

BRECHT: Autor trivial o clásico

por Aimeé Wagner

BERTOLT BRECHT (1898 - 1956).

Considerado el más importante autor dramático y hombre de teatro alemán de la actualidad, nació el 10 de febrero de 1898, en Augsburg, hijo de un fabricante de papel (de procedencia burguesa), estudia en Munich medicina y ciencias naturales. A fines de la Primera Guerra Mundial se alista como soldado sanitario en un hospital de su tierra natal, vive los momentos caóticos de un mundo que amenaza con derrumbarse.

En 1920 incursiona dentro del mundo teatral al escribir "críticas escénicas" para un periódico de Augsburg (el *Volkswille* o *Voluntad Popular*). En 1924 viaja a Berlín donde estudia con Max Reinhard, entre otros maestros.

Se distinguen tres periodos dentro de la producción de Bertolt Brecht.

En su primer periodo participa de la desilusión que embargaba a la juventud alemana recién salida de la guerra; acusa una tendencia agresiva (más bien nihilista, pero acentuadamente antiburguesa).

Su obra *Baal*, escrita antes de 1922, tiende hacia el expresionismo en la "exaltación de la desnuda búsqueda del yo"; en 1922 escribe *Tambores en la noche*, merecedora del premio Kleist; en 1923, *En la mañana de las ciudades*; 1926, *El hombre es el hombre*. En 1926 estudia materialismo dialéctico y frecuenta la Escuela de Trabajadores Marxistas de Berlín.

En 1928, basándose en la *Opera de los limosneros* de John Gay (1728), escribe *La ópera de tres centavos* para la cual Kurt Weill compone la música.

En su segundo periodo produce piezas didácticas tales como *Medida disciplinaria*, *Santa Juana de los mataderos*, *Cabezas redondas-Cabezas afiladas*, etcétera y llega en su tercer periodo a un renacimiento de las formas dentro de su propia producción en las grandes piezas de lo que se ha llamado el Periodo de la Emigración: *Madre Coraje*, *El alma buena de Se-Chuan*, *El círculo de tiza caucásico*, *El señor Puntilla y su sirviente Matti*, *Galileo Galilei*, entre otras. Estas obras contienen tal fuerza dramática que el contenido político se aplica por sí solo.

El teatro de Brecht busca la misma finalidad que caracteriza toda la literatura "engagé". No trata de divertir al público, de alejarlo de sus problemas cotidianos, sino, por el contrario, de abrirle los ojos, de mostrarle el camino por medio del cual pueda llegar a resolver sus problemas sociales y políticos. La situación del espectador del teatro épico ha cambiado: frente a la emoción se sitúa la reflexión, una actitud fría y lógica que le permite juzgar objetivamente la representación.

Brecht utiliza, para lograr este objetivo, el llamado *Verfremdungseffekt*, o Efecto de Distanciamiento que consiste en que el actor conserve, al igual que el público, la distancia necesaria hacia la obra. Brecht interrumpe la continuidad emotiva de la obra intercalando canciones, bailes, proyecciones, carteles, etcétera, que evitan que tanto intérpretes cuanto público se componen de la *ilusión teatral*.

El mismo Brecht (y citamos parte de este texto sólo a manera de ilustración sobre el pensamiento teórico de Bertolt Brecht, ya que sería imposible, dentro de este espacio, reproducir o interpretar sus numerosos ensayos sobre el quehacer teatral) dice en su estudio principal sobre el Efecto de Distanciamiento:

TRES OPINIONES

Tomado de la revista *Theater Heute*, febrero de 1968

1) *Martín Sperr: con Brecht y mas allá de Brecht. . .*

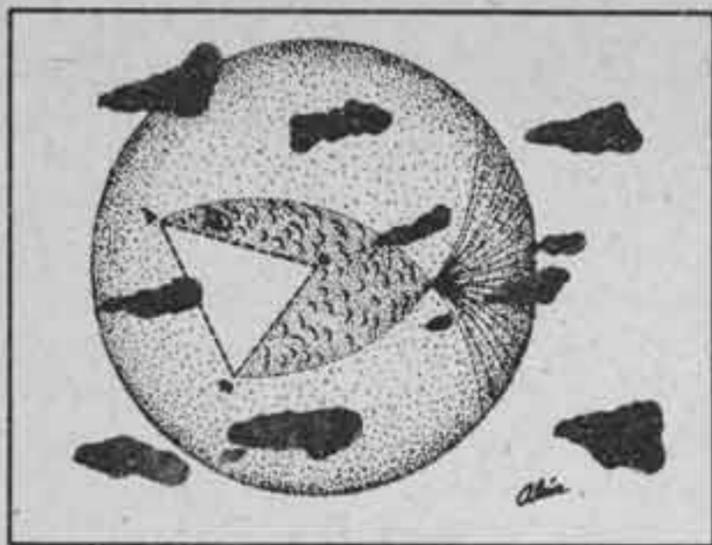
¿Qué fue lo que aprendí de Brecht? Que entiende el teatro como un juego metódico, cuya realidad representa. Que sus consideraciones acerca del medio ambiente que nos rodea, con mucha fantasía pero en forma tolerante (sin valorar el bien y el mal), delatan que el hombre en su vida privada está obstaculizado por la sociedad; que la sociedad no es una institución mística sino variable. Me enseñó que la sociedad no es, en ningún momento, algo natural.

Hay que evitar el tutelaje sobre el espectador. Ya el hecho de escoger una obra implica tutelaje, si se parte de que el teatro es el espejo de la vida. Hay que saber valorar la parte "realidad" y valorarla conscientemente, pero hay que darle al espectador la oportunidad de criticar nuestra valoración. Por lo tanto, el autor tiene que comprometerse con esta sociedad variable. Brecht exigía un teatro *naif* para un público *naif*, una exigencia con la que uno debe estar de acuerdo. Mientras no existe un público "ingenuo" (*naif*), hay que utilizar las viejas convenciones teatrales no ingenuas mediante una dramaturgia cambiada, pervertirlas conservando una actuación convencional para lograr "romperlas". Por lo tanto no es tan importante lo que uno enseña, sino cómo lo enseña. Así tiene uno que mostrar "buenos" y "malos" procedimientos de acuerdo con su utilidad. Pero es necesario el compromiso del autor para poder formular esa utilidad.

La teoría de Stanislavsky nos enseña puramente "técnica de la representación", por lo cual resulta necesaria, pero, al mismo tiempo, carece de sentido. La teoría de Brecht muestra cómo hay que usar la de Stanislavsky, por lo cual resulta vital para la existencia del teatro.

El primer paso que hay que dar para lograr un teatro "vivo" es la educación del público, mientras el teatro persista en cumplir una función social. Brecht intentó, de manera extraordinaria, y no sin éxito, dar conciencia y racionalidad al trabajo. Pero llegó el momento en que estamos obligados a evitar que la influencia de Bertolt Brecht se estanque. . . Por todos lados se dice que sus piezas son secas, pobres, etcétera, sobre todo que les falta ambiente. Y no hay que rechazar el ambiente: uno debe darlo en forma abstracta, con gran artificialidad y ágilmente, para mostrar que existe y que, por lo tanto, puede ser variable. . .

Recuerdo haber oído que algunas obras de Brecht, en su tiempo, causaron gran escándalo, o sea, que en aquella época habían encontrado su camino hacia el público. Sin duda es verdad que algunas cosas en la producción de Brecht son caducas o incomprensibles para nuestros días, pero Brecht es un clásico, porque escribió para su tiempo. Aparte, Brecht es un teórico que contribuye, por ejemplo, con su *Pequeño Organon*, a su propia ruina. Es el ejemplo tragicómico del autor incomprensido por sus epígonos en la cumbre de su fama. En el teatro de hoy día apenas si se nota la influencia de Brecht.



Brecht es el primer clásico del teatro científico, por lo cual se diferencia de los demás clásicos: él es el iniciador de un nuevo "modo" teatral, razón por la cual no hay que tratar de superarlo, sino de "aprehenderlo" y seguir trabajando. Brecht luchó por un nuevo teatro, pero, curiosamente, contribuye hoy en día —como clásico— a impedir el paso de nuevas modalidades teatrales, lo cual, de seguro, no fue su propósito: él no llevó el teatro a categoría de religión. Por ello, nosotros, a manera de agradecidos discípulos, debemos evitar que sus teorías se conviertan en religión. Es un clásico, sobre todo por los tratamientos que pueden dársele. Por sus ataques a las viejas instituciones o sus investigaciones acerca de la moral, que él calificó de "muy dudosa", criterio correcto, si se piensa que ni la moral ni las instituciones han sufrido ningún cambio gracias a nosotros.

Esta canción de muerte que canto aquí al enterrar a Bertolt Brecht la canto sobre todo para aquellos que no han investigado si este muerto es solamente un muerto aparente, un muerto que puede revivir en cualquier momento.

Por fortuna Brecht nos ha dado, acerca del teatro, los conocimientos teóricos bastantes —si los aplicamos bien— para representar su obra hoy en día con toda la vitalidad que tiene. De nosotros depende entenderla correctamente.

Como decía Brecht: hagamos teatro actual. Investiguemos nuestro tiempo, pues lo que hoy es interesante —o importante— está en el trabajo de Bertolt Brecht.

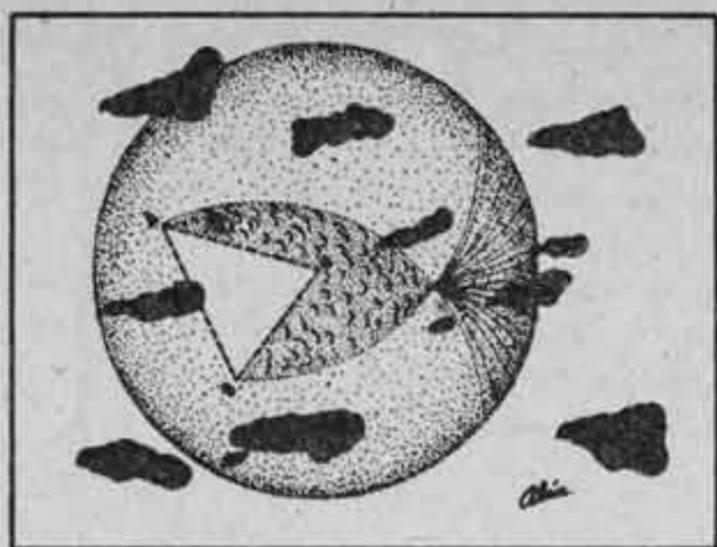
Como joven dramaturgo, venero a Brecht como mi maestro.

II) Peter Handke: *Horvath es superior...*

Brecht es, comparado con otros autores de su tiempo, como William Faulkner o Samuel Beckett, un autor trivial.

Nunca me gustó, ni sus obras tempranas, ni sus cuidadas piezas didácticas del periodo medio de su producción, como tampoco sus obras últimas ni sus "poemitas" últimos, sólo buenos para grabarse en teteras chinas... Su pensamiento me parece, de acuerdo con lo complicado del mío, completamente sencillo y sin contradicciones... Las contradicciones que hay en él se iluminan por medio de la única gran contradicción existente para Brecht: la de que las situaciones se dan únicamente según su propia opinión. Este es el sencillo modelo de contradicción que usa Brecht y en el que se resuelven todas las demás, contradicciones que no quedan de una manera ordenadamente desordenada, como en Beckett, que no parte de un modelo de pensamiento tan sencillo como el marxista.

Por eso es que Brecht es tan sencillo: enseña las contradicciones, pero, al mismo tiempo, les da la solución más simple. Esta solución no es para él más que un "bon mot", o un aforismo, en el que se mantiene el posible orden del mundo. En Brecht todo sucede como en un juego intelectual: a veces sencillo, a veces no tanto, emocionante y con "garra", muchas veces tan bonito que ya no resulta verosímil. Sus trabajos resultan idílicos. Mi realidad se burla de ellos a cada momento, mi mundo no se puede aclarar con frases de sabiduría ni con "slogans" sobre la amistad, ni con las mentiras que contienen sus obras, que necesitan crear una ilusión para poder después desilusionar; desilusión que ocupará más tarde el mismo lugar de la ilusión: la desilusión es una ilusión, pero mucho más peli-



grosa que la "ilusión inocente". Puedo soportar las piezas de Brecht como obras puramente formales, o como emocionantes cuentos navideños que me muestran una sencillez y un orden en realidad inexistentes. Me gustaría tomar como ejemplo a Horvath, con su desordenado sentimentalismo carente de estilización: las frases enrevesadas de sus personajes me asustan. Los modelos de maldad, de desamparo, de trastorno dentro de una sociedad determinada son en Horvath mucho más claros. A mí me gustan las frases confusas de una mente enloquecida que enseñan los saltos y las contradicciones del consciente que, además, únicamente se encuentran en Chejov o en Shakespeare. "Alguien sueña que es asesinado, ya tenía mucho tiempo de estar despierto y, sin embargo, pensaba que estaba muerto. . . Una moribunda manotea en el aire: ahí vuelan montones de gusanos negros. . ."

Horvath también hubiera cumplido, hace poco, los setenta. . .

III) Peter Hacks: Brecht o el tercer salto. . .

La estética de Brecht no se encuentra únicamente en sus teorías o en sus obras: vive en ambas y entre las dos. Los caminos del conocimiento científico y del conocimiento práctico llevan a conclusiones diferentes, a pesar de que sea el mismo hombre el que los camine. Un escritor teorizante teoriza comúnmente no hacia su arte, sino en contra de su arte. En verdad, su teoría y su práctica combaten, pero es justamente ese combate lo que lo anima: el autor sabe más, mucho más de lo que puede, pero puede mucho más de lo que sabe. . .

La estética de Brecht es un sistema de métodos adecuados para concebir artísticamente la realidad, con toda su dialéctica. Todo método que logre algo semejante es ortodoxamente brechtiano, aunque el mismo Brecht no lo haya usado. Es importante hacer notar que la realidad de Brecht fue la realidad de la primera mitad del siglo XX. Nuestra realidad ya es diferente y, en consecuencia, nuestros métodos también tienen que serlo. No pueden ser los mismos de Brecht, si es que quieren seguir siendo brechtianos. Como todo esfuerzo de la mente humana, el esfuerzo de Brecht es ya histórico, pasajero, como el mismo tiempo. Pero es imperecedero. . . Su continuación únicamente puede ocurrir mediante su negación, no mediante su prolongación.

La estética de Brecht, así entendida, es todo, menos un método subjetivo inventado por un genio: no es válida sólo para el teatro brechtiano, sino para todo el teatro posterior a éste, para toda la literatura y para todo el arte y para todas las obras del hombre.

La actitud del alejamiento, o sea, la técnica de concretar mediante la negación, es la actitud de la conciencia soberana.

La historia de la materia orgánica consta de tres pasos, que van del reino de la necesidad hasta el reino de la libertad. El primer paso es el de la iluminación hacia la vida, el segundo va del animal al hombre, y el tercero (que es el que tenemos que dar) es el del ideólogo. La estética de Brecht es, sencillamente, este tercer paso, dentro del terreno del arte.

Traducción de Aimée Wagner

MARTIN SPERR

Nació en 1944 en la Baja Bavaria, ha trabajado como peón, actor y escritor en Viena y en Wiesbaden. En 1965 estrena en Bremen su primera obra Escenas de cacería en la Baja Bavaria. Esta cacería es la de todo un pueblo cuya víctima es un muchacho. Narra en 17 escenas la historia de los habitantes de un pequeño pueblo, cuya vida está regida por el odio y la envidia hacia todo lo que es diferente. Sperr cuenta la historia de cada habitante del pueblo y ese conjunto de historias es la historia del pueblo en cuestión. La unidad sociológica de la obra permite a Sperr la posibilidad de mostrar lo más importante: cómo el hombre caza al hombre y cómo se reúnen para llevar a cabo esta "diversión".

PETER HANDKE

Nace en 1942 en Karutel, Austria. De 1961 a 1965 estudia jurisprudencia. Ha escrito dos novelas. Su obra de teatro más importante data de 1966: Insultar al público, otra de sus obras es Kasper Hauser. Sus obras teatrales son obras sin imágenes, no dan una imagen del mundo, no lo "muestran"; las palabras que utiliza tienden fundamentalmente a dar un concepto del mundo. Sus obras son obras de teatro porque se sirven de formas teatrales de expresión y de un lenguaje real, de un habla popular: el insulto, la autoacusación, la pregunta, la disculpa, la profecía. Ello siempre exige que exista un antagonista y ésta es la razón fundamental de que adopten una forma teatral. Pero en sus obras no puede haber acción, ya que ésta es sólo la imagen de otra acción. Por lo demás, sus obras no intentan revolucionar el mundo sino llamar la atención por el juego de palabras que utilizan.

PETER HACKS

Nace en 1928, en Breslau (hoy Polonia); estudió en Munich y se recibió como doctor en Filosofía. En 1955 se traslada a Berlín Oriental en donde trabaja como consejero literario en el "Deutscher Theater" hasta 1963. Todas sus obras tienen un claro carácter popular, como el Libro popular del duque Ernst o El molinero de Sans-Souci; ha hecho también adaptaciones como La bella Helena (opereta de Offenbach). Ha permanecido siempre muy ligado a los conflictos sociales de la época.

