en el ilusionismo: ocultación de los mecanismos narrativos: identificación entre lo <b>qué</b> se cuenta (historia) y <b>cómo</b> se cuenta (Discurso).</p>	<p>Afirma la presencia de los mecanismos narrativos: se evidencia el modo en el que el <b>cómo</b> se cuenta (discurso) influye en el <b>qué</b> se cuenta (historia).</p>
<p>Unidad de todos los elementos dramáticos y escénicos.</p>	<p>Contradicción reveladora de todos los elementos dramáticos y escénicos.</p>
<p>Exposición completa y cerrada: espectador pasivo.</p>	<p>Exposición incompleta y abierta: espectador activo.</p>



<p>Persigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Distraer.</li> <li>• Ilusión e identificación.</li> <li>• Satisfacer las expectativas.</li> <li>• Transmitir ideas concretas.</li> <li>• Imponer respuestas.</li> </ul>	<p>Persigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Divertir.</li> <li>• Extrañamiento.</li> <li>• Sorprender.</li> <li>• Despertar una actitud crítica.</li> <li>• Formular preguntas.</li> </ul>
---	--

Fig. 2.2 Cuadro comparativo sobre las formas del teatro. Inspirado en esquemas de: Jacques Desuché (1963: 39-42), Edgar Ceballos (1999: 261) y en el formulado por el propio Brecht (2004: 46).

A Brecht le resultó imposible mantener su idea épica del arte escénico sobre los principales escenarios porque el sistema del momento obstruía el camino a cualquier cambio fundamental, de esta manera Brecht desarrolló su teatro didáctico poniéndolo al servicio de la revolución.

La obra didáctica básicamente, necesita ser representada, siempre apunta a despertar el sentimiento colectivo entre los integrantes. Brecht adopta formas del teatro oriental, se apropia de ello y junto con los gestos y expresiones de ritual, crea los gestos sociales, que son la sumatoria de todos los gestos, expresiones faciales y declaraciones de actitud de un individuo o de un grupo en relación con otro. Del mismo modo que un actor oriental es capaz de separarse de su rol y luego retomarlo al punto exacto donde lo dejó. Los actores de Brecht pueden ceder el paso en medio de la obra, para recapitular o dar su opinión y proporcionarles una visión más amplia al espectador.

Brecht propone la teoría del distanciamiento, y así se impide que el espectador se identifique instintivamente y confunda el drama con la realidad, en la medida en que reconozca como histórica una situación, el mundo parecerá capaz de transformarse. Estos efectos incluyen intervalos, canciones que interrumpen la trama, prólogo y epílogos, consejos al público, gestos, música, escenografía...muchos de estos aspectos ya se hallaban en el teatro asiático y en la farsa medieval.

## LA PRÁCTICA ESCÉNICA DE BRECHT

Brecht no es totalmente original en su metodología, recoge influencias del teatro de cabaret político que hacía en la época Karl Valentine y del cine de Charles Chaplin, del teatro chino desarrollado por Mei Lang-Fang; un famoso actor chino quien trabajaba sin maquillaje, ni vestuario, ni luces y que parecía estar separado de su papel y hacer ver que era consciente de estar siendo observado. Así como de grandes directores alemanes: Reinhardt y Piscator. Del teatro ruso revolucionario recoge la influencia de directores como Meyerhold y Vajtánov y por supuesto el ideal marxista de que no podíamos quedarnos ante el mundo como un espectador, sino cambiarlo.

La mayoría de sus montajes los trabajaría en conjunto o en colaboración de sus discípulos o amigos, como es el caso de Ruth Berlau, quien colaboraría con él en más de un montaje.

Sus escenografías las trabajó de manera particular:

- Sintéticas.

- Funcionales:

“Lo que está sobre el escenario tiene que actuar necesariamente, y todo lo que no actúe no ha de salir al escenario.”

(Brecht, 2004: 203)

“...según el uso que las personas hacen de un lugar, varía su apariencia.”

(Ibíd.: 205)

- Significativas:

“...el constructor escénico puede realizar grandes gestos didácticos.”

(Ibíd.: 201)

- Extrañadoras: Anti-ilusorias.

Utiliza la máscara en un intento por separar al Actor del personaje, en varios montajes colaboró Kurt Palm en el diseño y realización de las mismas y del vestuario como “Madre coraje y sus hijos”, “El señor Puntilla y su criado Matti” y “El preceptor” entre otros, todo esto para el Berliner Ensemble.

Otro punto fundamental en la práctica escénica de Brecht es el uso de la música; trabajaba con varios compositores alemanes como: Kurt Weill, Paul Dessau, Hans Eisler, Paul Hindemith, entre otros, cercanos todos ellos a la “Neue musik” que perseguía sacar la música de los altos círculos sociales y llevarla de vuelta al pueblo. La música en los montajes de Brecht va más allá de ser ilustrativa, huye de ello y de la empatía para convertirse en significativa, a veces contradictoria.

Aun cuando Brecht no está a favor de la identificación del actor con su personaje, evitando de esa manera la catarsis y el proceso aristotélico del drama coincidió con Aristóteles en un punto fundamental...

“Los hombres que asisten a las representaciones de los trágicos griegos “se gozan en ver las imágenes, porque sucede que mirándolas aprenden y razonan sobre lo que es cada cosa”

(Aristóteles, cap. IV)

Con esta declaración se puede deducir que los trágicos griegos tenían como objetivo divertir al espectador, sin embargo cumplían también con la tarea social de educarlo. Brecht afirma, en una primera etapa que el teatro debe tener una función especialmente didáctica. Aun cuando se declara enemigo de lo que él considera “teatro culinario”, juzga necesario eliminar la impresión de que su teatro está contra toda diversión y que el aprendizaje no puede ser alcanzado sino a través de un gran fastidio. Con conceptos similares a los citados por Aristóteles, sostiene que el proceso de conocimiento experimentado por quien asiste al teatro es placentero.

“... conocer al hombre de una determinada manera engendra ya una sensación de triunfo, y que no se le conozca por entero, definitivamente, porque no se

agota con facilidad, porque alberga y oculta en sí muchas posibilidades (de ahí viene su capacidad de evolución) es también un conocimiento placentero. Que se deje modificar por su entorno y que pueda él a su vez modificarlo, esto es, sacar de él consecuencias, todo ello engendra sensaciones placenteras. Desde luego que no es así cuando se considera al hombre como algo mecánico, algo que puede utilizarse sin reservas, algo que no ofrece resistencia, tal y como sucede hoy a causa de determinadas situaciones sociales.”

(Benjamin, 1975: 28).

Aun cuando Aristóteles y Brecht coinciden en esta finalidad didáctica del teatro, crean para lograr tal intención efectos dramáticos totalmente opuestos.

Según la concepción aristotélica y de la cual se hereda al mundo occidental la tradición teatral basada en su Poética, la imitación efectuada por el actor debe provocar la identificación del espectador con él y, a través de él, con el personaje de la obra como lo define en su texto:

“...una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada (...), imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.”

(Aristóteles, cap. VI)

De ese modo, Aristóteles le adjudica a la tragedia una tarea catártica: se imitan aquellas acciones que provocan temor y compasión. El actor imita al héroe con tal poder de autosugestión y mimesis que el espectador lo sigue en el proceso y así hace suyas las vivencias del héroe. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coinciden con las de los personajes. Por lo tanto, este teatro no puede producir cambios de estado de ánimo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia que no hayan sido sugeridas por el propio actor en el escenario, Brecht nos señala que la

catarsis se produce a través de un acto psíquico que denomina como la “identificación”; el espectador sufre una inevitable identificación emotiva con los personajes de la obra, los cuales son interpretados por los actores. Y decimos que una construcción dramática es aristotélica cuando produce tal identificación, utilice o no las reglas de la unidad de acción, tiempo y lugar facilitadas por Aristóteles para lograr dicho efecto. Cuando el autor no respeta estas reglas pero sigue teniendo como objetivo la identificación del espectador, podemos afirmar que la dramática utilizada es aristotélica. De hecho, el fenómeno de la identificación se registra a través de las diversas teorías dramáticas que se han dado a través del tiempo.

En este aspecto, Brecht intenta generar una nueva tradición teatral sobre una base opuesta a la dramática aristotélica. Se da cuenta de que, a pesar de los grandes cambios producidos en el ámbito de la ciencia, no puede afirmarse que el espíritu científico haya penetrado en las masas. El hombre desconoce las leyes que rigen su vida. Las fuentes de sus sentimientos, pasiones y tomas de decisión no son claras, no tiene una imagen cierta y acabada de un mundo que, como él, se transforma velozmente y por lo tanto no puede actuar en ese mundo con posibilidades de éxito. La clase dominante no permite que la ciencia pueda ser aplicada para conocer la verdadera índole de las relaciones que los hombres mantienen entre sí al generar sus medios de subsistencia o como Marx las denomina: “relaciones de producción”. Sin embargo estos adelantos son utilizados con gran eficacia en la pretensión de dominar a la naturaleza, mientras estas relaciones se organizan en un sistema implacable de explotación del cual dicha clase se beneficia. Debido a estos impedimentos que la burguesía le opone, el hombre común no puede conocer su propia naturaleza y la de la sociedad humana en su totalidad. La imagen que tiene del mundo es distorsionada, imprecisa, contradictoria; en una palabra, es impracticable, en el sentido de que el hombre no puede dominar el orden de cosas en el que se halla inmerso, no sabe de qué factores depende él mismo, no conoce las maniobras que es necesario realizar para que la maquinaria social produzca el efecto deseado. Y mientras persista en tal estado de ignorancia respecto de estas cuestiones fundamentales, no podrá transformar el dominio de la naturaleza en una fuente de felicidad para el género humano. Por el contrario, constituirá una causa de desdicha desde el

momento en que la falta de instrucción no le permita utilizar provechosamente los inventos y los descubrimientos.

Brecht apuesta por un teatro que esté en condiciones de brindar, con medios artísticos, una imagen practicable del mundo y de los modelos de convivencia entre los hombres que posibiliten al espectador la comprensión de su medio social y le permitan dominarlo por medio de la razón y el sentimiento, para lograr tal comprensión y dominio, debemos adoptar una actitud ante la humanidad idéntica a la que se ha venido adoptando desde hace siglos frente a la naturaleza: una actitud crítica, interesada en los cambios, que no considera al hombre con todas sus circunstancias, procedimientos, normas de conducta e instituciones como algo inamovible, inmutable. Tal actitud crítica es incompatible dentro de la idea aristotélica del teatro donde inevitablemente uno se encuentra con el fenómeno de la identificación. Cuanto más intensa sea la participación emocional del público, tanto menores serán sus posibilidades de aprender. Cuanto más se logre que el público acompañe, comparta la vivencia, se identifique emotivamente, tanto menos posibilidades tendrá de comprender las relaciones que constituyen el orden social en el que se halla prisionero, el espectador no está experimentando cambio alguno como no sea el de cambiar de posición en la butaca, no está inmerso en la situación que le rodea, no tiene la necesidad de tomar una decisión, no importa lo que esté pensando, el actor lo resolverá de la manera en que el dramaturgo lo decida.

Brecht considera que dejar de lado el principio de identificación significa una gran decisión para su teoría, quizás el más grande de los experimentos imaginables en la época, afirma que el efecto de identificación debe ser sustituido por el efecto de distanciamiento: el hombre ya no debe ser arrancado de su mundo por medio de procedimientos hipnóticos para ser transportado a un mundo alterno creado con base en una fantasía sugestiva dentro del espectáculo escénico, al contrario, tiene que ser introducido en su propio mundo real, la necesidad de saber sobre él y conocerlo debe ocupar el lugar del miedo, el deseo de ayudar en lugar de la compasión.

El teatro épico parte de la pretensión de alterar sustancialmente el contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores. La escena deja de ser un espacio mágico, para pasar a ser un lugar favorablemente situado. El público deja de ser una masa de personas en las

que se ensaya el hipnotismo para convertirse en una reunión de interesados cuyas exigencias debe satisfacer el teatro épico. La representación ya no equivale a una interpretación virtuosa sino que se asimila a un control estricto. El texto que sirve a dicha representación ya no es su base sino un registro de seguridad en el que su producto se inscribe como formulaciones nuevas. El director abandona las indicaciones que acostumbra dar a los actores para conseguir un efecto y en su lugar ofrece una tesis para que tomen una posición. El actor renuncia a ser un mimo que debe encarnar un personaje, para transformarse en un creador que tiene que inventar los gestos contenidos en su papel.

Mientras la escena naturalista tiene el objetivo de producir una ilusión sobre el escenario, el teatro épico aspira a tratar la realidad con voluntad demostrativa; de modo que la ilusión de la escena naturalista es absolutamente inservible, puesto que para dedicarse enteramente a sus fines de imitar la realidad tiene que reprimir la conciencia de ser teatro; mientras que el teatro de Brecht se mantiene ininterrumpidamente consciente de ser teatro, y no tiene tanto que desarrollar acciones como representar situaciones. Pero debemos entender que esta representación no es, en este caso, reproducción en el sentido teórico de los naturalistas; debemos tratar los elementos de lo real en el sentido de una prueba experimental. Al final de esta prueba lo que el espectador descubre son las situaciones que no se le acercan, sino que se alejan de él (marcan una "distancia"). Y el estado subjetivo con el que el espectador reconoce estas situaciones no debe ser la suficiencia, como en el teatro naturalista, sino el del asombro; en el teatro épico, el público experimentará el asombro en todas las circunstancias en las que el héroe se mueve, en vez de compenetrarse e identificarse con él. Este asombro se produce del estancamiento en la corriente real de la vida, ese momento en que el curso de la vida se detiene, lo cual equivale para Benjamin a la dialéctica en estado de detención.

“Nada resulta más característico en el estilo de pensar de Brecht que la tentativa que se emprende en el teatro épico de convertir ese interés original en

interés inmediatamente especializado. El teatro épico se dirige a interesados que “no piensan sin razón”.

(Benjamin, 1975: 20)

Por lo tanto, el teatro épico tiene como objetivo interesar a las masas por el teatro de un modo “especializado”. Esto conduciría a un teatro lleno de especialistas, no en el sentido de la educación teatral, si no de modo que los que presencian una obra de teatro épico se convertirán en especialistas del suceso que les interesa esa noche. Lo mismo se podría decir de los estadios de futbol, durante los partidos: se llenan de directores técnicos expertos, colocados cómodamente en su tribuna.

### EL BERLINER ENSEMBLE: TRAS LOS AÑOS DE EXILIO

En 1949 se iniciaron los preparativos para la creación de la nueva compañía. La administradora de la misma sería su mujer Helene Weigel.



Fig. 2.3 B. Brecht y Helene Weigel en Berlín.  
1954

Luego de un exilio de 16 años, estaban de vuelta en Berlín, para emprender un nuevo proyecto, aunque Brecht seguía insistiendo con obtener la ciudadanía austríaca, lo que creía le iba a permitir expandir su arte; logró adquirir la nacionalidad en abril de 1950.

Mientras Brecht estuvo de viaje por distintas ciudades europeas con el objetivo de establecer contactos para presentar sus obras en los principales teatros donde se hablara la lengua alemana, su mujer se encargó de manera eficiente y brillante de la formación de la nueva compañía: el Berliner Ensemble.



Al mismo tiempo que fijaba los límites a su compromiso con la nueva sociedad que el comunismo soviético estaba formando en Alemania, se ocupaba, como dramaturgo, de lo que Marx había calificado de comienzo de una nueva era: “la Comuna”. Admiraba la espontaneidad de un alzamiento colectivo y veía a los comuneros como representantes responsables de la voluntad colectiva.

Brecht reactualiza varios temas de obras anteriores para la incipiente compañía. A principios de abril de 1949 se decretó que la compañía iniciaría sus representaciones el 1º de septiembre del mismo año, y que en la temporada 1949/50 presentaría tres obras progresistas y que permanecerían en cartel por seis meses. El Ensemble se presentaría 3 veces por semana en el “Deutsches Theater”.

De nuevo en Berlín y dejando a cargo a “la Weigel”, como la llamaban sus compañeros del Berliner, de toda la parte administrativa de la compañía, Brecht se encargaría única y exclusivamente de las dificultades artísticas: preparar la primera representación. Su intención era que la compañía debutase con la obra “Die Tage del Commune” (los días en la comuna de 1956), pero al haber sido prohibida por el partido comunista, optó por estrenar “El señor Puntilla y su criado Matti”, obra que no guardaba relación directa con los asuntos políticos vigentes, sino que se inspiraba en relatos populares para desacreditar al viejo sistema de clases.

Neher, su escenógrafo fetiche, se encontraba disponible para hacerse cargo de la escenografía de la misma. Confeccionó bocetos detallados que mostraban posturas, atuendos, y agrupamientos en momentos determinados con trajes de corte realista.

Brecht tendía a evitar “el género de bromas que despertaban de un modo generalizador la humanidad del público”. Su propósito era abordar la relación de clases actual. Usó la caricatura facial para privar de simpatía a los personajes de posición social superior. El maquillaje y las máscaras conferían un aire grotesco a estos personajes, mientras que los personajes de clase social inferior, parecían personas amables y hacían movimientos normales. Su explicación era la siguiente:

“El teatro se limita a tomar postura y capta ciertos rasgos de la realidad: esto es, la deformidad fisonómica que aqueja a los parásitos”.

(Brecht. 1977, II: 45)

Helene, por su lado y para este tiempo, había logrado que se construyeran un escenario de ensayos y un bloque de oficinas y había obtenido privilegios especiales para los actores, técnicos y administrativos: facilidades para los viajes, alojamiento, muebles y comidas especiales.

“El señor Puntilla...” se estrenó el 12 de noviembre y fue acogida con grandes aplausos y carcajadas; los miembros del nuevo gobierno (República Democrática Alemana) se sumaron a las risas. La prensa del lado este de Berlín fue bastante benévola, no siendo así la del oeste. Brecht había tenido cuidado de no introducir más efectos de distanciamiento de los que cabía esperar que tolerase el público. Sostenía que sus obras fracasarían si no se representaban con un estilo épico y con los repartos y montajes correctos.

En los ensayos del Berliner Ensemble ni Brecht ni ninguno de los demás directores recurrían a sus obras teóricas, y probablemente pocos actores las leían. Una frase que se repetía a menudo era: “Habría que demostrar que...”. Una obra se convertía en un debate, se exigía que los actores expusieran sus argumentos sobre una situación social y que obligaran al público a tomar partido.

En la medida de lo posible, la historia debía de ser contada por medio de acciones, de tal modo que el espectador comprendiera sin necesidad de oír.

El Berliner desarrolló más que cualquier otra compañía un sistema para impregnar a la generalización de significado político. Recibió importantes subvenciones por parte del nuevo Estado, que en su afán de establecer su identidad, dedicó especial interés a la propaganda cultural.

Brecht combatió duramente los tópicos teatrales en el reparto y la caracterización. El efecto de distanciamiento siempre se había fundado en la introducción de una dialéctica de disonancias y discrepancias, leyendas plasmadas en un decorado realista, canciones señalando una acción realista y comedia chaplinesca en una obra sobre el nazismo. Los contrastes y las contradicciones también podían ser valiosos en la distribución de los papeles.

Creía que los directores tenían que ayudar al actor en su desarrollo encomendándoles papeles que sacasen al exterior cualidades ocultas. Quería enfocar las tendencias contradictorias en el comportamiento.

“El actor tendría que cultivar todos los elementos temperamentales, porque sus personajes sólo cobran vida a través de sus propias contradicciones”.

(Berlau. 1995: 82)

Aplicaba la teoría dialéctica a la práctica teatral, provocaba desacuerdos, conflictos, o tendencias contrarias para insertarlas luego dentro de la estructura.

Tanto sus montajes como sus manuscritos estaban sujetos a revisión constante. Los actores eran libres para hacer sugerencias durante los ensayos, pero la respuesta, tras una consulta en susurros entre directores y ayudantes, era un sí o un no sin explicación.



Fig. 2.4 Montaje de “Madre Coraje y sus hijos” con el Berliner Ensemble. 1978

Brecht comenzaba a menudo los ensayos sin saber cómo iba a ser el decorado. Las ideas surgirían durante los ensayos con el escenógrafo

presente en calidad de codirector, y de ese modo decidir todos los elementos visuales, entre ellos las posturas y los gestos. El distintivo estilo visual de los montajes del Berliner Ensemble tenía sus raíces en la relación personal entre Brecht y sus colaboradores.

### **CAPITULO III**

## **LA IMPROTANCIA DEL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN EL TETRO ÉPICO**

Anteriormente se ha mencionado la importancia de la música y lo significativo de la misma en el teatro de Brecht, pero ¿quiénes fueron sus colaboradores?, y ¿de dónde toma tanta fuerza la música en el teatro épico? Músico él mismo, Brecht define claramente la función que la música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de la ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicológicas, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria.

La música “narra” en lugar de actuar, hace que el público “observe” y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación, y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio.

“La puesta en escena “la ópera de los tres peniques” en 1928 fue la demostración más triunfal del teatro épico. Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Esto se percibía ya externamente porque la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el escenario. Cuando se cantaban las canciones la luz cambiaba, se iluminaba la orquesta y sobre el telón del fondo aparecían los títulos de cada número, por ejemplo “Canción de la insuficiencia del afán humano” o “la señorita Polly Peachum confiesa

a sus horrorizados padres en una pequeña canción que se ha casado con el bandido Macheath” – y los actores cambiaban de posición para los números.”

(Brecht. 2004: 230)

Brecht, un opositor de la metafísica aristotélica, también cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetividad y desarrollo dramático. Por eso, es comprensible su disgusto por la música de Beethoven, sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla pero no la batalla misma.

La relación de Brecht con la música fue, en un tiempo, esencial y compleja,

“...a pesar del poco interés que le ponía al repertorio o por los temas relacionados con la música que fueran ajenos a sus esfuerzos teatrales (...) sólo una de sus casi cincuenta obras teatrales carece de música. De sus más de 1,500 poemas, unos 600 hacen referencia a géneros musicales, bien en el título o bien en la estructura; concebidas como canciones, la mayoría fueron interpretadas como tales mientras él vivió.”

(Thomson, Peter y Glendyr, Sacks. 1998: 264)

“El rechazo de Brecht a ciertos tipos de música era tan extremo que inventó otra manera de hacer música, que denominó “Misuk”. Para un músico es difícil describir la Misuk. Sobre todo si no es decadente ni formalista, sino extremadamente cercana al pueblo. Recuerda, quizás, el canto de las mujeres que trabajan en un patio trasero los domingos por la tarde”

(Eisler según Thomson y Glendyr. 1998: 267)

De sus colaboradores musicales destacan: Kurt Weill (Dessau, Alemania, 1900 - Nueva York, EEUU, 1950), Hanns Eisler (Leipzig, Alemania,

1898 - Berlín Oriental, RDA, 1962) y Paul Dessau (Hamburgo, Alemania, 1894 - Berlín Oriental, RDA, 1979). Circunstancialmente, también lo fueron Paul Hindemith (Hanau, Alemania, 1895 - Fráncfort del Meno, RFA, 1963), Rudolf Wagner-Régeny (Siebenbuergen, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algún otro de menor presencia.

Sin embargo, el capítulo estará centrado en los tres más importantes: Weill, Eisler y Dessau.

Kurt Weill era hijo de un cantor de sinagoga y su educación musical estuvo marcada por esta tradición. Fue discípulo de composición de Ferruccio Busoni y ya era un compositor de teatro antes de conocer a Brecht en el año de 1927, en un Berlín que se había convertido en capital de las vanguardias artísticas y culturales de la Europa de entreguerras.



**Fig 3.1 Kurt Weill**

La relación de Brecht con Weill fue breve pero muy intensa, y su trabajo en común, de gran trascendencia. Entre 1927 y 1933, colaboró en una serie de éxitos sin precedentes, cuyos títulos más relevantes son: La pequeña Mahagonny o Mahagonny-Songspiel (volveré sobre esta denominación más adelante) de 1927, La ópera de tres centavos de 1928, el réquiem berlinés (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de sopro) y “Happy end” (final feliz), ambas de 1929, “Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny” (la “gran” Mahagonny) de 1930 y, ya en el breve exilio de París, “Los siete pecados capitales” de 1933. En París, Weill recibió apoyos incondicionales como los de Jean Cocteau, Darius Milhaud y Arthur Honegger, compositores europeos de gran trayectoria, pero hostilidad por parte de un grupo de revoltosos encabezada por el compositor de origen francés Florent

Schmitt, que llegó a perturbar e interrumpir un concierto con obras de Weill, al grito de Heil Hitler.

Coincidían en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovaran formas y contenidos poéticos y musicales, y de esta manera crearon un nuevo género dramático-musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado “culto” a determinados recursos de la música popular; donde coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado como la balada, la Moritat, el coral eclesiástico, el gran final operático, y del presente: de procedencia popular oailable como lo son el tango y el blues.

Weill maneja con notable maestría una instrumentación áspera, agresiva y poco convencional, y una individualidad melódico-armónica de particular inventiva y fuerza expresiva. Detrás de esta nueva canción y del concepto de teatro épico está naturalmente Brecht y su gesto dramático-musical. La técnica de números musicales cerrados y autónomos tiene correspondencia con la técnica brechtiana de montaje; las referencias musicales son irreverentemente alteradas mediante una dialéctica de parodia y distorsión. Un rioplatense encontrará que el “tiempo de tango” en “La ópera de los tres centavos” sirve de base a un cínicamente entrañable dúo de amor entre el Cafishio Macheath y la prostituta Jenny, quienes evocan con nostálgica ternura lejanos tiempos compartidos “en aquel Bertolt donde fuimos dichosos”. Se puede observar aquí sin lugar a dudas una construcción melódica muy pegadiza, apoyada en un cadencioso ritmo.

Después del estreno de la “Ópera de tres centavos”, a fines de 1928, Weill defendió el abandono del principio del arte por el arte, el rechazo de los planteamientos artísticos individualistas, la asunción de las ideas de la música cinematográfica, la simplificación de la expresión musical que todo eso trae consigo, porque si el marco de la ópera no soporta semejante acercamiento al teatro contemporáneo, habrá que romper ese marco. Al respecto Weill dice que:

“(…) lo que me atrae hacia Brecht es en primer lugar la fuerte concordancia de mi música con su poesía (…)

(…) en largas conversaciones con él, llegué a la



conclusión de que sus opiniones acerca de un libreto de ópera concuerdan ampliamente con las mías. (...) Hay que crear un nuevo género que maneje en forma correspondiente las manifestaciones vitales de nuestro tiempo que ya se han transformado completamente.

(Schebera, 2000: 92 – 93)

El estudioso alemán Jürgen Schebera, autor de excelentes libros sobre Weill y Eisler, anota que en “La ópera de tres centavos”:

“La música de Weill está determinada por tres innovaciones profundas: una nueva agrupación de la orquesta de sólo diez músicos (dos arcos, seis vientos, piano y percusión); un nuevo estilo de canto derivado de elementos de la música popular que aparece aquí por primera vez como estilo de canción propio de Weill, y los números musicales cerrados en sí mismos.”

(Ibíd.: 123)

Los rasgos característicos de la musicalización de la poesía brechtiana son:

- Melodía de tratamiento silábico, sin ornamentos, sencilla de cantar, generalmente en el ámbito de una octava, y de frases cortas.
- Canto natural, no operático es decir sin vibrato, lo que facilita la total comprensión del texto.
- Acompañamiento musical con pocos instrumentos, de un agrupamiento no tradicional de los mismos.
- Números cerrados (canciones, baladas), es decir, se autocontienen y prescinden de transiciones o puentes de o hacia el texto teatral, con incorporación de elementos de música popular del momento, o alusiones a la tradición germana.
- Estructura musical estrófica, a menudo utilizando una misma estrofa musical para varias estrofas poéticas diferentes, o alternando dos estructuras musicales para diversas estrofas

poéticas de la narración, un tratamiento que se remonta a la historia del Lied alemán (Canción popular alemana) y que también Schubert utilizó reiteradamente.

- De acuerdo con esta concepción, el resultante musical es a menudo cíclico, retornando siempre a la misma melodía con su mismo acompañamiento, pero con textos que avanzan en la narración dramática.



Fig 3.2 "Escena de "La ópera de los tres centavos de Brecht y Weill. compañía teatral Atalaya. dirección y adaptación de Ricardo Iniesta

Algunas de estas características se observan en el ejemplo de "La ópera de tres centavos", un marino mentiroso, degenerado y explotador, pero capaz de despertar la profunda pasión de su joven víctima abandonada.

La canción se articula en seis secciones que, musicalmente, se reducen a dos: A y B, alternadas tres veces cada una: A - B - A - B - A - B. En A tiene lugar el relato propiamente dicho desde la seducción hasta el abandono; en B, la expresión de los sentimientos y súplicas de la muchacha. Este ejemplo fue sacado de la canción "Happy end" (1929) de la obra "La ópera de los tres centavos" de Brecht, autoría de Weill en la versión de Cathy Berberian y Bruno Canino.

El segundo colaborador es Paul Dessau, compositor y director de orquesta proveniente de una familia de músicos, fue el colaborador de Brecht

en obras escritas tanto en el exilio como posteriormente en Berlín Oriental: “El alma buena de Sezuán” (1940), “El círculo de tiza caucasiano” (1944) - a la que también Eisler puso música diez años después - , “Madre Coraje y sus hijos” (1941), “La excepción y la regla” (1948), la ópera “La condena de Lúculo” (1949) y “El señor Púntila y su criado Matti” (1949). Es decir que se alternó con Hanns Eisler en la colaboración con Brecht. Además, y al igual que Eisler, musicalizó un número considerable de notables canciones, independientes de las obras teatrales. Su lenguaje es descarnado y directo, pero tal vez le falta la seducción de un Weill y el empuje y la coherencia interna de un Eisler.

En la canción de Grusche de “Círculo de tiza caucasiano” (Paul Dessau. “Cuatro generales” del “Círculo de tiza caucasiano” de la versión de 1953/54), sobre los cuatro generales, el texto brechtiano pone en evidencia el antimilitarismo de los cuatro generales que marcharon sobre Irán, ninguno cosechó triunfos. En cambio, Kobakidse sí, como lo glorifica el estribillo Sosso Kobakidse. Gisela May ha sido una de las más extraordinarias intérpretes de la segunda posguerra del repertorio brechtiano y es un referente obligado, tal como en su época lo fueron Ernst Busch o Lotte Lenya y luego Hilmar Thate.

En la canción del octavo elefante, perteneciente a “El alma buena de Sezuán”, (Paul Dessau: Canción del octavo elefante 1947/1948) el tratamiento estrófico se inicia con una breve introducción musical y se cierra con un breve epílogo, apoyando el texto variado sobre la misma música. Es la historia de los siete elefantes del señor Chin, vigilados por el octavo, debían talar un bosque antes del anochecer. También interpretada por Gisela May.



Fig 3.3 Paul Dessau y Brecht. Arreglos para “El alma buena de Sezuán” 1948

El tercer colaborador y último en este estudio es Hanns Eisler. Brecht mantuvo una relación muy intensa y prolongada, firmemente apoyada en una entrañable amistad y en la sintonía de sus posiciones políticas. Eisler fue el cabal compañero de ruta para la plenitud de Brecht, tanto en el pensamiento ideológico, como en el concepto teórico y en la práctica musical. Ambos habían sustentado desde su juventud ideas progresistas y supieron oponerse a ciertas imposiciones del Partido Comunista, al cual se sintieron allegados, pero al que nunca se afiliaron.

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde 1929, es decir en los años berlineses de la entreguerra, durante los tiempos sombríos de la guerra, en el exilio y al regreso europeo de ambos. Su producción autónoma es voluminosa, torrencial y, en más de un caso, irregular, compleja y de originales rasgos.

Eisler encarna decididamente al músico politizado y comprometido, que responde a las exigencias del Brecht militante, poeta y dramaturgo.



Fig. 3.4 Bertolt Brecht junto a Hanns Eisler. Berlin. 1950

“El compositor moderno tiene que dejar de ser un parásito y convertirse en un luchador.”

(Eisler, 1990: 72)

En “la Canción del Frente Unido” (1934), la convocatoria es a los trabajadores, quienes sólo podrán ser liberados por acción del proletariado, por lo tanto, se les convoca a integrarse y unirse a este frente. Hay una introducción y un final, idénticos, y dos bloques estróficos - A y B - que se alternan cuatro veces: A con textos diferentes y B con un mismo estribillo.

Es curiosa la opción de Eisler de utilizar, en esta y en otras canciones obreras y de lucha, la tonalidad menor y no el modo mayor, tal vez para subrayar el gesto dramático. Lo mismo ocurre en la emblemática “Canción de la solidaridad”, que se incorporó a la música de la película “Kuhle Wampe (en dialecto berlinés algo así como barrigas vacías) o ¿de quién es el mundo?” (1931) de Slatan Dudow con libreto de Brecht; pertenece a la mejor cinematografía de la época sobre la desocupación y la inflación producidas por la catástrofe económica de Alemania en 1929.

Esta canción en tiempo de marcha también se estructura sobre dos bloques estróficos: el primero actúa como estribillo musicalizando el texto:

¡Adelante! Y no olviden dónde se apoya nuestra fuerza. Con hambre o con comida. ¡Adelante! Y no olviden la solidaridad.

En la sexta y última vez que el coro reitera este estribillo, hay algunas variantes musicales (en el ritmo) y de texto:

¡Adelante! Nunca olviden hacer esta pregunta concreta: Con hambre y con comida, ¿de quién es el mañana, de quién es el mundo?

Las cinco estrofas del solista recorren opresivas imágenes proletarias e incluyen al final la cita:

Proletarios del mundo, ¡uníos y seréis libres!

(Ejemplo tomado de: Hanns Eisler: “La canción de la solidaridad” de 1931).

Estos testimonios de la lucha proletaria en forma de coros, obreros y marchas musicalizados por Eisler fueron, junto a la “Internacional”, verdaderos himnos de la Alemania socialista y progresista. Junto a Ernst Busch, Eisler participó en numerosos actos políticos y en manifestaciones de movilización social en Berlín a comienzos de la década de los treinta.

El compromiso social se extiende a la música en la escena para “La madre” (1931), “Cabezas redondas y cabezas puntiagudas” (1932), “Schweyk en la segunda guerra mundial” (1943), “Terror y miseria del Tercer Reich” (1945), “La vida de Galileo” (1938), la de “La madre” de 1951 ya con el Berliner Ensemble, y “Los días de la Comuna” (1949-1956), estrenada a pocas semanas de la muerte de Brecht.



**Fig. 3.5 Heisler en manifestación política 1934**

La música de Eisler evita el pathos melodramático y la sensiblería, tiene enorme fuerza interior y mayor complejidad compositiva que la de Weill. Está “en función de” pero no “subordinada a”; busca entroncarse con antiguas tradiciones germanas, en un concepto que el compositor definía como la voluntad de retomar un material musical en su función utilitaria. Su gesto musical se identifica perfectamente con el gesto de la épica brechtiana, pero también con la lírica intimista y casi schubertiano de las canciones de cuna de una madre proletaria, descarnadas en la descripción de la miseria (“Canciones de cuna de una madre proletaria” (1932), musicalizadas por Dessau e interpretadas por Gisela May).

En cambio, en “Y qué recibió la mujer del soldado” de “Schweyk en la segunda guerra mundial” (en la versión de Eisler. Por Gisela May), la estructura de ocho estrofas poéticas y musicales y el gesto expresivo inicialmente triunfal, concluyen con un gesto fúnebre. Vale la pena resumir el texto, en prosa lisa y llana, describiendo irónicamente la trayectoria del ejército nazi, desarrollada en seis estrofas en modo mayor, radiante technicolor y contagioso swing:

- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Praga? Zapatos de taco alto.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Varsovia? Una camisa de lino.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Oslo? Un cuellito de piel.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Rotterdam? Un sombrero holandés.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Bruselas? Refinados encajes.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde París? Un vestido de seda.

Pero concluye - en un cambio de modo típicamente schubertiano - con el previsible desenlace:

- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Rusia? El velo de viuda.

También Dessau musicalizó este texto, independientemente de la obra, en una práctica devenida habitual en el universo de los colaboradores brechtianos.

De la misma obra de teatro, es “La canción del Moldava” (versión de Eisler, por Gisela May), también de evocación schubertiana en su presencia instrumental, reflejando el fluir de las aguas como metáfora del transcurso del tiempo:

Los tiempos cambian, los gigantescos planes de los poderosos llegan a su fin. La noche tiene doce horas y luego llega el día.

En su discurso en la Conferencia de delegados de la Unión de Compositores y Musicólogos Alemanes, celebrada en Berlín el 23 y 24 de febrero de 1957, Hanns Eisler declaraba:

Desde mi juventud me he empeñado en componer una música que sea útil al socialismo. Con frecuencia ha sido una tarea muy difícil y contradictoria. Pero me parece que es la única digna de los artistas de nuestro tiempo.

(Eisler. 1990: 72)

La biografía de Eisler es un cúmulo de paradojas: A los 16 años, aún siendo estudiante, fue requerido por la policía del imperio austro-húngaro como “políticamente sospechoso”. A partir de 1933, los nazis lo persiguieron como “el Marx de la música”. En enero de 1937 estuvo en España, donde compuso algunas canciones para las XI Brigadas Internacionales en Murcia y organizó algunos conciertos. Su estadía precedió en seis meses la gira española de Silvestre Revueltas en apoyo de la causa republicana.

Terminada la segunda guerra, la Comisión de Actividades Antinorteamericanas organizada por el senador McCarthy, lo acusó de “agente comunista” y, aunque no pudo probar esta filiación, terminó expulsando al compositor y a su esposa, poco tiempo después de haberlo hecho con Brecht. A raíz de esta comprometida situación, Theodor W. Adorno se negó a co-editar el libro sobre Música y cine que él y Eisler habían escrito, y retiró a último momento su nombre de la primera edición estadounidense, por temor a sufrir las mismas represalias políticas.

Ya instalado en Alemania, Eisler fue insistentemente cuestionado, al mismo tiempo que se le otorgaban las máximas distinciones artísticas, aunque las polémicas no se centraron en la esfera de lo estético-ideológico sino en luchas político-partidarias.

Eisler fue un compositor que abordó prácticamente todos los géneros conocidos y también un teórico incisivo, cuyo pensamiento puede sintetizarse en una de sus frases más citadas: *Quien sólo entiende de música, no entiende nada de ella.* (Eisler. 1990: 46)



Por último, Eisler se interesó vivamente por la relación imagen-sonido, componiendo música para la anteriormente mencionada “Kuhle Wampe” (1931) , para “Lluvia” (1932) de Joris Ivens, con quien también colaboró en otras ocasiones, para “Los verdugos también mueren” (1942) de Fritz Lang, que le valió ser nominado al Premio de la academia (Óscar) por mejor música original (aunque lo ganó Alfred Newman) pero no fue obstáculo para que el gobierno de McCarthy lo deportara cuatro años después. También es el autor de la música de “Woman on the Beach” (1946) de Jean Renoir, para el cortometraje “Noche y bruma” (1955) de Alain Resnais y para “Las brujas de Salem” (1957) de Raymond Rouleau.

Alain Resnais quería que un compositor alemán escribiera la música para el documental “Noche y bruma”, que retrataba el campo de concentración de Auschwitz así que le hizo llegar una invitación a Eisler para viajar a París con este objetivo. El músico le respondió inmediatamente con un escueto telegrama que decía: “Ich komme. Eisler.” (Voy. Eisler.). En 1956, el compositor fue distinguido por esta música con el premio Jean Vigo.

En 1939, Eisler estuvo brevemente en México, impartiendo clases en el Conservatorio, por una invitación que recibió del maestro Silvestre Revueltas quien, en 1940, falleció prematuramente, Eisler volvió a París para asumir la composición de la música para “The forgotten village” de Herbert Kline con guión de John Steinbeck, que Revueltas no pudo escribir.

Guiado por la dialéctica materialista, Eisler expresa que:

La música, como todo arte, tiene un determinado objetivo social, (...) el rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y didáctico. (...) La transformación del material se produce de manera forzosa por una necesaria transformación histórica de la función de la música en la sociedad.

(Eisler. 1990: 104)

No se debe dejar de lado la reflexión sobre la relación palabra y música en la obra brechtiana, y referirse al Songspiel, un término asociado tanto a la

pequeña “Mahagonny” como a “La ópera de tres centavos”, y utilizado para definir un género músico-teatral que, partiendo de una canción, “song” en inglés, entretenida, poético-sentimental o humorística, estrófica y rimada, se incorporó a la jerga alemana de la primera mitad del siglo XX para denominar la canción de varieté y cabaret (cabaret en el sentido alemán del término, es decir, con contenido de crítica social y política), que Brecht y Weill utilizaron en las dos obras mencionadas. Spiel se refiere a una obra de teatro; por ende, el género Songspiel es la integración de este tipo de canciones a un contexto teatral.

No deja de ser interesante el juego de palabras entre Songspiel y Singspiel, una pieza teatral hablada en alemán, de carácter alegre, con inserción de números musicales cantados o bailados, conformada a través de diversas formas que surgen en Europa desde el siglo XV. Mozart utilizó este género popular en “La flauta mágica”, el más célebre Singspiel alemán, que puede considerarse también un antecedente directo del Songspiel brechtiano. Aunque el modelo directo para “La ópera de tres centavos” fue “The beggar’s opera” (La ópera de los mendigos) del poeta John Gay y del compositor inglés pero de origen alemán John Christopher Pepusch, compuesta exactamente dos siglos antes, en 1728, y también denominada Ballad Opera.

El título no significa - como algún traductor alemán expone- “la ópera de los mendigos”, es decir una ópera en la que aparecen mendigos, sino una ópera para mendigos. “The Beggar’s Opera”, concebida a instancias del gran Jonathan Swift, era una parodia de las óperas de Händel y tuvo, según se informó, un éxito tan enorme que arruinó las óperas de éste. Dado que hoy nos falta un motivo tan grande para parodiar como la ópera haendeliana, se ha abandonado cualquier intento de parodia: La música ha sido compuesta nuevamente en su totalidad. No nos faltan hoy los motivos sociológicos de la “Beggar’s Opera”, tal como hace doscientos años, tenemos un orden social en el cual más o menos todos los estratos de la población, aunque de manera

sumamente diferenciada, se atienen a principios morales, pero no viven de acuerdo a la moral sino naturalmente de la moral. Formalmente, “La ópera de tres centavos” representa el tipo originario de una ópera: Contiene los elementos de la ópera y los elementos del drama.

(Lucchesi & K. Shull. 1988:89)

Debemos poner atención en la balada o Moritat (balada callejera) de Mackie Messer “Y el tiburón tiene dientes”, tal vez el ejemplo más emblemático y conocido de “La ópera de tres centavos”. La Moritat se remonta al siglo XVI y era el relato de cantores ambulantes (Baenkelsaenger), que informaban sobre acontecimientos ocurridos recientemente. En épocas en que la televisión no hacía morbosos estragos en el alma de la gente, el fax era una irrealidad y el correo electrónico ciencia ficción pura, las noticias sobre crímenes, catástrofes y sucesos de la vida pública y privada llegaban, no sin su debida interpretación propia, a los oídos de la gente a través de estos “comunicadores” ambulantes sin micrófono. Este género de antiguas baladas informativas se convirtió a fines del siglo XIX en la Moritat y con ese nombre estilizado subió a la escena germana tanto teatral como cabaretística, donde la encontró Brecht.

Al cantar, el actor lleva a cabo un cambio de función. Nada es más abominable que cuando el actor pretende no darse cuenta de que ha abandonado el plano del discurso común para cantar. Los tres niveles: el discurso común, el discurso elevado y el canto, deben siempre permanecer separados entre sí. (...) En cuanto a la melodía, el texto no la sigue ciegamente: Hay un hablar -contra- la música, que puede tener un gran efecto, que arranca de una sobriedad terca e insobornable, independiente de la música y del ritmo. Si este hablar desemboca en la melodía, entonces debe convertirse en un acontecimiento; para subrayarlo, el actor puede manifestar su propio placer acerca de esta

melodía. Es bueno para el actor ver a los músicos durante su parlamento y también bueno, si se le permite prepararse para su parlamento a la vista de todos (por ejemplo, acercando una silla o maquillándose o algo así). En la canción es particularmente importante que el que se muestra sea mostrado.

(Lucchesi & K. Shull. 1988:159)

En la Moritat de Mackie Navaja (Moritat de Mackie Messer, grabado en 1928/1929.), se da una excelente síntesis de la narrativa brechtiana y su composición musical: las diferentes estrofas del relato se apoyan en estrofas musicales idénticas, dando lugar a una especie de círculo, que podría continuar sin fin, agregando más noticias y más sucesos al tema. Es también una buena oportunidad para escuchar, en una versión histórica del propio Brecht, sus pautas de interpretación musical y poética.



Fig. 3.6 Gisela May. 1932

## CAPÍTULO IV

### EFECTO DE DISTANCIAMIENTO

Bertolt Brecht no compartía los ideales del mundo burgués. Lo rechazaba de manera total, se pronunciaba sin reservas por un mundo en pro del socialismo, y consciente de la problemática que ese proceso traería, supo hablar en una lengua que fascinaría a quienes incluso no pensaban como él.

“Cuando nos vimos por primera vez me tendió la mano y al mismo tiempo retrocedió un paso. Era un gesto suyo inimitable. ¡Distancia, Dios mío, distancia!”

(Hans, 1995: 35)

Lo más significativo de Brecht posiblemente es su método artístico, el cual consiste en superar la alienación mediante el “efecto de distanciamiento”, llamado originalmente *Verfremdungseffekt*, o *V – Effekt*, que consiste en no reflejar de manera naturalista una realidad difícil de diferenciar, sino presentarla proyectando sobre ella una luz tan insólita que gracias a ello se revela de repente en su verdad y muy bien mostrado en “La excepción y la regla”, un recurso dramático que se ha empleado desde el teatro medieval y asiático, con el objetivo de sustraer lo representado a la intervención del espectador. Pero la originalidad de Brecht resulta del planteamiento inverso de este efecto: animar al espectador mediante el distanciamiento a intervenir y transformar las cosas. Brecht ilustró y justificó brillantemente el estatuto semántico del teatro. Comprendió que el hecho teatral podía abordarse desde el punto de vista cognitivo y no emotivo. Concibió al teatro desde el punto de vista intelectual y abolió la distinción mítica entre creación y reflexión, naturaleza y sistema, corazón y cabeza. Su teatro no es ni patético ni cerebral, simplemente es un teatro fundado. Tal método ha ejercido también sus efectos sobre quienes no soportaban que se les hablara del siglo XX con el estilo del XIX.

Todo esto coincide con su aproximación a la clase obrera y al marxismo, a una época donde a partir de ahora vinculará las formas dramáticas al

pensamiento político. El teatro se torna cada vez más en un espectáculo épico donde los actores se distancian de los personajes y adoptan una actitud crítica.

“El actor dominará su personaje al seguir críticamente la variedad de sus manifestaciones, así como la de sus antagonistas y las de los restantes personajes de la obra”

(Brecht, 1991: epígrafe 62)

Aquí es donde lo social ha de determinar el pensamiento y el espectador ha de tomar partido en la obra, se plantea el problema pero no se da la solución, se cuestiona, pero no hay respuesta. Todas las obras de Brecht terminan con un mensaje al espectador de “busca una solución” que se encuentra implícito en la misma. Este teatro es didáctico y más ideológico que muchos otros. Toma partido acerca de la naturaleza, el trabajo, la historia, la guerra, etc...

Brecht utilizó una serie de artilugios para llevar a cabo este nuevo tipo de teatro épico, con la finalidad de hacer un experimento sociológico representando la obra desde un punto de vista de la objetividad, buscando presentar espectáculos anti-ilusorios; para no crear un ensueño de la escena, descubre el teatro, lo desnuda, y le hace ver al público que está en un espectáculo; logra mediante su técnica “teatralizar” el teatro; todo esto gracias al control que los actores tienen sobre su persona al actuar; se distancian de sí mismos y del objeto de la representación, exponiendo y evitando convertirse en el personaje, tomando una actitud crítica de la fábula.

Esta herramienta es la primera que se propondrá dentro de este trabajo: el actor, como creador de verdades irreales, debe tener perfecta conciencia de su cuerpo, para esto no puede darse el lujo de perderse en un mar de sentimientos que lo llevarán a una interpretación, aunque verosímil, inobjetiva, no teniendo conciencia del resultado de la puesta en escena, ni de la reacción que el público tiene en el desarrollo de la misma. A final de cuentas el objetivo último del fenómeno teatral es la entretención del espectador.

“La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea

le confiere siempre su especial dignidad. No precisa de otro requisito que el de divertir; pero, desde luego, este le es absolutamente imprescindible. No se le situaría en una posición superior si, por ejemplo, se le hiciese un mercado de moral. Por el contrario, tendría que procurarse el no rebajarlo con esta aspiración, lo que ocurriría inmediatamente si la moral no lograba divertir, y divertir precisamente a los sentidos (que es con lo que la moral saldría ganando). Tampoco debiera proponerse al teatro la tarea de enseñar, o enseñar cosas más útiles que el mero hecho de moverse placenteramente tanto corporal como espiritualmente. El teatro debiera ser una cosa completamente superflua, siempre y cuando se dé por entendido que se vive para lo superfluo. Las diversiones precisan de menos justificación que todo lo demás.”

(Brecht, 1991: epígrafe 3)

El teatro está hecho para divertir, premisa básica de Brecht aunque no sólo de él sino también de muchos otros autores. Lo interesante es cómo va permeando a una diversión “fuerte, compleja” la cual invita al pensamiento contradictorio y a la posibilidad de abrir un abanico de consecuencias, pero ¿Qué podríamos decir que es una diversión fuerte y compleja?, ¿cómo traducirlo en la praxis? Partiendo de la idea de que a cada época le toca un tipo de diversión pues responde a la contemporaneidad propia de su época, debemos tomar en cuenta el período en el que Brecht vivió, la problemática social de su tiempo, divertir de manera inteligente es interesar al espectador en lo que sucede en la escena, y ¿cómo se logra esto? Entrando por completo a los sucesos que rodean al individuo y que están sucediendo en su realidad y momento. Pero entonces ¿por qué representar una y otra vez obras clásicas que pertenecieron a situaciones de otro momento? ¿Será que todavía no se encuentra el punto medular de cómo divertir a la gente en el mundo contemporáneo? Al no encontrarlo, nos limitamos fácilmente a no sólo repetir los temas sino también la manera de abordar estos mismos, por ejemplo, con

la “identificación”, ¿por qué nos es familiar las temáticas de épocas pasadas? Es muy fácil sentir empatía por lo que le sucedió a un personaje, está en el pasado, justamente de ahí parte Brecht para el abordaje del actor frente a su personaje: de la historia que le respalda y la relación con la situación socio-política del momento que se vive.

De pronto y sin mayor reparo todo comienza a ser un refrito de lo ya consabido y probado con antelación, entonces a lo que uno se enfrenta es a un teatro desactualizado pues el público ya vive otras circunstancias, su punto de vista, manera de ver la vida y enfrentar los problemas o avatares de la vida, distan mucho de lo vivido en el siglo XVI, la era tecnológica ha llegado para no ser dejada de lado, de pronto la tecnología se instala en los hogares y cosas que ni en sueños (la llegada del hombre a la luna o la internet) o ni en las peores pesadillas (la bomba atómica o las epidemias científicas) hubiese uno pensado que existirían; y con ello se aprende a vivir, se vuelve parte del día a día. En pro de la comodidad y del poder se explotan los recursos naturales haciendo que el entorno se vaya transformando a mayor velocidad cada vez.

El teatro que propone Bertolt Brecht parte de una crítica clara de los actores hacia los hechos que están presentando, evita la identificación emocional por parte de ellos hacia sus personajes y así del público hacia los mismos. Logra precisamente en el público una reflexión crítica y objetiva sin que esté basada en la subjetividad sentimental; es una relación dialéctica que se establece en un tiempo determinado y en el que la anécdota que presenta el espectáculo, debe tener muy clara, hasta incluso, la duda que quiere dejar en el espectador.

Uno de los objetivos primordiales del efecto de distanciamiento es el de desautomatizar la percepción y el conocimiento que tiene el espectador en su realidad cercana, convertir en extracotidiano lo cotidiano, provocar asombro ante lo conocido, que el espectador sea capaz de adoptar una distancia de perspectiva que le permita tomar una postura crítica ante su propia realidad vital, social, histórica, etc...

“El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicar, y sobre la



cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable, inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte 'no entendido'; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido 'a conciencia', debe de pasar inadvertido; se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración."

(Brecht, 2004: 182)

Este efecto no es constante durante toda la obra, es intermitente mientras el espectador se implica con los sucesos de la trama, los rompimientos le permiten apreciar que los hechos no son necesarios e inevitables, sino que tienen unas causas concretas y localizadas. En este proceso el espectador empatiza y se emociona con los personajes, pero los rompimientos le permiten tomar una actitud crítica ante los acontecimientos, las acciones y decisiones de los mismos.

El efecto de distanciamiento consigue: (entre otros procedimientos)

<b>DRAMÁTICAMENTE</b>	<b>ESCÉNICAMENTE</b>
<p><b>Adelantar los sucesos de la fábula:</b> El espectador pone más atención a los cómo (forma), por qué (motivo) y para qué (intención), que a los qué (sucesos).</p>	<p><b>Disposición escénica reveladora:</b> las posiciones de los personajes en contradicción con la lógica causal ficcional adquieren un valor significativo a través de la atribución del reparto evitando un cliché marcado por la costumbre por una propuesta imprevista y reveladora; logrando así una contradicción reveladora entre los elementos escénicos.</p>

<p><b>Uso de la parábola:</b> una acción conocida es trasladada a un nuevo contexto para ser reconocida. Ejemplo: en “La inevitable ascensión de Arturo Ui”, la subida al poder de Hitler es trasladada al ambiente de la mafia de Chicago de los años 20’s</p>	<p><b>Evidenciación del artificio:</b> descubrir, no encubrir. Luminarias y músicos a la vista del espectador, ruptura de la cuarta pared, huida del ilusionismo escenográfico, espacio escénico funcional, etc.</p>
<p><b>Contraposición:</b> transcurso en un misma escena de varios sucesos. Ejemplo: en la escena 12 de “La vida de Galileo” Virginia reza para que Galileo se retracte mientras que sus alumnos esperan que se mantenga firme a la inquisición.</p>	<p><b>Multiplicidad de medios narrativos contrapuestos:</b> proyecciones, textos, acción escénica, música, etc.</p>
<p><b>Rompimiento de la relación casual entre escenas:</b> interrupción, discontinuidad y dialéctica; las escenas se presentan aisladas y contrapuestas creando personajes contradictorios, estilizando el lenguaje (uso de proverbios, citas e hipérbaton) e introduciendo la duda (cuestionando lo que se expone se traicionan las expectativas).</p>	<p><b>Vestuario significativo:</b> no se limita a ilustrar sino que revela las contradicciones de los personajes.</p> <p><b>Uso de la máscara:</b> separación entre actor y personaje</p> <p><b>Música:</b> no se limita a ser empática e ilustrativa, es contradictoria y reveladora.</p>
<p><b>Dramaturgia tendiente al cambio:</b> dependiendo del desarrollo de la escena y la situación socio – política del momento.</p>	<p><b>Puesta en escena incompleta:</b> necesita de la colaboración del espectador.</p> <p><b>Puesta en escena interrogativa:</b> formula preguntas, no da respuestas</p>

Fig. 4.1 Objetivos del distanciamiento. Cuadro basado en los apuntes de Brecht. (1977 t. I, II, III) y en las aportaciones de Ceballos. (1999)

Este efecto logra, a través del distanciamiento en la interpretación del actor, romper la cuarta pared, evidenciar los procedimientos constructivos del personaje, negar la identificación del actor con su personaje y así evitar que el espectador se identifique inconscientemente con el personaje y conseguir que lo juzgue conscientemente. El actor observa y analiza al personaje para interpretar los sucesos presentes como si fueran pasados, teniendo en cuenta los hechos futuros. Existe una contradicción reveladora entre lo que los personajes dicen y lo que los actores hacen.

Retomando, entonces ¿qué pasa con el teatro? No está registrando del todo esta nueva era tecnológica y las consecuencias sociales y económicas que esto conlleva. Como seres humanos fácilmente nos vamos enfrascando en los recursos tecnológicos que muchas veces nos va separando del contacto humano interpersonal, nos podemos pasar horas chateando o viendo televisión en la soledad en vez de compartir con otros seres humanos o simplemente de salir a dar una vuelta. Desde el punto de vista brechtiano las relaciones humanas se vuelven cada vez más opacas. Pero si la misión del arte es entretener, debe ser extrayendo la diversión de esta era productiva, él propone que la actitud sea crítica, ¿cómo va a poder entender el hombre lo que sucede en esta era científica y tecnológica si se le mantiene apartado de la realidad de manera casi compulsiva? El teatro debe comprometerse con la realidad para poder realizar representaciones ciertamente efectivas de la realidad. Entonces el público se entretendrá de otra manera:

Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, con lo que es digno de ser amado en el hombre; en una palabra, con todo aquello que se divierte a los que producen.

(Brecht, 1991: epígrafe 24).

Lo que sucede como consecuencia, es que el público disfruta con la situación específica de su época, con mayor conocimiento de esta época de productividad. En el mundo hay diversas catástrofes, no sólo momentos gratos, para poder superarlas, es necesario conocerlas y después dominarlas. ¿Cómo llegar a este entendimiento y dominio de la situación de la realidad a partir también del teatro, donde el público puede ir a divertirse pero a aprender también? No “hechizando” al público con mundos de fantasía, sino permitiendo que se diviertan pero que también puedan razonar y reflexionar sobre lo que están viendo en escena, un teatro que transmita el pensamiento, las sensaciones e ideas de una sociedad que está siendo transformada de manera constante. Ahora, el mundo está constantemente siendo transformado, lo que se vive como absoluto, de fácil manera termina siendo transitorio, por ello lo aconsejable es tener presente esas diferenciaciones y la transitoriedad para que se asimile el hecho de que las cosas pueden permutar y que depende en gran medida de uno mismo: si al público se le cuenta una historia que, aunque tenga los conflictos y las circunstancias del mundo presente, se desarrolla en un hábitat distinto de época y lugar, al público le va a costar mucho más identificarse, permitiendo de este modo que comience la actitud crítica de lo que está viviendo, pues no deben ser manejadas como absolutos sino como transitorias y por ende, con posibilidad de transformación (lo que se podría llamar como “historización”); porque a cada situación que se vive no tiene porqué haber una sola respuesta, pueden haber otras repuestas aunque no estemos acostumbrados a ello. Plantear situaciones nuevas que contradigan el status quo planteado normalmente. Esta contradicción es necesario señalarla dentro de la representación por ejemplo:

La imagen historificadora tendrá algo de los bocetos que, en torno a la figura elaborada, acusan las huellas de otros movimientos y otros brazos. O se puede pensar en un hombre que recita un discurso en un valle y que, al hablar, cambia de opinión, o que incluso dice frases que se contradicen, mientras el eco, por su parte, confronta lo que va diciendo.

(Brecht: epígrafe 39).

Lo que sucede es que esta situación, que no es habitual en el comportamiento actual, también permite que el comportamiento actual habitual se pueda ver como moldeable, el público entonces comienza a ver la situación con una reflexión acompañante. Esto se refuerza gracias a su ya conocido “efecto de distanciamiento” en el que permite plantear una situación, pero que al mismo tiempo también permite que el público la pueda observar de un modo distante y por lo tanto con calidad de “analizable”, para ello se reitera sobre la importancia de quitarle el sello de la familiaridad de los espacios y tiempo comunes a los que está habituado el espectador, provocándole así una mirada fecunda. No se nos olvide entonces que además del efecto de historización, lo acompaña el de la contradicción para que se pueda dar el proceso de transformación.

El hombre encierra muchas cosas, se dice: entonces es mucho lo que podrá hacerse de él. No es necesario que permanezca tal como es. No solamente debe mirársele tal como es, sino también tal como podría ser. No hay que partir del hombre sino ir hacia él. Esto significa que no basta con ponerme sólo en su lugar, sino que he de ponerme frente a él, en representación de todos. Por ello debe el teatro distanciar todo lo que muestra.

(Brecht, 1991: epígrafe 46).

El personaje es “el espacio de las contradicciones de la sociedad” en el que usó el llamado efecto de distanciamiento para enfatizar esas contradicciones, este efecto era a partir de “historizar a los personajes”, las acciones de los personajes ya se encontraban en el pasado con el fin de poder mostrar ante el público una reflexión sobre la exposición de los hechos; los personajes de Brecht no ejecutan acciones presentes, sino que el actor hace una crítica por lo que vivió su personaje, hay una distancia entre el personaje y el actor. Trabajó sobre una visión más acomoda con respecto a las emociones, buscó el razonamiento crítico y no la sensiblería para llegar al

público, recurre al teatro dialéctico, épico y dramático. Sus temas van a ser problemas sociales con el fin de enseñar a los espectadores cómo construir un futuro más consciente. Detiene sus escenas para reflexionar sobre los personajes, utiliza el verso y la prosa para forzar la atención del espectador con este cambio; los héroes son juzgados y el hombre corriente llega a realizar actos nobles, sus personajes son mostrados con posibilidad de cambio. No se hace ficción, no existe la cuarta pared, el espectador está presente al momento de la acción y no se obvia como en el estilo naturalista de finales del siglo XIX, se invita al público a que reflexione junto con los actores. El actor describe los sentimientos y habla en tercera persona de su personaje; el actor brechtiano controla la emoción, convirtiéndola en acto, distancia al personaje para poder hacer una crítica más objetiva sobre él. El actor utiliza el "Gestus" el cual expresa y encierra una característica social. Sin embargo esto no significa que haya una indiferencia hacia el proceso estético que conlleva una puesta en escena.

Digamos pues, que el efecto de distanciamiento se aparta de cualquier intención de crear la ilusión de que el acontecimiento teatral se asemeje a un hecho natural, validándolo más bien como un hecho de ficción constituido a través de la materialidad del cuerpo del actor, representando un personaje en circunstancias muy precisas, en un espacio poético teatral y largamente ensayado; o sea, una especie de negación de la ilusión. Brecht llega a concebir el teatro como un lugar de diversión y reflexión a la vez; invita a disfrutar de la alegría de leer los signos verbales y no verbales del espectáculo.

Para que el distanciamiento exista, se requiere de su opuesto, la identificación que Brecht nunca descartó, particularmente en la fase de ensayos. Mostrar el comportamiento de nuestros semejantes es algo que se hace constantemente; por ejemplo, para los recién llegados a un accidente de tránsito del cual se fue testigos, tal como Brecht, ejemplificando, señala en su texto "La escena callejera"; allí, para poder mostrar lo ocurrido, alguien se identifica con alguno de los comprometidos en el accidente pero también a su vez, se distancia para, en su narración, exponer su punto de vista siempre sin pretender sumir a sus oyentes en algún tipo de ilusión.

El actor evitará perderse en el personaje, tratará de mostrarlo y no de transformarse en él, deberá interpretarlo, para eso, ha de concebirse el

personaje como un ser alterable que insólitamente decide hacer lo más inesperado, extraño a la mirada tradicional, el personaje responde a la disyuntiva: no esto sino lo otro; pero lo que decide no realizar debe aparecer de alguna manera contenido en aquello que sí eligió realizar, la posibilidad de lo que pasa y lo que hubiera pasado está implícito en el texto y se debe evidenciar, aunque no se muestre de primera mano. Se recalca: que la alternativa se advierta y que su elección permita intuir otras posibilidades.

Lo contrario al efecto de distanciamiento pueden estudiarse en la práctica teatral de Stanislavski: son los procesos de autosugestión a veces utilizados por los actores para “entrar” en el personaje y encarnarlo, llegando a un estado de “yo soy” como lo plantea en su teoría. Propuso un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para Stanislavski no existe arte sin verdad. Vinculó a la noción idealista de la creación con conceptos poco objetivos como talento, intuición, genio, inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitía encontrar estados emocionales auténticos y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos. El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete, el actor debe dejar de aparentar en el escenario, de imitar la realidad, el actor debe existir de verdad, vivir la realidad del personaje; no debe representar, sino vivir, es decir sentir, pensar y comportarse de manera natural en las circunstancias de la ficción. Con natural me refiero a las reacciones y sensaciones que el actor pone ante un conflicto, prestar cuerpo y alma el personaje para darle vida y poder vivir el fenómeno teatral.

### LA COMPARACIÓN INEVITABLE CON EL METODO DE STANISLAVSKI

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, personajes y caracteres. Se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena, la bondad,

etc., lo que conducía al cliché y a una actuación mecánica. A este tipo de actuación, Stanislavski opone una actuación orgánica, basada en la verdad escénica, una propuesta diferente a todos los viejos sistemas por el simple hecho de estar estructurada no sólo sobre el resultado final de la creación, sino sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan ese resultado. Compara la búsqueda directa del resultado, la representación del sentimiento mismo, con el intento de...

“crear una flor sin intervención de la naturaleza...semejante tarea es irrealizable, y por eso no queda más recurso que falsificar una flor con los métodos de la utilería”

(Stanislavski, 1988: 58)

Lo que atrae su atención no es la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo. El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete.

El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre su papel. En la primera parte se establecen los principios fundamentales con relación a la esfera interior del actor y al diseño exterior del personaje, es decir: el proceso creador de las vivencias y el proceso de la encarnación; mientras que la segunda aborda el trabajo sobre el texto dramático.

Al investigar la problemática del proceso creador en el comediante se manejó con los conocimientos científicos de su época, fue consciente de que para llevar a cabo su empresa debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral. Por eso se acercó a la fisiología, la historia, la psicología entre otras disciplinas que podían ayudarlo a comprender la conducta humana. El limitado desarrollo de estas ciencias le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su genial intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo, la observación y análisis sistemático de grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema. Un camino que posteriormente lo obligaría a



revisar constantemente sus postulados gracias a las contradicciones que encontró durante su desarrollo y que incluso hoy ya se puede hablar de dos momentos culminantes en sus investigaciones: la primera etapa en la que elabora sus conceptos fundamentales como la relajación, concentración, imaginación, memoria emotiva, fe y sentido de la verdad, etc. y la segunda etapa: el llamado método de las acciones físicas.

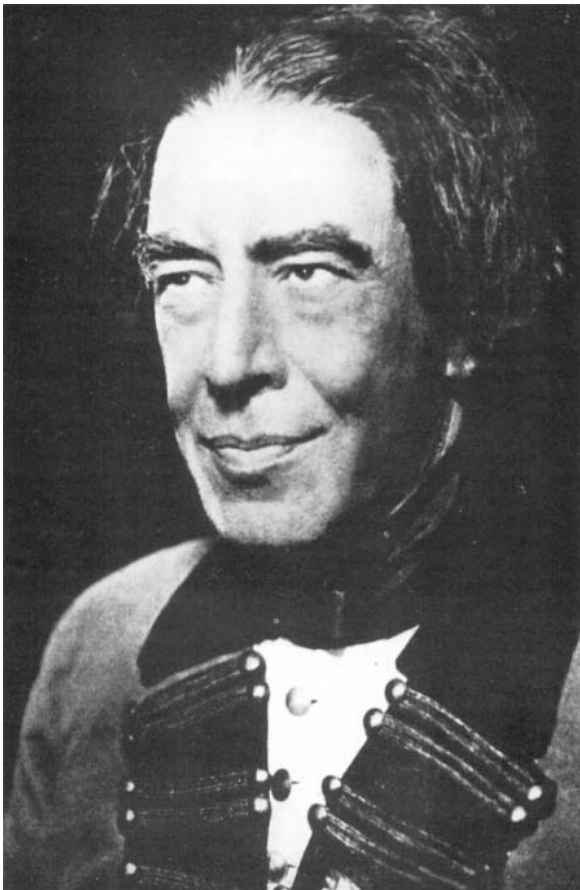


Fig. 4.2 Constantin Stanislavski

Los conceptos desarrollados en la primera etapa de su investigación fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor que, por otra parte, es la que le ha dado la vuelta al mundo. Mientras sus alumnos y lectores continuaban trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se basó la última parte de sus investigaciones, no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa.

Entre los conceptos fundamentales que Stanislavski trató en su primera etapa se encuentran:

- Relajación: cuyo principio básico es que para que el estado de creación sea posible, el actor deberá estar relajado, claro que esta situación se complica en el momento en que el actor se ve expuesto ante el público como en cada puesta en escena; para que dicha relajación sea posible en la situación de exposición en la que se encuentra el actor, debe existir una lucha constante y permanente contra las tensiones

innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de auto observación y control permanente a fin de eliminarlas cuando aparezcan. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente y mecánica.

- Concentración: la sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado, una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una “cuarta pared” que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena “olvidándose” así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetos reales y/o imaginarios del entorno, para lo cual deberá desarrollar su capacidad de observación.

“El actor debe ser un observador atento no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en lo que lo atrae; debe mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su época.”

(Stanislavski, 1980: 145)

La atención dirigida hacia un objeto despierta aún más la observación. Pero esta observación tiene una índole activa: no como una “congelación” en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para captar el medio circundante. En el período inicial de sus investigaciones, Stanislavski trabajó en torno a una serie de ejercicios tendientes a luchar contra la dispersión y el alejamiento de los círculos de atención (ejercicios que fijaban la atención durante un lapso de tiempo sobre un determinado punto, o que restringían o ampliaban los centros de atención).

El secreto parece en extremo sencillo: Para que ustedes se desentiendan de los espectadores, deben estar interesados en algo en escena.

(Stanislavski, 1987: 63)

El actor debe estar interesado en las acciones de la ficción, es lo que sucede en escena, desentendiéndose por completo de lo que está al otro lado del telón. Para Brecht es de suma importancia que el actor sea consciente de que no es único en la escena, todo lo que le rodea está ahí para su servicio y para mostrarlo al público, este debe ser consciente de que lo que pasa en escena es ficción y debe demostrarlo al espectador de esta forma.

En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.

(Stanislavski, 1980: 180)

Esta acción, según lo concibe Stanislavski, puede ser tanto externa como interna, por lo que no es necesario que se manifieste en lo físico, sin embargo, toda acción deberá tener una justificación interna (un “para qué”) y ser lógica, coherente y posible en la realidad. Esta herramienta es apoyada con lo que Stanislavski llamó el “**sí mágico**”, el que condiciona y le permite al actor ingresar en la ficción y mantenerse en ella con verosimilitud. Ejemplo: “si” fuera de noche, “si” estuviera solo en mi casa, “si” escuchara pasos en el patio, etc. ¿Qué sucede o sucedería entonces? Este simple monosílabo es el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir, que a partir del “si” el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella.



Fig. 4.3 Vasili Kachalov y Olga Knipper como Hamlet y Gertrude en una producción de Gordon Craig y Stanislavski de Hamlet en 1911

Pero no sólo esta mágica palabra es necesaria para sostener la teoría de Stanislavski pues sólo se encarga de dar comienzo al proceso creativo, son las “circunstancias dadas” las encargadas de desarrollar la propia creación del actor, sin ellas el “sí” no puede adquirir su fuerza de estímulo. Pero ¿Qué son las “circunstancias dadas? Stanislavski las define de la siguiente manera:

La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación.

(Stanislavski, 1980: 192)

De esta manera el actor va a crear el estímulo interior a partir de estas dos premisas stanislavskianas, dando vida a una serie de acciones que podríamos denominar “reacciones” a dichos estímulos. Esto no puede ser posible si no existe una desarrollada “imaginación”; el modelo de actor que propone Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor efectivo que la imaginación juega en el proceso, el personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones.

Con esto no se pretende darle al actor el título de creador, el personaje ya fue creado por el dramaturgo, él mismo fue quien lo concibió, puso todos los ingredientes para que el actor, en base a los conocimientos del mismo pudiera descubrir su historia y representarla en la ficción, el actor no da vida al personaje, a través del personaje da vida a la historia, que es la parte medular del fenómeno teatral. Un actor puede crear a un personaje complejo, darle valores, carácter e incluso un nombre, pero no es atractivo ni cumple con el objetivo del teatro planteado por el mismo Brecht: el de divertir. La construcción del personaje va más allá de lo que la imaginación pueda darnos, sin embargo no se debe descartar las herramientas transmitidas por Stanislavski, porque mientras más herramientas tenga el actor para construir su personaje más se le facilitará el trabajo en la escena.

Al abordar un texto sólo se sabe qué dicen los personajes, pero nunca qué sienten. Tal vez en las acotaciones el autor podrá sugerir un determinado estado anímico para tal o cual parlamento, pero normalmente estas indicaciones son de escasa utilidad para el actor, quien deberá plantear los estados emocionales propuestos por el autor en el plano del texto dramático. El autor podrá escribir: “Sale Pedro”, será el actor entonces quien debe justificar esta acción añadiendo preguntas que determinan las circunstancias del personaje como: ¿Por qué sale? ¿Para qué? ¿A dónde se dirige?, etc... Lo cual dará como resultado “la forma” que el actor decide dar a su actuación. Se debe entender como forma al resultado de un análisis meticuloso propuesto por el director y perfectamente entendido por el actor, de este análisis saldrá la estructura con la cual el actor construye a su personaje basándose en la historia del mismo.

Quizás el tema más polémico del sistema de Stanislavski es la memoria de las emociones y sin duda es el que más discusiones ha desatado y en el cual se ahondará en este capítulo ya que aún en la actualidad se encuentra a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

Fig.4.4 El actor y director Constantin Stanislavski con su esposa Maria Lilina interpretan a Ferdinando y Luisa en “Amor e intriga” de Friedrich Schiller del 1889



En este aspecto, Stanislavski se apoya en las teorías del filósofo y psicólogo francés Théodule Ribot, quien planteó que en ocasiones reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, a lo que llamó “memoria afectiva”. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También se puede reconocer en estos conceptos las ideas de Iván Pavlov y su experimentación con perros donde fue capaz de demostrar que se les podía condicionar la salivación a través de estímulos ficticios de una conducta previamente aprendida, de esta manera Stanislavski inserta en su método el condicionamiento de sensaciones a través de la memoria y su posterior mecanización.

De esta manera Stanislavski defiende que así como existe una memoria sensorial (sensaciones captadas por los cinco sentidos), también existe una memoria emocional directamente conectada con lo afectivo y en muchas ocasiones la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva. Es entonces el

actor quien debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, evocar esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena.

Sin embargo Stanislavski aconseja no pensar en el sentimiento en sí, sino solamente en lo que lo hace surgir, las condiciones que originaron esa experiencia. Sin embargo, si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso natural, ya que en la vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo. No tendríamos entonces un control total sobre las acciones en escena, puesto que tal estímulo es falso, de tal manera que la reacción es falsa también llevándonos a depender de lo que suceda en escena para llevar a cabo una buena o mala actuación.

Para Brecht el actor no debe ni siquiera preocuparse por aquello que despierta una sensación en su ser, debe ocuparse de las sensaciones del personaje, que sabiendo ya su historia y las situaciones que lo llevaron a ese punto, desarrollará dentro de la ficción la construcción del personaje (sensaciones y sentimientos) lo que nos llevará a una serie de acciones predeterminadas por el actor para satisfacer las necesidades del personaje.

Sin embargo si al actor stanislavskiano, al seguir la lógica de la conducta del personaje, le aparecen de modo reflejo los recuerdos de situaciones de su pasado análogas a las vividas en la ficción, no es más que estos recuerdos arrastrados al presente por las emociones pasadas, en tal caso, no habría una búsqueda consciente de la emoción, lo que da como resultado una total dependencia de los sucesos ocurridos en la vida real para ser llevados a la escena.

Pero ¿Qué tanto se puede confiar de la memoria emotiva? En una reunión familiar donde cada uno se pone a recordar hechos ocurridos en un pasado remoto, se sabe que cada uno lo recordará con los detalles que crea imprescindibles, pero también se sabe que una versión será distinta a la otra. Entonces ¿En qué basa esta memoria el actor? ¿Qué tanto de veracidad existe en su versión de los hechos? ¿Estos recuerdos pertenecen a acontecimientos del pasado personal del actor o constituyen en cierto modo una construcción de él mismo? ¿Es el recuerdo sólo una realidad del pasado

que se trae al presente? ¿Cuánto hay de construcción imaginaria en él? ¿Cuál será entonces el contenido de la memoria emotiva y qué tanto se depende de la imaginación para completar los huecos de la memoria y así poder complementar las necesidades de nuestro personaje?

Existen infinidad de preguntas que se pueden formular sobre este tema, lo que es claro es que Stanislavski desarrolló un tema con el cual la comunidad del teatro a nivel internacional puede entretenerse por largo tiempo.

En esta primera etapa Stanislavski proponía reunir al elenco y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado en torno a una mesa. A este proceso lo llamó “Análisis de mesa”. Se trata de un trabajo básicamente teórico en el que se abordan distintos enfoques del texto y se investigan las relaciones y características de los personajes. Se trabaja en torno a cuatro líneas:



**Fig. 4.5 El trabajo realista del ruso es una de las herramientas más utilizadas, aun y cuando ha pasado más de un siglo de su experimentación.**

1. Línea de pensamientos: ¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice? Para responder esta pregunta se necesita determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. En esta línea aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto.
2. Línea de imágenes: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.



3. Línea de acciones: consiste en determinar las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.
4. Línea de las emociones: es la única involuntaria e inconsciente.

Las tres primeras líneas se van construyendo a partir del análisis teórico del texto y de las situaciones que surgen del mismo, luego se pasa a la práctica de la representación, en la que el actor intentará, en el escenario, reproducir o recrear aquello que encontró racionalmente durante el análisis de mesa. En teoría y como resultado de la comunión de estas tres líneas debería aparecer la cuarta, la de las emociones, sin embargo la práctica demostró que esta estrategia en lugar de ayudar al actor le dificultaba la tarea, dado que no existía una búsqueda orgánica, la cantidad de datos conscientes que tenía acerca de su personaje lo bloqueaba y no le permitía pasar al ramo creativo ya en el desarrollo de la obra.

Más tarde revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó que el actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico, dando lugar a la improvisación en el proceso de búsqueda del personaje, medio importantísimo en la teoría de Stanislavski. Dedujo también que la división en líneas era incorrecta, ya que en el momento de ejecutar una acción en base a una línea el actor iba acotando las demás, es entonces en la línea de las acciones físicas donde se encuentran o movilizan las imágenes, los pensamientos y las emociones. Lo cual lo llevó a invertir el proceso: Creer para accionar se transformó en Accionar para creer.

Sin embargo, en relación al análisis de mesa, Stanislavski no se contradijo. Descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro. No al iniciar el trabajo del actor, sino encontrar el momento adecuado, cuando el actor empapado del contexto, hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones. Es entonces cuando el análisis de mesa adquiere sentido, ya que sirve para que el actor profundice su búsqueda y no lo paralice.

Ya en la última etapa de su investigación Stanislavski se decanta por el nexo entre lo físico y lo psíquico en el llamado método de las acciones físicas,

el propio Stanislavski fue quien declaró que el “Método de la memoria de las emociones” se basaba en asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente cuando en realidad, la vida nos demuestra cotidianamente todo lo contrario: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. No se puede amar a alguien desconocido, sin embargo lo amamos (en la ficción), por eso es que grandes actores de cine terminan involucrados con sus parejas protagonistas demostrando un total desequilibrio emocional en cuanto a lo afectivo.

Stanislavski revisa este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con su personaje y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción. En resumen: este sistema opera por “sustitución” induciendo al actor a buscar en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor. Esto conlleva algunas limitaciones, la primera de las cuales es circunscribir al actor solamente al horizonte de su propia experiencia negándole la posibilidad de indagar en el contexto emocional que la situación dramática requiere.

Tómese en cuenta además que en la mayoría de las veces estas situaciones suelen tener poco que ver con experiencias vividas por el actor, tal es el caso de algún asesinato o suicidio, sin contar con las dificultades añadidas si se trata de autores clásicos o personajes fantásticos.

La memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega en su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está construyendo. Ello implica predeterminar el estado emocional del actor/personaje; “En esta escena debo enfurecerme” y por lo tanto la acción es el resultado de un estado emocional preconcebido cuando, en realidad, aún no se ha transitado la experiencia para llegar creíblemente a ese estado emocional.



Fig. 4.6 Entrenamiento físico. Desarrollar la imaginación - concentración - observación - atención y la adaptación.

Todo este proceso produce el desprendimiento del actor del “aquí y ahora” transportándolo a un sinfín de emociones funcionales, ya sean reales o ficticias que no le permiten permanecer en la ficción del momento, siendo esta permanencia algo fundamental para dar origen a las conductas del personaje, imprevisibles para el espectador.

Todo el sistema de Stanislavski tiene como finalidad la aparición de estados emocionales auténticos en el actor dentro del elemento central del teatro: la acción.

Entiéndase por acción a todo comportamiento humano capaz de producir una modificación, esta capacidad es lo que la caracteriza. Esta transformación deberá ser manipulada por el actor en el entorno, en otro sujeto o en él mismo como generador de la acción, pero siempre deberá conducir a la emoción.

## LA ACCIÓN COMO GENERADORA DE EMOCIONES

La acción es principalmente generada por un conflicto, el choque o enfrentamiento de objetivos opuestos, aquello que el personaje persigue. A su vez, siempre existe una razón por la cual el personaje persigue lo que quiere, es decir, existe una motivación.

De esta manera Stanislavski esquematiza su sistema de la siguiente forma:

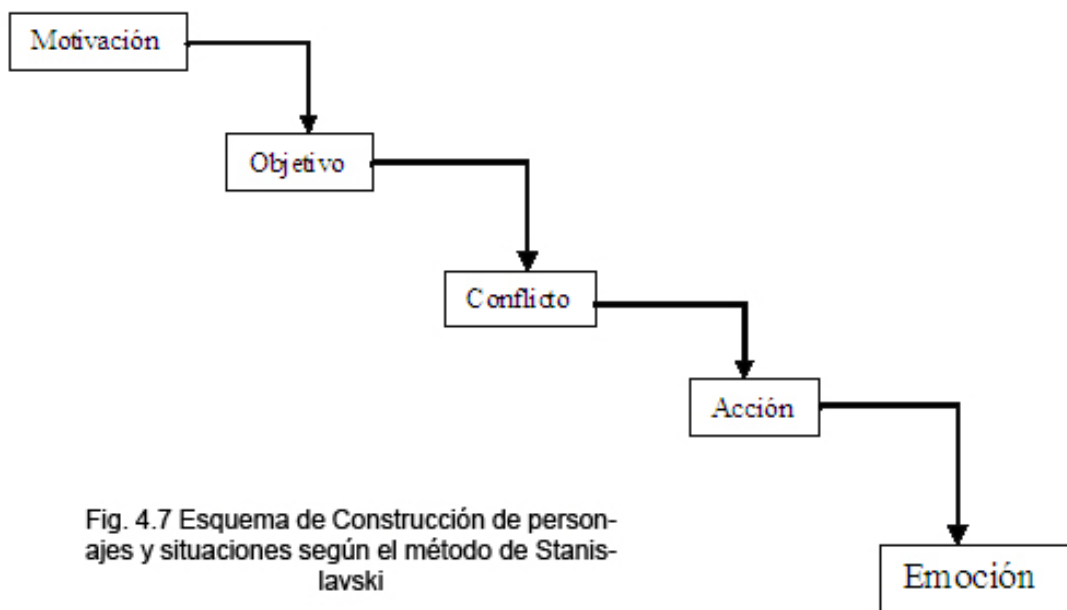


Fig. 4.7 Esquema de Construcción de personajes y situaciones según el método de Stanislavski

El actor deberá, entonces, dividir el texto en unidades conflictivas. Esta división no se da por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por las acciones o acontecimientos principales, de esta manera se logra un análisis activo de la pieza. Una vez desentrañados estos acontecimientos se debe determinar qué tipo de conflictos se desprenden del texto dramático, encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos inter subjetivos). Luego será necesario examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores).

Con base en este análisis, y habiendo determinado los conflictos que de él se desprenden, es momento de pasar al periodo de improvisación. Esta improvisación se transforma en una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume, en nombre propio, los objetivos del personaje. En la lucha por esos objetivos se generarán conflictos e interrelaciones con los otros personajes y con el entorno, lo que generará las acciones y que producirán

emociones. Así, paulatinamente, el actor irá construyendo su personaje, para representarlo con veracidad.

Se estaría en un error si se echa por la borda toda la teoría anteriormente planteada por Stanislavski, sólo se debe tomar lo que es funcional para la construcción del personaje, pero sin dejarlo en la estaticidad. La búsqueda de acciones o mejor planteado “re-acciones” a lo deducido del análisis de texto, dará vida al personaje basándose en sus propias experiencias, en su historia, lo anterior recordando a Brecht, quien basa sus personajes en la historia que ellos mismos han vivido, en la ficción que les corresponde.

## CAPITULO V

### EL ROMPIMIENTO BRECHTIANO

Ahora bien, cuando se plantea la cuestión acerca de cuál es la práctica mediante la cual las situaciones se descubren y producen asombro, uno se topa con el procedimiento de interrupción del proceso de la acción. Y aquí se arriba a un procedimiento dramático fundamental en el teatro de Brecht: “el rompimiento”. Este rompimiento es la forma operativa primordial en la teoría del teatro épico. Para poder explicar precisamente esta forma operativa, a lo largo de este capítulo se presentarán imágenes pertenecientes a distintos trabajos realizados a lo largo de mi carrera como director y actor: “Crónica de un secuestro” (2008) (adaptación de “Furiosa noche de Bosnia” (2000) de David Quintero, paráfrasis de “La excepción y la regla” (1930) de B. Brecht), dirigida por Benjamín Cortés, titular de la presente tesis; donde predomina la técnica brechtiana en la creación dramática y en la puesta en escena, muestra momentos alusivos a lo abordado en esta tesis. Y por otro lado; “Sensacional de maricones” (2004) de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y bajo la dirección de Leonardo Kosta (2010) donde la construcción de los personajes se basa en el método brechtiano y la estructura de la obra cuestiona el desarrollo de la sociedad contemporánea.



Fig. 5.1 Escena de “Crónica de un Secuestro Paráfrasis de “La excepción y la regla” de B. Brecht

A través del rompimiento se encuentran bien diferenciadas unas situaciones de otras en una pieza. El rompimiento de la acción es la función primordial del texto en el teatro épico y convergen hacia esa finalidad tanto el carácter episódico del encuadramiento como la literarización a través de formulaciones, carteles, títulos, canciones y convencionalismos gestuales. De tal modo surgen intervalos que en lugar de alentar el proceso de ilusión del público, lo perjudican, paralizándolo su disposición para identificarse. Dichos intervalos están encaminados a lograr que el espectador tome una posición crítica no sólo respecto del comportamiento representado por los personajes sino también sobre la manera como lo representan.

En esta escena de la obra "Crónica de un Secuestro" (Fig. 5.1) el actor (Sotero Castrejón) impunemente posa para el fotógrafo, con el objetivo de realzar la situación que la propia anécdota plantea: la indiferencia ante la violencia irracional que se vive en un país como... cualquiera. Esta reafirmación a través del gesto teatral es lo que no permite que el espectador sienta compasión por lo que está pasando en escena, convirtiéndose en cómplice de la acción, no identificándose como un espectador, si no como una pieza más del drama representado.

Brecht reflexiona sobre si los acontecimientos que el actor épico representa no tendrían que ser conocidos de antemano, por lo cual una fábula antigua sería más útil que una nueva, despojando a la escena de su sensacionalismo temático, esto haría posible poner los acentos no en las grandes decisiones, sino en aquello que tienen de singular, de esta manera puede inducirse al espectador a reparar en que si bien los hechos ocurrieron así, pudieron también haber ocurrido de una manera completamente distinta. Para Brecht, esta es la actitud básica de quien escribe para el teatro épico. Las formas del mismo tienen su correspondencia con las formas del cine y la radio, nuevas formas artísticas generadas por el desarrollo de la técnica, que produce fenómenos de naturaleza hasta ese momento desconocida: en el cine se vale el principio según el cual al público le es posible engancharse en cualquier momento y ese mismo público el que a cada momento enciende y apaga su receptor de radio de manera caprichosa. En sintonía con estas nuevas formas, Brecht aspira a que su teatro se rija por el mismo principio; por lo tanto, se percata de la necesidad tanto de evitar supuestos malos

entendidos como de otorgar a cada parte de la obra un valor propio, episódico, paralelo a su valor respecto del conjunto. De esta manera, en el teatro épico no hay nadie que llegue demasiado tarde. Mientras que la imagen habitual de quien asiste a un drama es la de un hombre que sigue un proceso con todas sus fibras en tensión, el teatro épico desea sobre todo un público relajado, que siga la acción sin ninguna incomodidad. Este público se presentará siempre como una colectividad y en tanto colectividad se verá animado a tomar posiciones respecto a la acción meditadas y distendidas, propias de una persona interesada en lo que ocurre. Para eso el teatro épico prevé un mecanismo de participación por medio del cual los hechos puedan ser controlables por el público en pasajes decisivos.



Fig. 5.2 Escena de “Sensacional de Maricones” de LEGOM

En esta imagen (Fig. 5.2) los actores (Benjamín Cortés, Sotero Castrejón y Julieta Márquez) enfrentan al público y lo cuestionan sobre los acontecimientos que han de pasar con “Jaimito” (Sotero Castrejón), personaje principal de la obra, sin mayor pretensión que involucrar al espectador en la trama.

El rompimiento tiene fuerza organizativa. Detiene el curso de los hechos, obliga al espectador a tomar posición ante el suceso y al actor respecto de su papel. El rompimiento es la base de la cita, y en el teatro épico



no sólo son citables los textos sino que también son citables los gestos que tienen lugar en el curso de la actuación. Una de las funciones esenciales de este teatro es mostrar los gestos en su naturaleza esencialmente conclusa. El teatro épico es por definición un teatro gestual, su material es el gesto y la tarea consiste en valorar y utilizar este material adecuadamente. Una de las funciones del teatro épico es justamente la de interrumpir la acción, lejos de ilustrarla o apoyarla.

Y justamente en este terreno el procedimiento del rompimiento juega un papel fundamental: mientras más se interrumpa al que actúa, tanto mejor se recibirá su gesto.

“El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento son los que hacen que sea épico el teatro gestual. “

(Benjamin, 1975: 44)

Entiéndase interrupción como rompimiento, aunque Benjamin utiliza este término en su texto. Se puede mencionar el aspecto de hasta qué punto el curso de los hechos históricos ha rebasado en gran medida la teoría marxista (profesada por Brecht; sin olvidar que Adorno advertía que el materialismo dialéctico profesado por Brecht se asemejaba demasiado al marxismo vulgar) que sirvió de base ideológica a la teoría brechtiana del teatro, hasta qué punto el materialismo dialéctico se ha vuelto ineficaz para comprender la realidad de la sociedad postindustrial, en este aspecto se podría detectar claramente dos elementos básicos de la teoría brechtiana que conservan su vigencia estética sea cual fuere el resultado del debate político-ideológico: la negación del teatro de la ilusión y el procedimiento del rompimiento.

Uno de los puntos de la teoría del teatro épico que con mayor énfasis puede reivindicarse actualmente es el que se refiere a la contradicción del teatro de ilusión. Ante todo se sabe que es un teatro que ha tenido un profundo arraigo a lo largo del siglo XX y aún en el siglo XXI sigue teniendo gran demanda; que trabaja fundamentalmente con el objetivo de producir una ilusión sobre el escenario y que para ello tiene que reprimir la conciencia de ser teatro, es decir, debe fingir que los límites entre la escena y realidad no

existen y que la calidad existente de lo que la escena representa y la calidad existente de realidad cotidiana son una misma.

Por otro lado y haciendo fuerte la teoría de Brecht, Meyerhold, teórico y director de teatro perteneciente al constructivismo ruso y creador de la biomecánica en el teatro, se opone al teatro de ilusión con el argumento de que lo dice todo y no deja nada librado a la imaginación. De esta forma, el teatro se transforma en mera ilustración de las palabras del autor. Pero para Meyerhold el teatro no debe buscar la ilustración de una cosa, sea ésta cual fuere, por el contrario, el auténtico hombre de teatro se mueve en un solo universo, el del espacio escénico y nunca crea un mundo que no sea inaceptable fuera de este espacio. Siguiendo esta línea de trabajo, contraria al teatro de ilusión, se puede sostener que la representación es una des-realización, como lo da a entender el filósofo, escritor y dramaturgo francés Jean Paul Sartre en su libro "Un teatro de situaciones", para él, la representación dramática tiene un carácter perfectamente ilusorio, irreal, se trata de una realidad regida por un tiempo y un espacio propios, que nada tienen que ver con el espacio y el tiempo cotidianos, de esta manera la representación escénica debe asumir su propia realidad, debe explotarse a sí misma hasta las últimas consecuencias como negación de la realidad cotidiana y no como imitación de la misma, de lo que se trata es, no de afirmar una continuidad entre realidad y representación, como propone el naturalismo, sino precisamente de reconocer los límites que existen entre ambas, y de poner tales límites al servicio del artista.

De este modo, el espacio, el tiempo, los gestos, aparecen como condiciones sin las cuales no puede haber teatro. Son los límites más allá de los cuales el teatro no puede ir. Y por lo tanto la tarea del hombre de teatro reside en darle a estas condiciones un tratamiento tal que las diferencie de las condiciones de la realidad cotidiana y multiplique así sus posibilidades: el espacio, el tiempo, los gestos, tienen que ser asumidos como límites y ser convertidos en espacio teatral, tiempo teatral, gestos teatrales que pueden ahora ser explotados por los actores en múltiples sentidos para conformar el contexto de una realidad diferente, con reglas propias: la realidad de la representación. A partir de ahora ya no importa cuánto se parece una figura escénica a una figura real, sino qué tan coherente es el contexto en el que la

figura escénica se desarrolla, independientemente de cualquier referencia a la realidad cotidiana.

Fig. 5.3 Escena de “Crónica de un Secuestro” Paráfrasis de “La excepción y la regla” de B. Brecht. Traer a colación la realidad latente de una situación cotidiana para romper los límites de la ficción y así desacreditar el “Tiempo - Espacio” teatral.



Brecht, en contra de todo lo planteado por J. Paul Sartre, pone de manifiesto las situaciones actuales en una crítica política y social que inmiscuye al propio espectador, rompiendo con la ilusión del teatro, creando un tiempo–espacio propios y a merced del actor para utilizarlos como herramientas en la construcción de su personaje.

### MEYERHOLD – BRECHT: DOS TEATROS, DOS IDEALES COMPARTIDOS

Vsevolod Emilievic Meyerhold fue alumno de Constantin Stanislavski transformador de la pedagogía teatral moderna, lo cual serviría de detonador para que Meyerhold aumentara su interés por buscar nuevas propuestas escénicas, y aunque respetaba profundamente las enseñanzas de su maestro, buscaría un nuevo estilo de “convención teatral” como antítesis del “realismo psicológico” stanislavskiano, esto creó una ruptura de ideologías teatrales aunque el respeto entre ellos continuó. Mientras Stanislavski profundizó en una búsqueda de realismo interior a partir de un “qué” realizado gracias al “método

de las acciones físicas”, mencionado con anterioridad, que precisaban y reforzaban el proceso interior y la circunstancia en la que se encuentra inmerso el personaje, Meyerhold buscó un “cómo” a partir de la *commedia dell’arte*, rompiendo con el naturalismo teatral tan famoso en Rusia.

Meyerhold fue ante todo un hombre de teatro, un artista sin límites que dijo no a los términos medios y a la mediocridad, un experimentador nato, un inconformista fuertemente comprometido consigo mismo, con su arte y con la realidad de su tiempo, y frente a esto, sólo desde la acción (la práctica teatral) es posible captarlo. Comprendió que la revolución no era solamente una fuerza destructora, sino también una fuerza creadora y se lanzó a la búsqueda de una nueva revolución, la propia, la instalada en los diversos caminos del hecho teatral.

Sin embargo a pesar de sus esfuerzos le costaría mucho llegar al público y contar con la aprobación de la gente ante esta nueva propuesta estética, la cual partía de la apreciación del texto y de las acciones dentro de una partitura musical en la que experimentaba con una nueva sensibilidad, jugó con el texto, con los objetos escénicos, explorando para ellos en el teatro oriental, italiano y Siglo de Oro español, ruptura de barreras entre el teatro convencional y el circo, malabarismo y music-hall.

Pero, como en toda revolución, la rusa decidió romper con el pasado, despedazaron lo “formal” y buscaron la nueva cultura proletaria, el “Proletkult” que a partir de un teatro de propaganda, reemplaza el individualismo burgués por representaciones multitudinarias que hablaban bien de una revolución que logrará una mejora invaluable para sus hijos. Para todo ello también necesitaban de un autor fresco que tuviera nuevas propuestas: Meyerhold pasaría a ser el indicado ya que a partir de una nueva estructura en la composición y en la interpretación, manejaba estructuras mucho más simbólicas que rompían con lo tradicional. A partir de entonces, miles de jóvenes pasaron a estudiar biomecánica sin que importara si él estaba de acuerdo o no. Se había convertido en un descubrimiento y había que seguirlo o imitarlo, a él llegaron alumnos y seguidores de distintos “ismos”: simbolistas, futuristas, cubistas. Su primera puesta en escena de esta etapa fue la obra futurista “Misterio Bufo” de Vladimir Maiakovski, la obra fue calificada de prosaica para el Estado, el cual ya estaba asumiendo un régimen dictatorial,

según ellos “paternalista”, en la que decidían qué tipo de arte y qué no era aconsejable para el bien del pueblo.

En 1919 se fue a Yalta pero fue apresado por el Ejército Blanco, pero se pudo salvar gracias a sus amigos. De Regreso a Moscú, coincidió con Lunacharski el cual había pasado de crítico teatral a Comisario de Educación, gracias a ello, Meyerhold se convirtió en Jefe del Departamento Teatral del Comisariado de Educación: significó poder, autoridad y reconocimiento a su obra. A partir de ese momento buscó el constituir grupos de teatro que pudieran viajar por toda Rusia. Sin embargo, en menos de seis meses le quitaron el cargo oficial porque sus obras siguieron siendo “escandalosas”, fue considerado como un futurista y por desgracia el futurismo fue tachado, para ellos, de corrupto y degenerado. Aunque su fama ya era tal que contaba con muchísimos aspirantes para poder aprender de la biomecánica.

“Otro montaje que causó indignación fue “El bosque” de Ostrovski. Su agudo sentido de la teatralización puso el trabajo actoral al desnudo, lo desmitificó y lo colocó de cara al espectador; suprimió además el foso, los entre bastidores y la concha del apuntador con el apuntador mismo, para terror de algunos actores de mala memoria. La obra se mantuvo en cartelera todo el tiempo que existió el teatro. (...)

De acuerdo a esta revisión de su trabajo, nos atrevemos a presuponer que fueron estos años quizás los más creativos y posiblemente los más afortunados de su vida. El gobierno le celebró en el Bolshoi los 50 años de su nacimiento y 25 de actividad profesional. Lo nombró Artista del Pueblo, autorizó la publicación de su biografía, Bautizó el viejo Teatro Uno de la URSS como Teatro Experimental Meyerhold (TIM) y lo nombró Jefe del Estudio Superior estatal para Directores; entre sus discípulos más sobresalientes se encontraron Eisenstein, Ovlópkov, Aleksándrov y otros.”

(Ceballos, 1999: 19-20)

Fue fundamental para él, como primer paso, el poder enmarcar el espectáculo en un tiempo estrictamente determinado, después desarrollar el proceso vocal y por último el carácter de los movimientos expresivos. Creyó en la participación constante de un organizador que manejara la idea general y que creara la partitura de cada personaje, el control de los gestos de cada personaje (cada gesto es una señal, una palabra); la conexión entre el director y el actor debía ser total, gracias a la aplicación del mismo sistema, donde además la música era uno de los ingredientes principales: “El director que no es músico no logrará montar un espectáculo auténtico (no me refiero a los teatro de ópera, de drama o comedia musical, me refiero al teatro dramático, donde un espectáculo no lleva acompañamiento musical). Surge una serie de dificultades insuperables porque no saben cómo enfocar esa obra, cómo revelarla en el aspecto musical.” Diría Meyerhold según Ceballos (1999: 17).

Es en su ensayo “Sobre la Historia y Técnica del Teatro” (escrito antes de finalizar la primera década del siglo pasado) donde Meyerhold subraya la capacidad del espectador de generar sentido, de emplear su imaginación creativamente para suplir los detalles sugeridos por la acción en el escenario. En su definición de estilización cabe diferenciar claramente el concepto de puesta fotográfica en donde todos los materiales son leídos como una reproducción exacta de la realidad y el concepto de estilización que está estrechamente ligado a la síntesis, la convención y el símbolo.

La convención consciente (término que no pertenece a Meyerhold, sino a Biossov, detractor del naturalismo de Stanislavski a principios de siglo), califica a la escena y a todos los elementos de la misma como puramente convencionales, y sostiene que se le debe dar al espectador todos los elementos que lo ayuden a reconstruir, mediante su imaginación, el ambiente exigido por el tema de la pieza. En este caso Meyerhold rehabilita la teatralidad que Stanislavski no deseaba, su actor nunca olvida que está representando, que actúa para el público. El espectador es consciente de esta convención, y no identifica al actor con el personaje. La imaginación del público, está incluida dentro del espectáculo desde el mismo momento que comienzan los ensayos, el acercamiento a la obra.

Una serie de ciclos sucesivos hacen que en el actor quede depositada la memoria de cada papel representado precedentemente, con lo que nunca interpreta un papel nuevo como si estuviera virgen de interpretación, su experiencia está presente. Funciona lo que se denomina memoria kinestésica (memoria del cuerpo). La memoria del espectador también interviene, dado que ha leído, visto y conocido un determinado número de cosas y a medida que sus recuerdos se mezclan con su concepción, realiza asociaciones.

Al referirnos al concepto de convención de Meyerhold lo podríamos ejemplificar de la siguiente manera: se pone a vivir en la escena una vida teatral, saludar con una gorra de mendigo como si fuera un sombrero de copa bordado de piedras preciosas, echarse hacia atrás un trapo agujereado como si fuera una capa de terciopelo, tocar un tambor roto, no para hacer ruido, sino para mostrar el gesto de una mano ejecutando brillantemente y para hacer olvidar que la piel del tambor está perforada.

Las emociones expresadas en sus espectáculos se fundirían a partir de los movimientos plásticos, pues la plástica se dirige a los ojos, y la verdad de las relaciones humanas está determinada a partir de los gestos y los silencios, no sólo de las palabras. La palabra y el movimiento tienen su propio ritmo, no teniendo porqué coincidir. Todo está de una u otra manera conectado, la acción en la que el tiempo ejerce sobre el espacio y el juego escénico que está regido por el ritmo y la música.

Meyerhold, como Adolphe Appia, no estuvo de acuerdo en los bastidores pintados como soporte escenográfico, los dos fueron de la idea de las tres dimensiones, como el cuerpo humano. Algo muy importante: el teatro se basta a sí mismo, es un arte propio, entonces, tampoco necesita tener vida fuera del escenario por lo tanto, no hay que hacerle creer al espectador que lo que está viendo es la vida misma y que él está observando o mejor dicho, curioseando algo íntimo (esto es con respecto a la ola de teatro íntimo o de bolsillo que se creó a partir de Antoine y su creación de la cuarta pared).

A comienzos de la década de 1920 distintos tipos de modelos de construcciones realizadas por artistas no figurativos que usan un material bruto con miras a un arte antiartístico, utilitario, inspiran a Meyerhold a adaptar esos formatos en maquinarias para sus puestas en escena. En “El bosque” de Ostrovsky, instala en un escenario desnudo un dispositivo de aparejos, los

actores se convierten en trabajadores de la escena, el proceso de trabajo es puesto al desnudo ante el espectador, desmitificado, de cara al espectador. Estos tipos de construcción escénica, que repite en varias de sus obras (“El Cornudo Magnífico” de Crommelynk o “El mandato” de Erman), despojada de decorados, hasta el momento familiares a los ojos del espectador, da como resultado un hecho teatral nuevo para la época, alabado y criticado.

A su vez Brecht apuesta, en una Alemania Fracturada por la guerra, por este tipo de presentaciones, desnudando el escenario, dejando el trabajo al actor como centro neurálgico del fenómeno teatral.

### CONOCIENDO LA TÉCNICA DE MEYERHOLD

Un actor primero debe trabajar el movimiento, después el pensamiento y por último la palabra. Para ello entonces, lo primero que necesita es un entrenamiento adecuado tomando como base la acrobacia o la biomecánica, (aspecto que se retomará posteriormente), después, a la hora de llevarlo a las funciones, durante el acto mismo de hacer teatro, el actor tiene la misión de ser fresco en su actuación, hacerlo cada vez de manera distinta, aunque tenga la misma base en la actitud del personaje. El acto en sí, es una sucesión constante de actos reflejos y no un truco repetido, la reacción a los sucesos de la ficción son los que determinarán las reacciones del personaje, por ende el actor deberá responder a impulsos automáticos trabajados durante el entrenamiento y montaje de la obra y dependerán del desarrollo del espectáculo. Para que el actor esté listo a responder a estos actos reflejos, para una acción-reacción orgánica y contundente, necesita trabajar con “alegría”, término utilizado por el propio Meyerhold en su libro “El actor sobre la escena” (1986). El actor tomará como guía a la música, para que le ayude a organizar el tiempo, el actor tiene la obligación de saber improvisar y de limitarse (tener control de sus acciones gracias a la conciencia del tiempo y del espacio.) Un actor debe estar siempre consciente de sus acciones, incluso en los momentos emotivos más difíciles, perderse en la emotividad puede llegar a ser patológico y por consecuencia peligroso y sobre todo, alejado de la misión artística.



Como se mencionó anteriormente, para el actor es fundamental la capacidad de la excitación de los reflejos, esto es, la reproducción de las acciones tanto en el movimiento como en la palabra. Cada elemento está basado en tres fases: Intención (percepción intelectual de la tarea interpretativa captando las ideas del dramaturgo y director, y la iniciativa del actor), Realización (reflejos voluntarios miméticos), Reacción (pasar las tensiones del reflejo a un nuevo ciclo de actos reflejos). Para todo lo anterior es básico que el actor desarrolle sus actos reflejos y su perfeccionamiento físico. ¿Cuáles serían los pasos adecuados para ello?:

- El desarrollo de la conciencia del cuerpo en el espacio y del gesto como resultado del movimiento y en momentos estáticos.
- Capacidad para transformar el instinto musical en algo nato.
- Manejo de la biomecánica con gran exactitud.

El teatro es una combinación extra-natural de fenómenos que se dan en un espacio y tiempos determinados, que rompen con la cotidianidad, llegando incluso a lo grotesco. Trabajar desde afuera hacia adentro y desde adentro hacia fuera: la gestual nos da un “cómo” del movimiento para llegar a un “porqué”. El movimiento antecede a la palabra, por ello, el actor debe aprender primero a moverse, después a pensar y finalmente a hablar. Es fundamental que el actor maneje sus movimientos. Ausencia de desplazamientos, ritmo, determinación del centro de gravedad en el cuerpo y resistencia.

El constructivismo creado por Meyerhold hizo que el artista se convirtiera en ingeniero y ya que la base era científica, toda la creación debía hacerse conscientemente. El actor es la suma de lo que piensa más lo que ejecuta en sí; de este modo logrará una economía en sus ejercicios y una precisión en sus movimientos. Sería ideal que el actor del futuro trabajara sin maquillaje y con overoles, con ropa de trabajo, que le sirva tanto para sus actividades diurnas como para la función teatral de noche. El actor debe estar físicamente entrenado y poseer una capacidad innata de excitabilidad reflexiva. El problema es que todavía el actor no está preparado para ello ya que no posee casi ningún conocimiento de biomecánica, lo que sí posee es la

capacidad de manejar una emoción forzada gracias a un proceso pseudo-hipnótico o a través de un proceso casi histérico de autosugestión propuesta en antaño por Stanislavski.

El gran legado que Meyerhold dejó para el teatro moderno y contemporáneo fue su técnica teatral que provocó una ruptura con lo trabajado anteriormente en el teatro occidental. Las etapas de Meyerhold como artista fueron: el simbolismo (practicó con sus actores la técnica del inmovilismo, mostrando lo exterior al mínimo y lo interior al máximo, este proceso fue fugaz); la convención consciente (creación de un ambiente estilizado, el público no identifica al actor con el personaje sino que sabe que asiste a una convención, el actor ya en funciones trabaja lo creado en la escenas pero también puede aprovechar lo encontrado a partir de la interacción con el público, el gesto se vuelve la esencia, es el que hace que la palabra fluya, que se conozca el pensamiento del personaje); la biomecánica (su forma de adiestramiento creado por él, donde el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos, logrando así que el actor sea más consciente de sus recursos corporales); el constructivismo (el escenario al desnudo, es una etapa en la que los constructivistas se dan cuenta de que hay que estar entrenados para poder realizar un buen trabajo en escena), terminando con una última etapa: el realismo.

Lo que es esencial en la teoría de Meyerhold es la pre-expresividad mediante procedimientos extra-cotidianos, para ello lo primero que debe hacerse es separar a los alumnos por los distintos métodos técnicos con los que cuenten, aspiraciones de género -o por gusto- de imágenes teatrales; a partir de esa división se buscará hacerlos dueños de sus movimientos con métodos extra-cotidianos para que intensifiquen su interpretación. Tendrán que ser nítidos en su gestual, valorando los elementos escénicos y desarrollando como actor aquello en lo que es histriónicamente nato. Será un diseñador de su propia corporalidad y movimiento, haciendo que el cuerpo participe en cada uno de los movimientos; esto es difícil de lograr y se requiere de una técnica rigurosa: la biomecánica, mencionada con anterioridad.

Es interesante conocer al personaje a través de lo grotesco y manejar con la mímica lo que se podría decir con palabras ya que cada gesto es una

señal, una palabra. Pero ¿quién puede lograr que un actor plasme todo eso en conjunto, a lo largo de una obra? un director:

“Si examinamos la tarea de los actores en conjunto observaremos que el teatro necesita al director para que “ordene”. Esta serie de dificultades que el actor experimenta en el escenario, exige de la participación de un director que posea la idea general, que sea capaz de crear la compleja partitura. ¿No sería oportuno construir para el director una plataforma, como en el teatro musical existe el pedestal del director de orquesta, desde donde pueda dar las señales?”

(Meyerhold, 1927: 91)

Admiró a Wagner por su introducción de nuevos elementos. El “leitmotiv” y la “melodía infinita”: la orquesta como la expresión de sentimientos espirituales que podía llegar al público. Construcción de un diálogo con palabras a partir de una asociación de ideas. Fue un visionario y lo que se consideró en su momento utópico es cómo hay que concebir los espectáculos hoy en día: palabra, música, iluminación, movimientos rítmicos y artes plásticas. También estaba de acuerdo con el primer Nietzsche que expuso la idea de que el drama nació del espíritu de la música, del ditirambo coral, allí se hallaba la gran energía dinámica y por ende, escénica. Del rito se pasó al arte coral dionisiaco y de éste al trabajo actoral individualizado del protagonista y antagonista; a partir de ese momento la atención del drama se daría sobre lo actoral. El espectador pasó de una participación activa en un rito sacro, a la participación casi pasiva en un espectáculo festivo.

Como se mencionó anteriormente, Meyerhold y Stanislavski se respetaron mutuamente por su gran entrega hacia el desarrollo del actor y hacia la ética del teatro, aunque fueran contrarios en una base contundente: el primero creaba su espectáculo con la demanda de que el espectador jamás olvidara que está en un teatro, considerando básico la teatralidad de los personajes; el segundo en cambio, demandaba la creación de un espectáculo donde el público olvidara por completo que estaba en un teatro, sintiéndose en

la atmósfera en la cual vivían los personajes, este era su mayor logro, buscando la verdad escénica a partir de experiencias internas genuinas por parte de los actores para representar a sus personajes. Los dos destruyeron la banalidad teatral pero desde puntos de vista distintos: uno encontrándolo en una verdad real, en lo vivencial (buscó el “hoy”, llegando al teatro realista), otro reforzando los medios teatrales, lo formal, el antiilusionismo (siendo un profeta de su época, buscó el “mañana”). Los principios “anacrónicos” a lo mejor, y no científicos de Stanislavski, (según Meyerhold), frente al trabajo científico de Meyerhold. Aunque Stanislavski se permitió seguir avanzando y pasar del naturalismo más aferrado a un realismo, el gran problema que tuvo Stanislavski fue algo muy similar a lo que le sucedió a Meyerhold en el sentido de que aparecieron “muchos” seguidores que ni siquiera ellos mismos reconocieron, sus técnicas, entonces, se desvirtuaron.

Meyerhold por su parte, ahondó aún más en su técnica: ¿Para qué exponer a los actores a que “demuestren sus sentimientos de forma vivencial”? Hay que recordar que el teatro es una convención y que no hay mayor agasajo que el ofrecerle al mismo actor y por ende al espectador, la particularidad de ofrecer un efecto escénico original en el que se alterne lo cómico con lo patético; añade entonces, personajes mudos, coros presentes. Fragmentó escenas, reescribió textos (más que agregar diálogos, añade el “segundo grado de la pieza”: pone lo que el autor ha ido escribiendo después) y agregó pantallas, al igual que Brecht, para ensalzar ciertas escenas. (Potenciando la convención, por lo tanto la “teatralidad”).

En el desarrollo constante hacia una estética más definida en el entrenamiento, Meyerhold encontró en la plástica el dinamismo que caracterizaba la inmovilidad y el movimiento, lográndolo a partir de una meticulosidad en los movimientos escénicos que no tienen porqué ya coincidir con el ritmo de las palabras, provocando incluso el rompimiento de sincronía entre el ritmo vocal y el físico:

“Los gestos, las actitudes, las miradas, los silencios, establecen la verdad de las relaciones humanas. Las palabras no dicen todo. Es menester entonces un “dibujo de movimientos escénicos” para situar al espectador en la

posición de observador perspicaz. (...) Las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva. La diferencia entre el viejo y el nuevo teatro consiste en el hecho de que en este último, la plástica y la palabra siguen cada uno su propio ritmo, a veces sin coincidir.”

(Meyerhold, 1907: 164)

Pero ¿cuál es el camino para lograr esta diferenciación entre cuerpo y voz? La respuesta está en la danza ya que es el movimiento del cuerpo dentro de un ritmo determinado. La danza que Meyerhold ofrecía a sus actores era la del entrenamiento y estudio minucioso de cada uno de sus gestos y acciones analizadas en cada segundo, muy distinto entonces al Naturalismo que presentaba la vida cotidiana del personaje como si fuera un ser real. Su metodología tenía un fin claro: atrapar los sentidos del espectador no sólo mentalmente sino también sensorialmente; para lograr tal efecto usó el grotesco, este procedimiento escénico se basa en la lucha entre el contenido y la forma, creando así contradicciones agudas; profundiza de tal forma la vida cotidiana que deja de serlo, esto se logra gracias a los rompimientos constantes y contrastantes de los personajes para manejar lo inesperado. La danza fue su móvil.

A la concepción ilusionista del teatro se le puede oponer la de la obra teatral como ente de cualidades existentes totalmente diferentes a las de la realidad cotidiana que la fábula selecciona y de esta manera organiza nuestra percepción de la realidad de acuerdo con sus propias reglas.

B. Brecht comparte este ideal desnudando la escena y enfrentando al actor con todas sus herramientas interpretativas (Cuerpo, voz e interpretación) de manera que teatralizaba el teatro, dejando muy en claro que lo que ocurría en ese momento en la escena no era la realidad, ni siquiera una pretensión de ella, lo que presentaba eran hechos históricos en un presente mal entendido por la sociedad contemporánea, o como Meyerhold lo denomina: “una concepción”, en donde el actor debe estar consciente de que forma parte de un

espectáculo teatral y no de una realidad alterna como lo plantea Stanislavski en su método.

## BIOMECÁNICA

Meyerhold no ha formulado nunca su método biomecánico. Sus ideas sobre este tema han quedado dispersas en distintos escritos propios, cartas, críticas, investigaciones, notas de actores de compañía, etc. Exigía a los actores la racionalización de cada movimiento. Afirmaba que si la forma era justa, el contenido también lo sería, dado que el actor posee reflejos altamente excitables, y su interpretación no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad.

Todo el cuerpo participa en cada uno de los movimientos. La verdad de las relaciones humanas se establece por gestos, posturas, miradas y silencios, las palabras solas no pueden decir nada. En consecuencia, debe existir un modelo de movimiento que transforme al espectador en un observador atento y vigilante.

Se puede definir la biomecánica como un método de entrenamiento y creación basado en el estudio de la mecánica aplicada al cuerpo del actor, mediante la racionalización de cada uno de sus movimientos. La regla de la biomecánica es simple: todo el cuerpo participa en cada uno de los movimientos. Este es el principio y el fin biomecánico: introducir el cuerpo en la estructura de la obra, no solo el cuerpo físico, sino el biocuerpo (cuerpo alma) y tener una capacidad de control.

Los actores deben estudiar las leyes del movimiento en el hombre y los animales, lo que les permitirá adquirir, a través de la práctica, reflejos vivos. Coordinar, y calcular, ponerse a prueba con sus movimientos. Si el actor tiene buenos reflejos, a partir de un movimiento preciso excita en él un sentimiento preciso. La biomecánica está emparentada con los actos físicos de Stanislavski (método de las acciones físicas), pero está desprovista de todo revivir, de todo condicionamiento psicológico. Tal vez por eso, esta práctica suscitó tantas suspicacias y controversias. Podemos encontrar puntos de contacto con el paradigma de la física, aplicada al trabajo del actor porque este



**Fig. 5.4 Biomecánica**

método utiliza los tres Principios de la Dinámica, establecida por Newton en el siglo XVI. Los Principios de Inercia (todo cuerpo tiende a permanecer en su estado de reposo o movimiento rectilíneo uniforme si una fuerza no lo modifica), de Acción y Reacción (a toda fuerza llamada acción se le opone otra fuerza igual y en sentido contrario que llamaremos reacción) y de Masa (la masa de un cuerpo es directamente proporcional a la fuerza aplicada, e inversamente proporcional a la aceleración adquirida), que aunque no se han hallado textos en los que se haga referencia directa a la utilización manifiesta de estos principios en su técnica, se puede deducir de la reconstrucción de la técnica que proponía a sus actores.

La biomecánica prepara el cuerpo del actor como un atleta, mediante ejercicios de gimnasia, acrobacia, pantomima. Crea en el actor unos reflejos altamente excitables con los cuales puede responder con estímulos propios a las indicaciones del director, del “afuera”. El tránsito en el entrenamiento lleva al actor a posiciones y estados físicos nuevos, a-normales y “de esto nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean con los sentimientos. Meyerhold propone una “maestría corporal total” donde los “puntos de excitabilidad” funcionen como campos energéticos generadores de tensión y emociones que el actor debe descubrir.

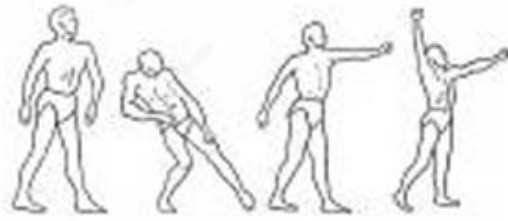


Fig. 5.5 iro con el arco: secuencia de un ejercicio de biomecánica de Meyerhold en 1922, según la descripción de su alumno Erast Garín



A partir de los estudios de este método de entrenamiento y creación y tomando como base los escritos de Meyerhold, se podría sintetizar la técnica desde seis rasgos básicos:

1. Ritmo: el cuerpo es un instrumento con musicalidad y debe expresar esa musicalidad. El actor debe conocer su ritmo corporal y su sonoridad tanto como un ejecutante conoce el de su instrumento y lo temple para que pueda vibrar con su máximo sonido.
2. Economía de movimiento: en la medida en que la tarea del actor es la realización de un objetivo específico, sus medios de expresión deben ser económicos a fin de asegurar la precisión del movimiento para facilitar la consecución más concreta de ese objetivo.
3. Conciencia de la mecánica corporal: un actor con un conocimiento total de sus límites corporales y con un desarrollo máximo de su potencialidad.
4. Racionalización del movimiento: partir de movimientos racionales para transformarlos en orgánicos.



5. Cuerpo y gesto como una totalidad: manejar las tensiones corporales para lograr uniformidad de expresión donde todo el cuerpo participe del movimiento.
6. La secuencia: entrenar a partir de secuenciar el movimiento desde la unidad mínima siendo conscientes desde dónde parte el mismo, dónde tiene su punto de máxima expresión y dónde termina, para luego adherirlo con otro movimiento y que esa sumatoria dé como resultado la acción.

El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. Para la biomecánica el papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales.

Tómese, por ejemplo, una escena de “Otelo, El moro de Venecia” de William Shakespeare. Otelo estrangula a Desdémona, y la habilidad del actor consiste en que al llegar al extremo máximo de tensión, debe conservar el dominio de sí mismo, para no estrangular realmente a la actriz que interpreta a Desdémona. Cuerpo y mente deben estar mezclados en la acción y la ficción para la satisfactoria construcción del personaje.

“Todo mi camino creador y todas mis realizaciones son una autocrítica ininterrumpida. No abordo nunca una nueva obra sin haberme arrancado antes de la impresión de la precedente. La biografía de un auténtico artista es la historia de su eterno descontento consigo mismo”.

(Meyerhold, 1907: 186)

Dejando con esto de manifiesto las coincidencias que existen entre ambas teorías, y desarrollando nuevas herramientas que apoyan el trabajo de construcción de personajes para el actor y basándose en el contexto del teatro épico de Brecht, se retomará una de sus primordiales herramientas: la del rompimiento. Independientemente del problema de la pretensión brechtiana de provocar o no el asombro como efecto dramático, se debe tomar en cuenta

que actualmente el procedimiento del rompimiento es un recurso fundamental para la constitución de una realidad escénica que traicione el criterio de correspondencia con la realidad cotidiana y se rija por reglas propias.

La aplicación y el adecuado manejo del recurso del rompimiento, tanto en el terreno de la dramaturgia del texto como en la de la dirección, invariablemente darán como resultado una relación fragmentada, no lineal, que permitirá el manejo de tiempos y espacios paralelos como así también el tratamiento de acciones simultáneas, las cuales podrán confluír en una acción única predominante, o permanecer disociadas.



Fig. 5.6 Escena de "Crónica de un secuestro" paráfrasis de "La excepción y la regla" de B. Brecht. Dos escenas simultáneas dentro de la misma ficción.

Podría decirse que la misión más importante en el teatro es la interpretación de la fábula y realizar el proceso de montaje por medio del efecto de distanciamiento, mismo que será llevado a cabo por todo el equipo que trabaja en el teatro: actores, director, músico, escenógrafo, coreógrafo etc. A modo de conjunto pero también de individualidad, explico con más detalle: la música es también de vital importancia pues el teatro brechtiano destaca también por el uso de la música cantada e interpretada por sus actores a modo de distanciamiento, de acentuación de un acontecimiento, de simple diversión o incluso de tomar posición frente a lo que está ocurriendo en el escenario; de la misma manera en que el músico no se ve ya obligado y limitado a crear ambientes emocionales que ayudarían a dar el paso de la identificación personaje-espectador que Brecht tan insistentemente quiere evitar, sino que posee más autonomía por lo recién explicado, el escenógrafo trabaja con la

misma posibilidad pues no se dedica a crear espacios imaginarios, sino que insinúa estos lugares en los que se destaquen ciertos aspectos sociales e históricos. No hay que olvidar, entonces, que todo hecho en concreto contiene un gesto fundamental, el cual debe ser llevado con un sentido estético.



Fig. 5.7 Escena de "Sensacional de Maricones" de LEGOM

En esta figura (fig.5.7) vemos a los actores (Benjamín Cortés, Sotero Castrejón y Julieta Márquez) enfrentado al público sin el cobijo de la parafernalia teatral que suele dar la espectacularidad (en sentido peyorativo) al teatro contemporáneo; sólo cuerpo en acción para detallar y despertar la imaginación en el espectador.

## CAPITULO VI

### EL ACTOR ÉPICO

Durante el proceso de ensayos Brecht pide a sus actores que recurran a la tercera persona; es él, el personaje que se expone quien realiza la acción, es su elección frente a la relación social tejida por la obra y el espectáculo. Entonces, el actor se expresa de la siguiente manera: “Se levantó y enfurecido por lo presenciado, dijo...” o bien, “Sonrió de manera sarcástica y abandonó la sala...”. Ensayar de esta manera el personaje, implica mostrarlo teatralmente con el cuerpo, emoción y técnica del actor, la participación en el drama de ese otro sujeto (personaje) que en ningún momento se confunde con el “yo” del actor. El actor construye su personaje trasladando actos de habla escénica y acciones físicas escénicas a un tiempo pasado.

Toda esta teoría la podemos encontrar en “El pequeño organón” un ensayo donde se rechaza la identificación y se propone el distanciamiento como método necesario para realizar un teatro de calidad, donde el espectador se sienta inmerso en la trama y capaz de interferir en las decisiones de los personajes.

El texto trata de convencer al lector que el teatro es un instrumento lúdico, un vehículo de acción y de concientización social, que tiene como tarea principal la lucha de los oprimidos en contra de los opresores, tomando la realidad social como tema y adaptándola al materialismo dialéctico, invocando el efecto de distanciamiento y destituyendo la técnica de la identificación, dando así paso al teatro de la clase trabajadora, disolviendo el de la clase burguesa, además de refutar el teatro aristotélico convencional.

“El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramatización no aristotélica que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por vía de la identificación, es errónea.”

Brecht, 2004

Con esto Brecht refuta la teoría que Aristóteles nos plantea en su poética, donde el desarrollo del drama se resume a tres puntos: La identificación (Catarsis), la purificación del espectador y la compasión, lo cual nos lleva a la simple imitación de los sucesos planteados en la obra, con lo cual la identificación de los actuantes por parte de los actores ha de provocar la imitación de los actores por parte de los espectadores. Sin embargo Brecht coincidió con Aristóteles en un punto fundamental, en el capítulo IV de la Poética de Aristóteles; acerca de los que asisten a las representaciones “se gozan en ver las imágenes, porque sucede que mirándolas aprenden y razonan sobre lo que es cada cosa”. Aquí podemos decir que uno de los objetivos de los trágicos griegos era el de divertir, sin embargo al tiempo cumplían con la condición de enseñar. Cabe destacar que Aristóteles escribió su poética después de que los grandes autores griegos ya habían escrito gran parte de su obra, y dejando de lado la teoría creativa de la comedia en el caso de Aristófanes.

“Esto es lo que, según Aristóteles, pretendían los antiguos con sus tragedias: nada más alto ni más bajo que divertir a la gente. (...) Exigir más del teatro, o concederle más, es proponerle un objetivo inferior al que le es propio.”

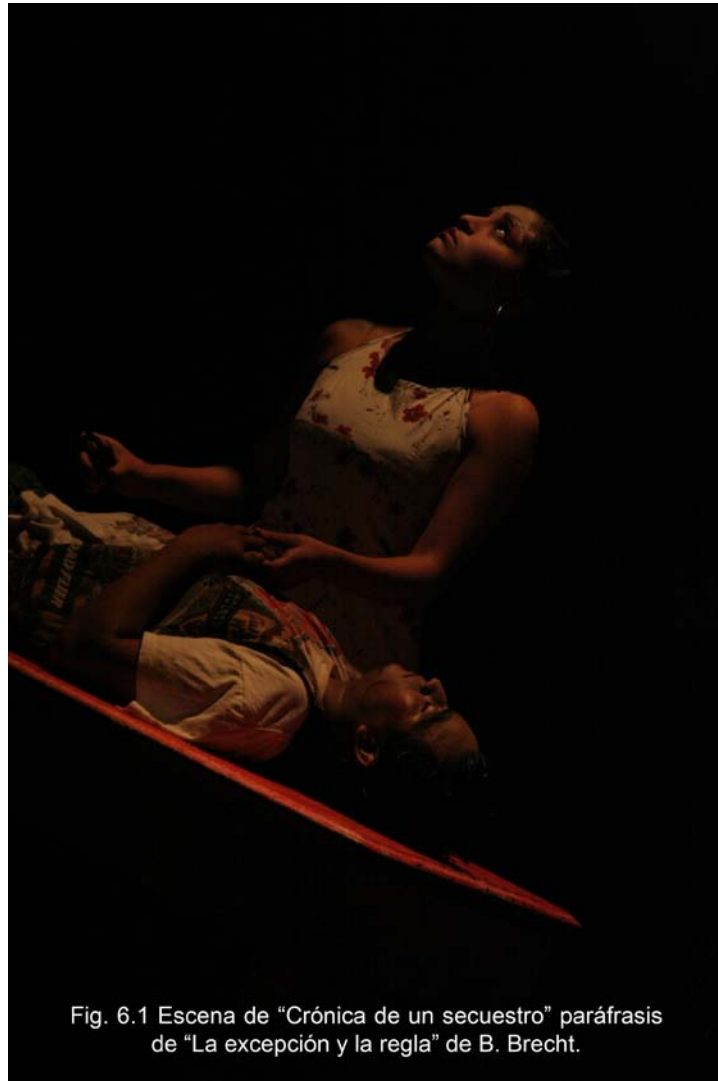
(Brecht, 1991: epígrafe 4)

Todo esto no significa que Brecht rechace la identificación o empatía ni el proceso que nos conduce a ello, incluso afirma que es un recurso utilizable y funcional durante el tiempo de ensayos, en los acercamientos previos a la construcción del personaje, como uno de los tantos métodos de observación que existen y que hemos planteado a lo largo de este estudio. Y para superar este procedimiento y caer en la forma más primitiva de identificación, el actor

no debe preguntarse “¿cómo reaccionaría yo ante tal situación? sino “¿cómo actuaba el hombre al cual yo he oído decir tal cosa o he visto hacer tal otra?” Cuando un actor épico se dispone a abordar un personaje determinado, su primera actitud debe ser una total disposición particular que le permita una actitud de sorpresa ante su papel. Tal disposición, según Brecht es una técnica adquirible, una de las más importantes para el actor, puesto que su principal misión consiste en llamar la atención sobre determinadas cosas. Por eso nunca debe abordar su papel con naturalidad, sino que debe vacilar, apelar a sus propias opiniones, interrogarse sobre otras reacciones posibles. Y junto con el texto debe memorizar sus primeras impresiones a fin de que éstas no desaparezcan en la composición definitiva sino que se mantengan vivas e imperceptibles. El actor épico nunca debe tratar de fijar prematuramente un personaje netamente definido, antes de haber registrado todo lo que se diga con anterioridad. Por el contrario su tarea consiste en ir reuniendo los rasgos que se contradicen entre sí en un determinado personaje concreto para luego equilibrarlos, debemos tomar en cuenta que de ninguna manera puede omitir rasgos aislados claramente visibles para facilitar la síntesis: justamente debe utilizar los rasgos que no cuadran, aquellos que están en contradicción con otros, incluso debe esforzarse por incorporar a su papel rasgos que son privativos del personaje y sin embargo son totalmente opuestos a su carácter.

Este enfrentamiento con el personaje donde el actor se encuentra sin terminar de entenderlo constituye la primera etapa del trabajo del actor épico sobre la construcción del personaje, esta se da durante la lectura de la pieza y se repite en los primeros ensayos.

La segunda fase es la de la identificación, la búsqueda de la verdad del personaje, en sentido subjetivo. Se le deja al actor hacer lo que él quiere y como él lo quiera hacer, entramos en un proceso de improvisaciones donde se deja reaccionar al actor ante la acción de las otras figuras, ante los estímulos del medio, ante la anécdota en particular y se le permite reaccionar de la forma más simple, es decir, la más natural.



En la tercera fase de la encarnación se procura que el actor vea al personaje, ya no desde el punto de vista individual sino desde el punto de vista de la sociedad. Si en la segunda fase se hacía posible la identificación, este procedimiento debe ser superado ya que puede servir para justificar un determinado estado de cosas, y para superar este procedimiento la actuación épica debe recordar la desconfianza y la perplejidad de la primera fase. En consecuencia suministrará suficientes elementos de juicio para que se pueda ver al personaje como ser humano y ya no para justificarlo, sino para censurarlo.

Es en esta etapa que el actor épico trata de conseguir su objetivo más importante: captar el *gestus* (gesto teatral), su actitud más profunda, y sólo una vez conseguido este objetivo, el personaje estará listo para ser entregado a la sociedad.

Fig. 6.2 El Gestus. Escena de "Crónica de un Secuestro"



Pero, ¿Cómo logra un actor el efecto de distanciamiento en la representación para así poder compartirlo en función? Teniendo trabajado a conciencia su gestus o gesto: sin tensiones innecesarias, sin grandilocuencia o melodrama al hablar, tampoco debe transformarse completamente en el personaje...no es el personaje, lo representa; sus propios sentimientos no deben basarse como fundamento en los de su personaje. El actor debe tener la libertad de opinar durante la función de lo que piensa del personaje, permitiendo que sus pensamientos y sentimientos también sean escuchados, a esta manera de actuar narrando se le llamó épica, claro esto ha de hacerse no de manera panfletaria, sino de manera artística. Lo mismo ocurre con lo vivido en ese momento, el actor debe actuar con la conciencia de que ese proceso lo ha hecho en diversas ocasiones, lo que está sucediendo ya ha sido previamente ensayado y estudiado y lo más probable es que no sea ni la



primera ni la última vez que se presente; el actor debe hacer los comentarios haciendo notar que es algo que ya vivió y que por lo mismo se sabe el final pudiendo hacer una crítica más objetiva de la situación; esto le permite destacar aquello que fue verdaderamente importante en la historia que está contando y no se deje llevar por los sentimientos que en cambio está viviendo su personaje. Tampoco hay que permitir la posibilidad de que cualquiera puede actuar como el personaje marcando esta diferencia, cuando el actor habla del personaje debe enmarcarlo como un personaje en específico de una situación particular por ello debe expresarse con “él hizo esto y no hizo esto otro”, o “él hizo esto pero podía haber hecho otra cosa”. El actor en sus procesos de ensayos más que preguntarse qué haría él siendo tal personaje debería preguntarse cómo se comportan los hombres ante tal situación en particular.

La tarea del actor épico consiste en probar con su actuación que mantiene la cabeza fría, es decir, el actor debe mostrar que es capaz de pensar. Tiene que reservarse el poder de salirse de su papel artísticamente y jamás debe resignar sobre su papel en el momento que las circunstancias se lo exijan. También para él resulta apenas utilizable la identificación, el actor ya no tiene por qué hipnotizarse a sí mismo.

Otro punto a trabajar actoralmente es no acelerarse al momento de descubrir su personaje, no querer captarlo casi en seguida, sino buscar de distintas maneras el abordaje del personaje, permitirá asombrarse de su personaje, esto con el fin de explorar distintas formas y también con el fin de poder verlo objetivamente, poder tomar un juicio de valor con respecto a sus acciones: “El personaje no hizo esto, sino esto otro”, compartir esta posibilidad con el público hace que éste comprenda la importancia de no pensar en una única verdad absoluta, para ello el actor debe asumir una posición crítica recordando sus primeras impresiones y logrando no olvidarlas para que puedan ser parte del trabajo final en la creación del personaje, esto es, plasmarlo incluso en las funciones, a partir de la no identificación personaje-espectador sino más bien del reflejo, permitir que el público capte que lo que está viendo reflejado en escena puede tener más de una solución. Por todo lo anterior, lo óptimo es que el actor construya y se aprenda su personaje en compañía de otros actores, pues debe haber claridad en el punto de vista que se va a tomar.

Por eso es necesario que como actor se observe de manera constante el comportamiento de la sociedad, lo que ocurre a su alrededor pues él representará no sólo lo individual sino también a un comportamiento determinado de convivencia humana; entonces, además de la observación es fundamental tomar partido, es decir, tomar una postura clara ante la vida y ante los acontecimientos que están ocurriendo en su sociedad, considero que desde el punto de vista brechtiano en este sentido tomar partido era no permanecer “imparciales” pues eso significaba estar de acuerdo con la clase dominante, entonces, establecer una postura no podía ser sólo en el aspecto teatral, sino desde la vida misma, uno debe ser parte de una transformación que va a liberar al ser humano, esta sensación de liberación es la que debía plasmarse en el teatro que él llamaba de la “era científica”.

¿Cómo lograr lo anterior? Ayudándose entre actores, intercambiando personajes para que la retroalimentación sea mucho más profunda, pues al cambiar de punto de vista, de tono e incluso de género le da más parámetros para reafirmar una postura decisiva ante la sociedad. Todo esto va permitiendo que el actor vaya creando el ámbito gestual que son las actitudes corporales, vocales y expresivas que los personajes conservan entre sí; al hacer esto, estará realizando realmente una crítica hacia su personaje pues irá construyendo y dominando una variedad de rasgos y manifestaciones no como personaje individual, sino como personaje que pertenece a una sociedad. A la hora de construir un personaje, al actor se irá adueñando de su personaje y de la fábula establecida en sí (la fábula es el conjunto de acontecimientos que cubre determinados intereses en los que se ven reflejados diferentes actitudes con sus consabidas contradicciones) como el centro de la obra:

Todo depende de la “fábula”, que es el corazón de la obra teatral. Porque los hombres extraen todo lo que puede ser discutido, criticado y transformado, precisamente de lo que ocurre entre ellos. Aunque la persona concreta representada por el actor sea naturalmente más amplia que la exigida por los acontecimientos de la fábula, esto, precisamente es lo que hace que estos acontecimientos sean más

sorprendentes, ya que los realiza aquella persona concreta. El objeto mayor del teatro es la “fábula” la composición total de todos los procesos gestuales, incluyendo las comunicaciones y los impulsos con los que se va a divertir el público.

(Brecht 1991: epígrafe 65).

¿Cómo lograr que el público no se deje llevar por la fábula? Separando los acontecimientos, no permitiendo que se sucedan unos a otros, sino que habría que intervenir y dar criterios de juicio entre unos y otros, para ello cada parte se le puede poner un título el cual debe contener aspectos sociales y aspectos del fin que se desearía con respecto a ese acontecimiento. Al poner estos títulos se da el efecto de distanciamiento, los cuales llega a reafirmar el sentido épico basado en la narración. Por ejemplo: en mucho más fácil que el público se sienta identificado con una escena dramática que con una épica, la escena once de la obra “Madre coraje y sus hijos” donde Madre coraje salva a los niños del pueblo de Halle de lo que posiblemente sería su destrucción, sin embargo el teatro épico está preparado para representar mucho más que sucesos agitados, conflictos, complots, torturas mentales, etc. Si uno desea dejar la escena libre de una desbordante agitación uno debe llevar a cabo ciertas “enajenaciones” como en la mencionada escena donde los campesinos hablan acerca del ataque sorpresa, estas enajenaciones nos mostraran como se justifica que hagan nada y se aseguran de la necesidad de hacer nada, así que la única acción será hablar. Por esto se les dijo a los actores que al final de cada una de sus oraciones agregaran la frase “El hombre dijo”, “La mujer dijo” a lo que resultó lo siguiente:

- El vigilante dará aviso- “La mujer dijo”
- Deben haber matado al vigilante- “El hombre dijo”
- Si solo se encontraran aquí más de nosotros- “La mujer dijo” etc.

Para lograr el efecto de distanciamiento es fundamental que se sepa qué acontecimiento se quiere destacar y darle todo el foco de atención.

Básicamente, consiste en transformar la cosa que se pretende clarificar y sobre la cual se desea llamar la atención y lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte no entendido pero con el único fin de hacerlo más explicable.

Para que lo conocido lo sea realmente tendrá que dejar de pasar inadvertido, es decir, deberá dejar de suponerse que no requiere aclaración. Para ser conocido, un objeto deberá recibir el sello de lo desusado. Brecht brinda ejemplos esclarecedores: quien deja de mirar su reloj exclusivamente para saber la hora y se dedica a observarlo como mecanismo, no está haciendo otra cosa que distanciar este objeto, se está sustrayendo de su observación acostumbrada e indiferente para advertir que está ante una máquina notable. Cuando la madre de un hombre se casa por segunda vez y este hombre conoce a su padrastro, automáticamente se produce un efecto de distanciamiento: el hombre ha logrado ver a su propia madre como mujer. Cuando uno sorprende a su maestro en apuros, perseguido por la policía por ejemplo, se produce un efecto de distanciamiento; descontextualizado de la circunstancia que lo hace parecer grande, se le ve en una circunstancia que lo hace parecer pequeño. En sentido específico, en términos de dramática, distanciar un suceso o un personaje quiere decir captar aquello que hasta ese momento se daba por sobreentendido, por conocido de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Por ejemplo, a través de la técnica de la identificación, el actor puede interpretar la ira del rey Lear de manera tal que el espectador la considere como una cosa tan natural que ni siquiera conciba la idea de que Lear pueda no caer en ella. El espectador en este caso hace suya la ira del rey, se identifica con él. Pero a través de la técnica del distanciamiento el actor deberá interpretar la ira del rey Lear de modo tal que el espectador pueda imaginar reacciones que no sean la de la ira. Se interpone distancia entre el espectador y la actitud de Lear, se expone tal actitud como algo propio del personaje representado, como un fenómeno social no sobreentendido, pues esa ira es humana pero no propia de todo ser humano y hay hombres que en el mismo caso no la experimentarían. La ira puede ser posible en cualquier época y en cualquier hombre, pero esa ira, la que así se manifiesta y así se origina, está condicionada por un momento

histórico. De tal modo que distanciar lo podemos asociar con el término historizar, acuñado por el propio Brecht. El campo histórico en el que transcurre la acción de la obra tiene características propias, las cuales lo conforman y son exclusivamente relativas al mismo, tales características, por lo tanto no son eternas, inmutables, propias de toda época histórica. El teatro debe mostrar al personaje como influido por las condiciones materiales propias de su época; de esta manera las situaciones y los personajes aparecerán como elementos históricos, perecederos. Esto provocará el efecto de distanciamiento, ya que el espectador no podrá decir ahora: “así actuaría yo”, sino que dirá: “así actuaría yo en esas condiciones”. Lo mismo deberá suceder en la contemporaneidad, en los trabajos inspirados en nuestro propio tiempo las condiciones a las que están sujetas las acciones deberán también aparecer con su carácter particular.

Las actitudes de los personajes contemporáneos deben representarse como algo condicionado temporalmente, sujeto a los sucesos que ocurrirán en la escena, de esta manera se logra que el espectador no los perciba: seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos, el espectador comprende que un hombre es así porque las circunstancias son tales o cuales, y las circunstancias son tales o cuales porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como debería ser, y también las circunstancias podrían ser diferentes de lo que son. De este modo el espectador se convierte en el gran transformador, que ya no está satisfecho con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro ya no intenta cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino sino que le presenta ahora el mundo para que él intervenga.

A continuación se muestra un cuadro que compara la interpretación de corte naturalista con aquella más afín a los planteamientos brechtianos. Para que resulten más claras las diferencias entre ambas, se han tomado como referencias los planteamientos más extremos. Así, los principios de la teoría interpretativa naturalista que se recogen corresponden a los desarrollados dentro del sistema stanislavskiano, apoyado en la motivación y la memoria de las emociones. En esta etapa del sistema, posteriormente tergiversado por el método strasbergiano, todavía no se había desarrollado el fructífero método de las acciones físicas. Este enfoque que desarrollaría Stanislavski en su última

etapa se convertiría, gracias a Vajtánov, en un método universalmente aplicable más allá de las opciones estéticas concretas adoptadas. No cabe duda que, en lo que corresponde al método de las acciones físicas, los planteamientos stanislavskianos y los brechtianos, lejos de ser divergentes, son complementarios.

INTERPRETACIÓN NATURALISTA	INTERPRETACIÓN BRECHTIANA
En el análisis se identifica el mundo del autor con el mundo real, se buscan sus coherencias. Se justifica la causalidad de la obra y se asume que unos sucesos llevarán a otros necesariamente. El mundo es como es.	En el análisis se separa el mundo del autor del mundo real, se detectan sus contradicciones, se cuestiona la causalidad de la obra y se reflexiona sobre la arbitrariedad que unos sucesos lleven a los otros. El mundo es posible.
Método deductivo. Parte de lo general, eterno e irrefutable.	Método inductivo. Parte de lo particular (lo concreto) provisional y cuestionable.
Análisis psicológico, cronológico y causal. Se trabaja, monta y ensaya la obra de principio a fin.	Análisis de comportamiento. Se determinan los gestos sociales que se presentan de forma discontinua y se relacionan de forma dialéctica. A partir de ellos se construye la obra.
El director llega a los ensayos con ideas preconcebidas que impone, (trae respuestas) hay una solución única que se aplica.	El director llega a los ensayos para plantear una serie de incógnitas, (trae preguntas) se aprueban múltiples soluciones.
Se muestra al hombre en la intimidad, el personaje sigue sus estímulos particulares. ¿por qué? (motivación)	Se muestra al hombre en sociedad, el personaje surge de las relaciones con otros. ¿para qué? (intención transformada)
El actor parte de sí mismo y su propia experiencia vital para abocarse al personaje.	El actor parte de su conocimiento del hombre en sociedad, parte de la experiencia histórica.
SI MÁGICO, qué haría yo SI	NO... SINO... hago esto, sino esto, lo

estuviera en las circunstancias del personaje.	que no hace el personaje también debe estar contenido en lo que hace el actor.
Actuación presente.	Actuación pretérita.
Interpretación en primera persona. Identificación entre el actor y el personaje, se muestran unitariamente y comparten los mismos puntos de vista. El actor se comporta como el personaje de forma “espontánea”.	Interpretación en tercera persona, personaje y actor se pueden contradecir, el personaje está visto desde la perspectiva del actor y cita los comportamientos del personaje.
El actor sólo puede verbalizar los parlamentos dirigidos a otros actores.	El actor puede verbalizar además las acotaciones y apartes dirigidos al público.
Se parte de las emociones íntimas que tiene el personaje.	Se parte de las acciones fundamentales que desarrolla el personaje en relación a otros personajes.
El actor se limita a mostrar y encarnar. Solo importa QUÉ se presenta. (Personaje en la fábula)	El actor narra e interpreta, importan el QUÉ y el CÓMO se presenta. (Actor en la puesta en escena)
El actor exhibe un personaje acabado, afirmativo.	El actor exhibe un personaje en transformación, interrogativo.
Cada actor se instruye en la interpretación de un único personaje	El actor le ayuda interpretar diversos personajes para conocer su propio papel.
Cuarta pared. El actor actúa como si el espectador no estuviera, el personaje no sabe que lo miran, ignora la existencia del espectador.	El actor-personaje se dirige al público, sabe que lo miran e integra al espectador
Movimiento escénico ilustrativo y lógico. Existe una armonía entre lo que el personaje dice y el actor hace.	Movimiento escénico significativo y revelador. Contradicción entre lo que el personaje dice y el actor hace.
Interpretación continua, causal y unitaria. Ilusión + encubrimiento =	Interpretación discontinua, dialéctica y contradictoria. Desilusión +

ilustración.	descubrimiento = revelación.
<p>Persigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Distraer.</li> <li>• Ilusión e identificación.</li> <li>• Satisfacer las expectativas.</li> <li>• Transmitir ideas concretas.</li> <li>• Imponer respuestas.</li> </ul>	<p>Persigue:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Divertir.</li> <li>• Distanciamiento.</li> <li>• Sorprender.</li> <li>• Despertar una actitud crítica en el espectador.</li> <li>• Formular preguntas.</li> </ul>

Fig. 6.3 interpretación del actor épico en la puesta en escena. (Cuadro basado en los apuntes de Brecht. 1977, I, II y III)

“La relación del actor con su público debe ser la más libre y la más directa. El actor siempre tiene algo que comunicar y presentar al público, la actitud del que simplemente comunica y presenta debe subyacer a todo.

Brecht, 2004: 279-280

El actor no pretenderá de esta manera, ni siquiera sugerir que es la persona a la que se está representando, el sólo muestra la fábula y su desarrollo, para esto deberá de recurrir a una herramienta más que el actor necesita desarrollar en la construcción de su personaje, **el gesto social**.

### EL GESTO SOCIAL

Brecht afirma que el gestus no debe pensarse como un gesto puramente individual, debe entenderse como una compleja construcción de gestos, ademanes y frases o razonamientos que una o varias personas dirigen a otra u otras personas. Por lo tanto el gestus es la actitud más profunda del ser que aparece en toda frase o razonamiento, constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de personas y determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso, por ejemplo, un juicio, o una pelea. También puede definirse como un complejo de gestos y expresiones



orales que al presentarse en un individuo desencadena determinados sucesos, o simplemente, como la actitud subyacente de un hombre.

Toda acción escénica presupone cierta actitud de los personajes entre ellos y por lo tanto el personaje surge de la suma de sus relaciones con otros personajes, es decir, el carácter de un ser humano es forjado por la función que el mismo ocupa en el marco de una relación: el cargador muestra el gestus del servilismo. En el hombre que escribe sus memorias, la mujer que seduce a un hombre, un policía que golpea a otro hombre, un hombre que paga... en todos ellos hay un gestus social. El gestus determina la postura, la entonación, la expresión fisionómica, está en todas y cada una de las actitudes del personaje, se ubica entre la acción y el carácter, muestra al personaje implicado en una praxis social y reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Un gestus puede ser exclusivamente verbal, como la voz que se identifica de inmediato en una transmisión de radio, en ese caso hay determinados gestos y ademanes vocales que se han incorporado a esas palabras y se pueden deducir de quien se trata a través de ellas. De la misma manera los gestos y ademanes en el caso de las películas mudas o exclusivamente los ademanes como en el teatro de sombras, pueden contener en sí las palabras. Por lo tanto el actor épico, que no se limita a “ser” sino que tiene por misión mostrar, tiene como tarea el conocimiento de su conducta hacia otros personajes. Unas palabras pueden ser reemplazadas por otras, unos ademanes pueden ser cambiados por otros, sin que eso modifique el gestus, es decir, la base de la personalidad del personaje.

Cada suceso aislado tiene su gestus fundamental, es tarea del actor encontrarlo y representarlo en el escenario. “El señor Puntillá ve pasar su vida frente a él mientras se derrumba su casa. Claudio, rey de Dinamarca se casa con su cuñada, viuda de su hermano, etc.”

En la vieja escuela el actor primero creaba el personaje para luego establecer su relación con las demás figuras, el actor épico no se preocupa por el personaje sino por encontrar el gestus. Para ello se apoya en las frases, ensaya otras frases, más vulgares, que no dicen exactamente lo mismo que dice el texto pero que contienen el gestus. El personaje que el actor encarna surge así del conocimiento de su conducta hacia otros personajes. No basta ser. El carácter de un ser humano es forjado por su función.

Los gestos se encuentran dados de antemano en la realidad y, además, sólo en la realidad actual.

Supongamos que alguien escribe una pieza teatral histórica. Yo afirmo entonces: dominará semejante tarea en tanto tenga la posibilidad de ordenar, sensible y razonablemente, acaecerse pretéritos en gestos que el hombre actual pueda llevar a cabo.(...) La materia prima del teatro épico es por tanto exclusivamente el gesto que pueda hoy encontrarse, ya sea gesto de una acción o de la imitación de una acción.

Benjamin, 1975. 43

El gesto tiene dos ventajas, por un lado frente a las manifestaciones y afirmaciones enteramente engañosas de las personas, ya que el gesto es, sólo hasta cierto punto, falsificable, y cuanto más habitual e irrelevante sea este, menos posibilidades hay de falsificarlo. Y por otro lado, frente a la múltiple dimensionalidad e impenetrabilidad de sus actos, pues el gesto tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones de las personas.

Esta índole estrictamente conclusiva de cada elemento de una actitud es uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto o gestus. Benjamin, en su libro: "Tentativas sobre Brecht", señala que la cuestión acerca de los métodos con que se elaboran los gestos hace patente la dialéctica propia del teatro épico. Son dialécticas la relación del gesto con la situación y viceversa, la relación del actor que representa con la figura representada y viceversa, la relación del comportamiento autoritariamente vinculado del actor para con el del público, experto y crítico de la situación y viceversa, la relación de la acción puesta en escena para con la acción que hay que percibir en cualquier tipo de puesta en escena. Todos estos momentos dialécticos se subordinan a una dialéctica superior que aparece tras largo tiempo y que se determina por medio de la relación entre conocimiento y educación. Todos los conocimientos a los que llega el teatro épico poseen una eficacia educativa inmediata; paralelamente dicha eficacia se transforma inmediatamente en conocimientos.

La ejecución más importante del actor consiste en lograr evocar sus gestos en cualquier momento: el actor debe poder diferenciar sus gesticulaciones claramente. Mientras que la tarea más importante de la dirección épica radica en expresar la relación de la acción que se representa con la que está dada en el hecho a representar: hay una incesante confrontación entre el desarrollo escénico, que es mostrado, y el comportamiento en la escena, que muestra. De esta forma se establece un canon del teatro épico donde el que muestra, es decir, el actor, al mismo tiempo debe ser mostrado, el actor debe mostrar una cosa y al mismo tiempo debe mostrarse a sí mismo. Al mostrar la cosa inevitablemente se muestra a sí mismo y al mostrarse a sí mismo forzosamente muestra la cosa. Sin embargo, aunque los dos cometidos coincidan, deben coincidir de tal modo que la diferencia entre ambos nunca desaparezca.



Fig. 6.4 El cuestionamiento directo al público sobre los hechos mostrados en la escena lo hacen cómplice de las consecuencias de las acciones de los personajes.

En Rusia, Brecht presenció la actuación de Mei Lang Fang, quien trabajaba sin maquillaje, vestuario, ni luces y que daba la impresión de estar separado de su papel, sin embargo hacía ver que era consciente de que estaba siendo observado. Lo cierto es que tampoco era necesario recurrir a Oriente

para un problema teatral que ya había planteado el filósofo francés creador de la primera enciclopedia como aporte a la ilustración 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:

“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 mental.”

(Brecht. 1963: 46)

“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 acontecimientos.”

(Ibíd.: 43-44)

“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 libre.”

(Ibíd.: 42)

La actitud exigida se asemeja a la escuela de actores de Stanislavski, quien, si bien exigía del actor una comunión con su papel, el 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 no era pertinente dadas las circunstancias de la época, había que hacer surgir un teatro que asegurase la actitud crítica del espectador. El actor desde el primer ensayo hablaría en tercera persona de su personaje y en pasado. En escena debería 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 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, en algún momento de elaboración del papel, durante los ensayos.

(Brecht. 2004: 56)

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.

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 drama.

(Brecht, 1963: 56)

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 social). 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 síntesis en el manejo de su cuerpo, ya que por este deberá manifestar cuál sea el meollo de la historia. El gesto se relaciona de manera directa con la necesidad planteada de que no parezca como elaborado, o como si ocurriera por vez primera. 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.

## CONCLUSIONES

Bertolt Brecht, fue reconocido como uno de los 5 mejores escritores de Alemania. A temprana edad comenzó a poner una marcada atención en las diferencias que existían entre las distintas clases sociales y con el tiempo, sus estudios principalmente ligados al Marxismo, formaron sus ideales llegando a asociarse al Partido Comunista.

Todas sus obras, sin excepción, fueron de carácter político, dejando claramente expresado su interés por cambiar la realidad social que sometía al pueblo, solía decir que “La diferencia de las clases marca definitivamente al hombre en su camino por la vida” (Berlau. 1995: 39)

Tanto desde la dramaturgia como la dirección, su meta final consistía en sacar de balance al espectador a tal punto que no solo comprendiera la historia, sino que forme su propio juicio sobre la realidad en la que se encuentra. En términos básicos, concebía al teatro como un medio para transformar el mundo, imprimiendo un marcado carácter didáctico en sus obras.

En sus primeras obras, más bien influenciadas por el expresionismo, había hecho una crítica nihilista de la sociedad burguesa. En Baal se sumerge en lo más profundo de la existencia humana, pero termina siendo acusado por utilizar un lenguaje demasiado explícito y antiburgués. Esta primera obra está basada en celebrar la vida y la sexualidad, cosa que aún en estos días es complicado, él lo hace en una Alemania revolucionaria de 1918.

Después dejaría ver un marcado gusto por incluir sus ideales sociopolíticos en sus obras, un claro ejemplo es “El señor Puntillá y su criado Matti” donde deja perfectamente expresada la injusticia que sufre el obrero frente al patrón.

Fue, desde la dirección, que Brecht intentó modificar al espectador mediante el Proceso de Distanciamiento, herramienta básica de construcción de personajes, comenzando principalmente por los actores, buscaba que éstos no solo se limiten a recrear, sino que debían criticar los patrones dados y “distanciarse” del personaje, de esta manera el espectador no se alienaba al ver a un actor alejado de su representación.



Entiéndase este planteamiento como un carácter “no natural”; el espectador debe estar en condiciones de hacer “complementaciones fílmicas” por sobre la construcción, es decir, crear todas las posibilidades de lo que podría pasar en el futuro de los personajes. Los movimientos representados se tornan más manejables al ser menos naturales, dejando al espectador la obligación de imaginar el resto de la escena.

Romper la perfección mediante mascarar para evitar un ensimismamiento patológico en el espectador. Hacer que el actor se olvide de todo lo aprendido para no hipnotizar ni al público, ni a si mismo. Brecht aconsejaba a los actores que recitaran relajados y evitaran las cadencias en la dicción que “arrullan al oyente” porque, de esta manera, consideraba que se perdía el sentido de las palabras; voz, cuerpo e interpretación, como herramientas para que el actor evite transformarse enteramente en el personaje.

Bertolt Brecht consiguió crear una poesía y una dramaturgia verdaderamente valiosa para las nuevas generaciones, con una gran fuerza moral, exponiendo la ética ante el espectador que nunca más se quedaría impávido ante lo que presenciaba. Bautizando su estilo bajo el nombre de “Teatro Épico” fue un dramaturgo que se caracterizó por su teatro antifascista e innovador, de carácter didáctico y con una fuerte carga de crítica social.

Su obra artística se veía directamente influenciada por la actualidad socio-política en la que se encontraba dándole un marco “didáctico” con la intención de enseñar. La obra debía ser “interpretada”, no sólo “ser vista”, a esta intención le dio el nombre de “Lehtstücke” o piezas didácticas.

La aproximación a la clase obrera por parte de Brecht coincide con su adopción del marxismo y le da una base ideológica para su teatro didáctico, encontrando un arma poderosísima en la escena, como en la radio y los diversos medios existentes en la época, contra la realidad opresora que imperaba en Europa del este, haciendo un llamado de atención a las contradicciones del mundo moderno. Si bien ya se habían escrito numerosas obras de divulgación de las ideas comunistas, fue Brecht quien encontró un nuevo método de utilizar el materialismo dialéctico como principio estructural y exponer a través de sus “Lehtstücke” la doctrina comunista.

El recurso más utilizado por Brecht es el *Verfremdungseffekt*, o *V - Effekt*, “efecto de distanciamiento” que tiene como objetivo principal el sustraer lo representado a la mediación del espectador, pretendiendo así sacar la emoción de la producción, persuadiendo al público para distanciarlo de la obra, para lograr una reflexión en la fábula, y no una identificación con el personaje. Parafraseando al propio Brecht, que decía que para lograr la producción del efecto de distanciamiento el actor debía desechar todo lo aprendido con anterioridad para poder persuadir al público de la identificación con los personajes y sus características, siempre teniendo cuidado de no generar una catarsis, ni él mismo, ni tampoco a su público. Sus músculos deben permanecer relajados y atentos, preparados para dar un giro en la cabeza, por ejemplo, con los músculos del cuello estirados, y lograr “mágicamente” que el espectador lleve los ojos e incluso su cabeza con él, y de esta manera, disminuir cualquier especulación o reacción que los gestos pueden traer. La manera de hablar del actor debe de ser libre de la monotonía eclesiástica y de todas esas cualidades que arrullan al espectador para no perderle el sentido a la obra. De esta manera la actuación se convierte en un proceso de aprendizaje diferente a lo planteado por las teorías de finales del siglo XIX, que se distingue por la “historización” y la “crítica”. Los actores no deben limitarse a rehacer, a la hora de actuar, los patrones dados, sino que deben cuestionarlos. El intérprete no debe identificarse con el personaje sino mantenerse a distancia. Convirtiendo a la actuación, no solo para Brecht, sino para toda la comunidad teatrista del mundo en un ejercicio, un paso hacia la disciplina necesaria para la liberación.

Otros elementos que permitirán lograr el efecto de distanciamiento son: el uso de máscaras y el dominio de los “apartes”. Así como la inclusión de la música, no solo como acompañamiento o musicalización, sino convertida en un dispositivo importantísimo en las puestas en escena. Brecht lo último que pretendía, era lograr una respuesta emocional por parte del espectador, lo que buscaba era una reflexión, según Brecht, el teatro está hecho para cuestionar y no para identificarse con la historia o los personajes; ya que, cuando el espectador tiende a identificarse con éstos, la obra pierde su valor pedagógico. Las obras de Brecht encierran un mensaje general: “el espectador debe sacar una enseñanza” ya sea apuntándole a las posibilidades de cambiar la realidad

o demostrando que el destino no aparece como algo ineludible que se sustrae a la intervención humana (como Aristóteles lo planteó): como hace mención en la obra “Madre Coraje...” donde hace constar que “el destino del hombre se lo fragua el mismo hombre”.

Se ha demostrado durante el trabajo que la práctica artística del actor está regida por el carácter racional de la misma, en la dramaturgia de Brecht se puede encontrar una renovación del carácter comunitario de los antiguos espectáculos, se redescubre la espontaneidad teatral del goce artístico volviéndolo útil en un sentido social.

Brecht manifestaba que una actitud crítica es una actitud productiva y creadora, resolviendo dialécticamente la alienación del texto en el teatro contemporáneo, vinculando así la praxis artística creadora a la praxis productiva.

Brecht plantea al teatro como un conjunto de creaciones, donde cada parte tiene su acción creadora, desde el dramaturgo, el director, el músico, los actores, los iluminadores, maquilladores, tramoyistas y hasta el público al momento de la representación.

Todas las actitudes corporales, vocales y expresivas deben de ser interpretadas bajo la condición del “gesto social”. Teoría con la cual innova el concepto estilístico y el del lenguaje artístico, así como la función de la improvisación unida a la elaboración.

Al contraponerse a la escuela de Stanislavski no solo supera una técnica teatral específica sino además un realismo inconsecuente con residuos y supuestos parciales de carácter romántico y naturalista. Lleva a esta técnica a una nueva concepción de la dramaturgia y del arte teatral, refuerza la esencia del teatro principiándolo al pueblo y al contacto con las otras artes.

En los ensayos el actor puede utilizar la herramienta de la identificación, siempre y cuando la evite durante la representación y sólo la use como uno de tantos métodos de observación. En los ensayos puede resultar valiosamente útil siempre que se use con moderación.

Se debe tomar a la observación como un elemento fundamental en la construcción de personajes. El actor debe observar a los otros hombres con todos los músculos y todos los nervios, en un acto de imitación que es al mismo tiempo un proceso mental.

Se debe tomar posición ante los sucesos de la fábula como otro elemento imprescindible del teatro épico y esa elección hay que hacerla fuera de la ficción del teatro. Sin cuestionamientos éticos y morales no se puede representar la acción, sin conocimiento de causa nada se puede mostrar, ¿como se hace para saber que es lo que vale la pena conocer? Si el actor no quiere parecer un mono, debe apropiarse del conocimiento de la convivencia humana propia de su época, participando en la lucha de clases.

Durante los ensayos, cuando el actor comience a leer su papel, es importante evitar que se aferre al esquema planteado por la sociedad, es decir, encontrar un tono natural a través del cuestionamiento del mismo, dudar del sentido del personaje y consultar las opiniones de los demás actores. El actor estudiará y construirá su personaje en conjunto, intercambiando puntos de vista con los otros actores y junto con los otros personajes.

A pesar de que son muchos los elementos que contribuyen a la construcción del personaje en el momento en que se encuentra con los demás personajes del drama, el actor tendrá que recordar la pretensión básica del texto. El actor aprende mucho más observando el trato que le dan los otros personajes en su entorno de ficción.

Planteó una teoría influenciada por el teatro chino, los misterios medievales, el teatro isabelino, el griego y géneros como la revista musical y el cabaret, está de más decir que un actor que pretenda subirse a un escenario debe tener el conocimiento básico de lo que es la historia del arte teatral. Esta teoría se complementa con la de Eisenstein integrándola de manera sublime.

Despoja el lenguaje teatral de artificios y elabora sus imágenes con todos sus medios poniendo toda la atención en el movimiento mismo de la acción escénica. La acción es narrada y el “aclichamiento” de los personajes, presentándolos como “tipos”, la dinamizan al concebir al hombre cambiante.

La concepción de Brecht se opone a las antiguas tendencias teatrales impregnadas de fatalismo, él mismo las define como un teatro de libertad condicionada de creación.

Durante los intermedios musicales, dedicados al público, el gesto general debe mostrar lo mostrado en un acompañamiento acentuado mediante canciones. Por eso los actores deben evitar el pasar de la recitación al canto de manera imperceptible, deben subrayar esta acción claramente del

resto, de ser posible con la ayuda de medios escénicos como la proyección de títulos o el cambio de iluminación.

Es necesario que la obra de teatro se presente como algo acabado, es decir, presentar al espectador todo aquello que se ha aceptado después de probarlo varias veces (ensayos), y lo logrado debe estar plagado de plena conciencia, a fin de que sean recibidas de la misma forma.

La dirección es un círculo donde la escenografía, la iluminación, la dirección musical y el vestuario giran en circuito armónico donde nada debe sobrar, para Brecht son los hombres los que deben dar la mano a los hombres.

La utilización de contraluces le da a los personajes una carga energética y contradictoria, personajes que muestran la vida que llevan y esconden la vida que desean.

En el siglo XXI, cuando el teatro retoma las bases planteadas a principios del siglo XIX como plataforma de agitación política o crítica social, el actor épico debe contar con las herramientas básicas de construcción de personajes que haga hincapié en la pre-expresividad, necesita transmitir al espectador su actitud con respecto al discurso que enuncia y estas situaciones deben despertar en el espectador una respuesta a la acción que se desarrolla frente a él. El actor, épico o no, no debe actuar la situación misma, sino mostrar lo que hay detrás de ella y lo que tiene que revelar con un propósito específicamente de cuestionamiento y crítica. Cuando el actor-épico se quita la máscara del personaje para revelar su verdadera naturaleza al espectador, no dice simplemente los parlamentos que le proporciona el dramaturgo, sino que descubre sus raíces desde las cuales dichos parlamentos han surgido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. 1999. **Análisis del drama**. Col. Escenología, México.
- Artaud, Antonin. 1999. **El teatro y su doble**. Editorial Edhasa, Barcelona.
- Barba, Eugenio. 1986. **Más allá de las islas flotantes**. Col. Escenología. México.
- Bayma, E. 1961. **Consejos para un comediante**, Ed. La Pléyade, Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin, Walter. 1975 **Tentativas sobre Brecht**. Traducción de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, Madrid.
- Berlau, Ruth. 1995. **Una vida con Brecht**. Editorial Trotta, S. A. Madrid.
- Brecht, Bertolt. 1963, **Breviario de estética teatral**, La Rosa Blindada. Buenos Aires, Argentina.
- Brecht, Bertolt. 1977, **Diario de trabajo I**, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- Brecht, Bertolt. 1977, **Diario de trabajo II**, Nueva Visión, Bs As.
- Brecht, Bertolt. 1977, **Diario de trabajo III**, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- Brecht, Bertolt. 1981. Teatro completo 5, **La ópera de dos centavos, Herr Puntilla y su sirviente Matti**. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- Brecht, Bertolt. 1991. **El pequeño organón**. Editorial Don Quijote, Sevilla, España.
- Brecht, Bertolt. 1995, Teatro completo 1, **Baal, Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades**. Alianza editorial, Madrid.
- Brecht, Bertolt. 1995. Teatro completo 2, **El círculo de tiza caucásico, La excepción y la regla**. Alianza editorial, Madrid.
- Brecht, Bertolt. 1995. Teatro completo 7, **Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos**. Alianza editorial, Madrid.
- Brecht, Bertolt. 2004, **Escritos sobre teatro**, Alba editorial, Barcelona.
- Brook, Peter. 1994. **El espacio vacío arte y técnica del teatro**. Ed. Nexos, Barcelona.

- Brook, Peter.1967. **Prefacio del libro de Jerzy Grotowski, Hacia un teatro pobre**, Siglo XXI editores, México.
- Brozas Polo, Ma. Paz. 2003. **La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX**. Ñaque editora, Madrid, España.
- Ceballos, Edgar. 1999. **Principios de dirección escénica**. Col. Escenología. México.
- Desuche, Jacques. 1963, La tecnica teatral de Bertolt Brecht, Editorial Oikos-Tau, Barcelona.
- De Micheli, Mario. 2001. **Las Vanguardias artísticas del siglo XX**. Alianza Editorial, 3° reimpresión, España.
- Eisler, Hanns. 1990, **Escritos teóricos**. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura. La Habana.
- García, Santiago. 1994 **Teoría y práctica del teatro**. Ed. Teatro la Candelaria, Colombia.
- Grotowski, Jerzy. 1967 **Hacia un teatro pobre**, Siglo XXI editores, México.
- Haffner, Sebastian. 2005, La revolución alemana de 1918-1919, inédita editores, España.-
- Jiménez, Pamela. 2005. **Cuatro bases metodológicas para una formación actoral**. Tesis para la obtención del grado de Maestra en Arte, Querétaro, UAQ.
- Lucchesi, Joachim & K. Shull, Ronald. 1988, **La música y Brecht**. Inédita editores, España.
- Meyerhold. 1986. **El actor sobre la escena**. Edición, Introducción y Notas de Edgar Ceballos, Col. Escenología, México.
- Schebera, Jürgen. 2000, **Kurt Weill Rowolht**, Hamburgo.
- Serrano Raúl. 1996. **Tesis sobre Stanislavski**. Col. Escenología. México.
- Solórzano, Carlos y Weisz, Gabriel. 1999. **Métodos y técnicas de investigación teatral**. Col. Escenología, México.
- Stanislavski, Constantin. 1980, **El trabajo del actor sobre sí mismo**, Editorial Quetzal, Buenos Aires.
- Stanislavski, Constantin. 1987, **Un actor se prepara**, Editorial Diana, México.

- Stanislavski, Constantin. 1988. **La construcción del personaje**. Alianza Editorial, España.
- Thomson, Peter y Glendyr, Sacks. 1998, **Introducción a Brecht**, Ediciones Akal, Madrid.
- Weideli, Walter. 1985. **Bertolt Brecht**. Fondo de cultura económica, México.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/iv%C3%A1n\\_P%C3%A1vlov](http://es.wikipedia.org/wiki/iv%C3%A1n_P%C3%A1vlov)
- [http://homepage.smc.edu/sawoski\\_perviz/Stanislavski.pdf](http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanislavski.pdf)
- <http://www.brookes.ac.uk/schools/sol/uqam/biblio.html>