

# A vueltas con la actualidad de Brecht

Reflexiones sobre una aportación dramática

Por Eduardo Pérez-Rasilla

**L**a temporada teatral comenzó con la presencia en la cartelera de varios espectáculos sobre textos de Brecht, entre los que destacaban *La evitable ascensión de Arturo Ui*, cuya dirección -muy pegada a una pretendida ortodoxia brechtiana- la firmaba José Carlos Plaza, y *Terror y miseria en el tercer Reich*, dirigida por José Pascual en un trabajo que prescindió de los efectos de extrañamiento y buscó un tratamiento más naturalista. El propósito de las líneas que siguen, sugerido por este evento, es esbozar modestamente una reflexión sobre la aportación dramática de Brecht y su actualidad en nuestros escenarios.

La coincidencia de diversos espectáculos brechtianos motivó una discreta polémica en la prensa, para la cual, y como suele suceder, se manejaron habitualmente argumentos no teatrales, pero ésta apenas trascendió al público, que acudió con cierta frialdad a las funciones. La asistencia no fue masiva y las críticas en líneas generales resultaron tibias.

Tan sólo el duro artículo que Antonio Muñoz Molina publicó en *El País* pareció proponer un elemento de contraste en la atonía que rodeó a este inicio brechtiano de la temporada. El trabajo del novelista constituía un duro ataque contra los análisis políticos que realizaba el dramaturgo alemán y, sobre todo, una especie de ácida palinodia por los entusiasmos que suscitó en España durante los años sesenta y setenta (*intento acordarme ahora de la jerga de entonces y lo que más me asombra no es la probable arbitrariedad de aquellas convicciones tan universalmente acatadas, sino el dogmatismo inflexible con que se ejercían*). La diatriba no tuvo réplica, lo que confirma una vez más la indiferencia con la que se acogen los acontecimientos teatrales últimamente.

Al margen de sus aspectos más corrosivos o más discutibles, el trabajo ponía indirectamente el dedo sobre una de las llagas

no curadas de la cultura y de la sociedad españolas: el desajuste de las categorías intelectuales y de análisis de la realidad que produjo el franquismo. La necesidad perentoria de acoger cualquier clase de manifestación que constituyese un repudio de la dictadura tuvo como consecuencia la falta de rigor a la hora de enfrentarse a las distintas corrientes intelectuales que llegaban a España.

El fenómeno Brecht es un claro ejemplo de ello. Era fácil establecer un paralelismo entre los regímenes nazi y franquista y, a partir de su teatro, combatir los supuestos que sustentaban a la dictadura española. Por lo demás, el afán de conseguir a toda costa un teatro popular, marbete que en la tradición del teatro épico alemán adquiere un significado bastante más preciso del que con tanta frecuencia se le dio en el urgente teatro que se representó durante los sesenta y los setenta en España, convertía a Brecht en el modelo ineludible de los creadores escénicos más inquietos y más abiertos a lo que se hacía fuera de nuestras fronteras. Ricard Salvat llegó a decir que en España *se había tendido a retrotraer la aportación brechtiana a los esquemas del sainete*, y probablemente no sería difícil recordar espectáculos que hicieran buenas sus sarcásticas palabras. En un sentido semejante, Juan Antonio Hormigón explicaba cómo *sin proponerse seriamente su estudio, adoptando un mimetismo formalista, recurriendo a un socorrido repertorio de tics brechtianos, desconociendo casi por completo sus textos, ignorando la mayor parte de los espectáculos (..), entendiendo la renovación brechtiana como un reformismo, no como el planteamiento de una dramaturgia sobre bases nuevas; las jóvenes compañías se lanzaron a la manipulación de Brecht*.

Por supuesto, no faltaron quienes pensaron rigurosamente el significado de la obra brechtiana y escribieron luminosamente sobre ella o pusieron en escena espectáculos maduros y convincentes, pero la pereza inte-

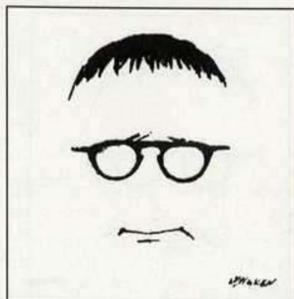
lectual y la propia necesidad de crear símbolos para la lucha contra la dictadura terminaron imponiéndose y el nombre del dramaturgo alemán quedó asociado a unos conceptos sólo parcialmente asimilados.

Puede argumentarse que, a pesar de todo ello Brecht ha fecundado amplios aspectos de la escena española y ha dejado sentir su influencia en muchos de sus creadores. Ciertamente es así, pero la complejidad de la penetración de las ideas brechtianas no ha ido acompañada habitualmente de reflexiones teóricas proporcionadas a su difusión. No es difícil encontrarse elementos de cuño brechtiano en espectáculos teatrales ajenos a la intención revolucionaria del dramaturgo alemán e incluso en manifestaciones tan aparentemente alejadas de ella como puede ser la presentación de un programa informativo de la televisión, en el que vemos operar a los cámaras o se nos muestran los entresijos necesarios para que el programa pueda ser producido, con un impudor que hace tan sólo unos años hubiera resultado provocativo o extravagante. No resulta demasiado audaz rastrear el distanciamiento brechtiano en la elección de esa forma de emisión, pero ese proceso de extrañamiento ha llegado a afectar incluso a la esencia del mensaje que lo originó.

Significativamente la presencia recurrente de lo brechtiano se produce en un momento de profunda crisis política en la que se atisba la posibilidad de un cambio. Algo semejante ocurrió -aunque en aquel caso se tratase de un cambio de signo contrario y de una mayor trascendencia- a mediados de los años setenta. Es decir, se toma a Brecht en momentos de cambios políticos que se prevén convulsivos. Lo cual quiere decir que se acude a Brecht en cuanto que productor de mensajes de fácil consumo y significado inequívoco. Su aplicación produciría automáticamente los remedios que pretenden. Ahora bien, si en los años setenta los espectáculos



"El resistible ascenso de Arturo Ui", de Bertolt Brecht. Dirección: Heiner Müller, Berliner Ensemble (1995). (Foto: B. M. Mayer).



brechtianos pudieron contribuir socialmente a afianzar un estado de opinión muy generalizado -no tanto, posiblemente, en cuanto que contribuyera a cambiar puntos de vista, sino en cuanto que reforzaba actitudes ya previamente aceptadas-, en el momento actual habrá de admitirse que la incidencia política e ideológica de los espectáculos brechtianos ha sido prácticamente intrascendente. Si acaso, se han valorado determinados logros estéticos de los textos y de los trabajos.

Pero cabe preguntarse entonces: ¿es posible interesarse por la estética brechtiana y no por el contenido ideológico de sus textos y sus propuestas escénicas? Desde la ortodoxia de su propio pensamiento y desde su desarrollo teatral, la respuesta es negativa. Brecht concibió su teatro como un todo homogéneo en función de unos objetivos estéticos y políticos que se formulaban de manera inseparable y que constituían la respuesta -y esto se olvida con frecuencia- que el dramaturgo ofrecía en un momento histórico determinado.

Todo ello debiera conducirnos a la reflexión y a plantear diversas preguntas al respecto. Por ejemplo: ¿Cuál ha sido la presencia real de Brecht en España?, o, cuando se habla de su influencia, ¿a qué nos referimos exactamente: al Brecht maduro del teatro épico, a Brecht en su conjunto, a la puesta en escena de sus textos, a la aplicación de sus métodos de dirección escénica, a su traducción al teatro del pensamiento materialista dialéctico, a su ortodoxia o a su heterodoxia respecto de la cristalización real de las ideas políticas que defendía o incluso respecto de sí mismo? Por supuesto no es éste el lugar de resolver estas cuestiones, pero posiblemente haya llegado el momento de plantearse. Para ello tal vez sea conveniente proceder a señalar algunos hitos que faciliten una visión más o menos global del itinerario que sigue el teatro hasta llegar a la fórmula brechtiana.

El papel de Brecht se entiende en el complejo contexto de la modernidad. Sus planteamientos hunden sus raíces en el pensamiento ilustrado, aunque los efectos de éste en el ámbito de lo teatral necesitan el largo proceso que arranca del teatro didáctico todavía ingenuo de un Goldoni y llega hasta el naturalismo, obligado punto de referencia de la escena contemporánea. El cientifismo naturalista, consecuencia ulterior de la Ilustración, plantea por vez primera la crítica sistemática de los valores morales propios de la sociedad burguesa y muestra, también por vez primera, los conflictos de las clases trabajadoras y de las gentes desfavorecidas. Ciertamente existían ya algunos

precedentes y, en concreto, la cultura alemana contaba ya con el espléndido *Woyzeck*, de Büchner, primer texto teatral en el que un personaje marginal, social y moralmente, ocupa el protagonismo, no para ser utilizado como motivo de escarnio -como sucedía en la tradición farsesca, en la cual este tipo de personajes contaba ya con una larga trayectoria-, sino para plantear su inquietante situación en un mundo hostil e implacable para él. Por lo demás, la obra de Büchner es precursora del expresionismo, que tanta influencia llegará a tener en la concepción teatral brechtiana.

Tal vez el naturalismo observe todavía con una mirada paternalista a la clase trabajadora, como ha subrayado Peter Szondi, pero en algunos de sus textos más significativos pueden entreverse algunos elementos de los que configurarán la estética brechtiana. Walter Benjamín ha insistido con acierto en la influencia que Strindberg ejerce sobre el dramaturgo alemán. *Los tejedores*, de Hauptmann, esa pieza emblemática del naturalismo alemán, que, paradójicamente anticipa ya algunos elementos del espiritualismo expresionista y de su crítica contra la deshumanización de la revolución industrial, por estos y por otros motivos se encuentra lejos de los supuestos del teatro épico, pero, a la vez, es posible percatarse de la existencia de materiales que Brecht pudo aprovechar, tales como el empleo de un episodio histórico para representar una situación presente (es curioso comprobar cómo la policía alemana intuyó en su momento el poder subversivo y el carácter crítico que adquiría el texto de Hauptmann en el momento de su puesta en escena) o la complejidad de un conflicto que requiere un análisis complejo y no una reducción maniquea de víctimas y de culpables.

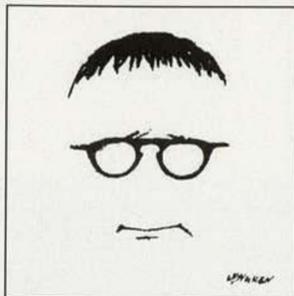
Pero el naturalismo mantenía todavía la ilusión de realidad. En cierto modo convertía en su razón de ser la necesidad de representar la realidad tal como era. El espectador se encontraba frente a una reproducción precisa del mundo, pero, paradójicamente, sólo podía aceptarla como tal desde la convención teatral, es decir, desde que entraba en el juego de la identificación de aquello que veía con la realidad que representaba. Es precisa la llegada de las vanguardias, con su empeño por crear una obra autónoma, ajena a la realidad misma, para que el teatro se libere de la convención naturalista como única vía de realización escénica. Será esta autonomía de la obra de arte la que finalmente permita el distanciamiento brechtiano, precisamente en cuanto que ha quedado abolida la ilusión de realidad de cuanto ocurre en la escena.

Si bien es cierto que no existe una relación directa entre las vanguardias y el teatro épico de Brecht -incluso cabría hablar de una cierta conflictividad entre Brecht y las vanguardias-, no lo es menos que éste no puede entenderse sin las aportaciones de aquellas. Por eso resulta tan discutible como extraña la afirmación de Barthes según la cual la *vanguardia sólo es un fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la corteza de los valores burgueses*. La revolución de las vanguardias permite un desarrollo de las concepciones teatrales inimaginable antes de su aparición y abre todas las posibilidades técnicas y estéticas que a lo largo de este siglo han enriquecido la escena. Pero además, los dos referentes inmediatos del teatro épico de Brecht son: el expresionismo, en el que el director y dramaturgo inicia su actividad teatral, y las aportaciones de Piscator, con quien colabora durante algún tiempo, y quien debe a su vez tanto a las propuestas de la vanguardia.

El expresionismo constituye una de las manifestaciones más interesantes de la vanguardia en el ámbito del teatro. Ciertamente el expresionismo aparece cargado de un trasfondo espiritualista muy distante de lo que será el materialismo de Piscator y de Brecht, y, por otra parte, sus reticencias hacia los procesos de producción se oponen radicalmente a la concepción brechtiana de la producción como un inevitable factor de progreso que habrá de ser convenientemente aplicado para que se beneficie de él la clase trabajadora.

Pero no es difícil reconocer la relación del expresionismo con el teatro épico cuando se examinan su carácter crítico, su didacticismo implícito, su tendencia a un cierto esquematismo, su uso no exclusivamente dialogal de la palabra y, por supuesto, su interés por los problemas obreros. Por lo demás, no puede olvidarse que el itinerario teatral de Brecht comienza precisamente con el expresionismo, estética que nunca abandonó del todo, y que algunos de sus cultivadores o de sus precursores, singularmente Wedekind, ejercieron sobre él una notable fascinación.

Poco antes de Brecht, Piscator había propuesto un teatro de carácter épico, aunque en su concepción dramaturgica lo épico tenga un sentido parcialmente diferente del que adquirirá en la teoría brechtiana, pues aún conserva su valor tradicional de narración de hechos grandiosos. Sin embargo, el proyecto concebido por Piscator para la revolución del hecho teatral prevé ya un cambio sustancial en las relaciones entre el espectáculo y el espectador, basado fundamentalmente en la



necesidad de una ligazón orgánica de los trabajadores teatrales con su interlocutor natural (el proletariado) y en la intuición de que el teatro no debe ya obrar sobre el espectador sólo desde un punto de vista sentimental, no debe especular con su capacidad emotiva: se dirige, en cambio a su razón intencionalmente... no debe provocar brío, entusiasmo, abandono, sino comprensión, conocimiento, ideas...

Con Piscator se supera, por tanto, la contradicción que veía Szondi en el naturalismo (una clase social, el proletariado, observada por otra, la burguesía) para dejar paso, al menos en teoría, a un teatro de clase hecho por el proletariado para el proletariado. Por otra parte Piscator anticipa ya una de las ideas del pensamiento brechtiano: la necesidad de apelar al ámbito racional del ser humano,

en detrimento de su sensibilidad, aunque, como ha explicado Massimo Castri, con algunos de sus espectáculos logró justo lo contrario de lo que pretendía.

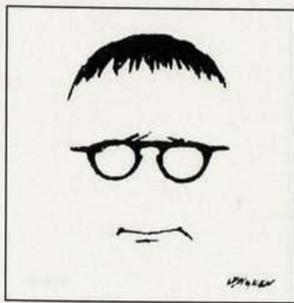
El caricaturista Grosz, que tantas veces colaboró con él, considera que esta circunstancia se debe a que vivía en él algo de la antigua nostalgia de Wagner, lo que le llevaba a buscar la gran obra total. Pero tal vez la razón de ello haya que buscarla en el peso que sobre su concepción teatral ejerce su relación con las vanguardias: dadaísmo, expresionismo, futurismo, la relación con Gropius y la Bauhaus, etc.

En la formación de Piscator se advierten la influencia de la ética y la estética dadaístas, y, desde luego, el carácter determinante que en la tradición alemana de su época adquirió el expresionismo. Por lo demás, Piscator abordó la puesta en escena de textos muy significativos del expresionismo, como *¡Caramba, vivimos!* de Toller. La estética futurista deslumbró sin duda a la juventud de su época. La carta de naturaleza que reciben los avances tecnológicos en el terreno del arte es particularmente útil a la práctica escénica. Como sucede con Meyerhold o con Reinhardt, entre otros muchos grandes creadores de la escena contemporánea, Piscator advierte enseguida las posibilidades que podían alcanzarse con el uso de plataformas giratorias, de ascensores o de rampas, con la creación de un espacio transformable y polivalente, etc., pero también con las pantallas, las bandas sonoras y las proyecciones, tan vinculadas a su concepción documental del teatro, y que tanto desarrollo adquieren también en la dramaturgia brechtiana.

Sin embargo, y como ha explicado Castri, Piscator se servirá de estos elementos para expresar de una manera plástica sobre la escena la división de la sociedad en clases y jerarquías. El director alemán conferirá a las estructuras políticas, económicas y sociales un papel semejante al del antiguo destino de la tragedia griega. La grandiosidad y el mecanicismo de su escenografía expresan justamente ese condicionamiento de las estructuras sobre el ser humano. Dort ha criticado ese papel excesivo del maquinismo en Piscator hasta llegar a considerarlo *escenocrático*. Pero su crítica va más allá de la simple dimensión estética. El crítico francés opina que, en realidad, Piscator no soluciona realmente el problema del actor en el teatro político -ciertamente algunas de las opiniones de Piscator acercan su concepción del actor a la que de él tienen Gordon Craig o el teórico teatral de la Bauhaus, Moholy-Nagy, ni consigue tampoco que el espectador sea un elemento activo en el espectáculo. A partir de estas



Brecht dirige un ensayo en 1954. (Foto: H. E. Schulze).



"La Antígona de Sófocles", de Bertolt Brecht. Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Schaubühne de Berlín. (1991). (Foto: Wilfried Böing).

ideas, Castri explica cómo Piscator retoma la estructura conflictiva típica del drama tradicional y no alcanza la contradicción dialéctica brechtiana como configuradora de las situaciones teatrales.

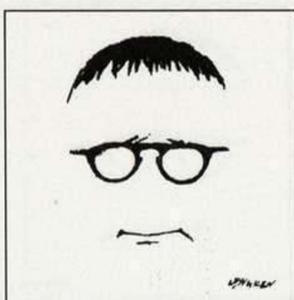
Brecht opinaba que fue Piscator quien hizo el mayor y más radical intento de dar al teatro un carácter didáctico. Sin embargo, y según puede deducirse del lúcido análisis de Walter Benjamin, es el propio Brecht quien revoluciona la escena en su sentido político. A pesar de los parecidos formales, las propuestas brechtianas son sustancialmente distintas del teatro de Piscator. Es en Brecht donde los hallazgos formales quedan completamente subordinados a los principios ideológicos de los que surgen y nunca a la inversa. Las condiciones sociales y económicas no aparecerán representadas por una aparatosa escenografía, sino en las acciones del hombre mismo, puesto que, según le gustaba repetir a Brecht, *el destino del hombre es el hombre*.

Estas condiciones le son reveladas por tanto al espectador mediante un proceso de alejamiento de las situaciones en las que se manifiestan y así, en palabras de Walter Benjamin, *(El espectador) las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro. Con tal asombro el teatro épico honra firme y pudorosamente una praxis socrática*.

No es tanto un teatro de acciones como de situaciones, por eso no hay inconveniente en utilizar una fábula cuya trama sea ya conocida por el espectador, porque no se trata de mantener en tensión su ánimo, sino de propiciar una reflexión a partir de las situaciones que se le muestran. Esas situaciones revelan el *gestus*, según el término de Benjamin, al que Pavis da el sentido de *actitud* y, citando al psicólogo Wailion, la explica como *intermediario genético entre lo real y su representación*, es decir, sirve de vínculo entre el hombre y el mundo exterior. Ya Benjamin

había insistido en que *el teatro épico es gestual. En rigor, el gestus es el material y el teatro épico su utilización adecuada*.

Pero esas actitudes deben ser separables, reconocibles por el espectador, de ahí el valor de la interrupción, que imprime al espectáculo un carácter fragmentario en consonancia con las nuevas formas de comunicación y de diversión, como son el cine y la radio. Benjamin explica cómo *en el cine se ha impuesto ya más y más el principio según el cual debe serle al público posible en cada momento «engancharse»*, y que, *por tanto, hay que evitar los supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio, episódico* y cita el ejemplo de la radio, que se enciende y se apaga inopinadamente, como modelo de esta nueva forma teatral. Claro que Brecht contó también expresamente con el modelo del cabaret alemán en cuanto que resolvía tanto las necesidades de extrañamiento co-



mo la autonomía y el atractivo de las diversas partes del espectáculo.

El carácter narrativo del teatro brechtiano se convierte en un elemento esencial, pues contribuye a romper la convención del teatro anterior y elimina la ilusión de realidad. Sin embargo, a veces se olvida que Brecht no es el único ni siquiera el primero en utilizar la narración. Durante siglos la había utilizado el teatro oriental e, inspirándose en sus formas, Paul Claudel la introduce en la escena europea. Por los mismos años en los que Brecht prepara sus mejores espectáculos, Thornton Wilder utiliza la figura del narrador en *Nuestra ciudad*, un texto que tanta influencia ejercería sobre los primeros disidentes del teatro comercial durante la primera postguerra española: los componentes de *Arte Nuevo*, y posiblemente en el propio teatro americano, por ejemplo en Tennessee Williams. Sanchis Sinisterra ha advertido también cómo Brecht retoma formas de narración no sólo del teatro popular, sino de otras manifestaciones de comunicación como las *atracciones de las viejas ferias pueblerinas, las barracas y números de circo al aire libre e incluso los vendedores callejeros que representan con unos pocos trucos accesorios pequeñas escenas sugestivas para estimular a posibles clientes*.

Pero lo que hace el dramaturgo alemán, lo que constituye su verdadera aportación revolucionaria, es precisamente subvertir el sentido de la narración. Aristóteles había explicado cómo la tragedia constituía un cambio sustancial respecto a la épica, la otra forma noble de la literatura griega, y ese cambio consistía en representar acciones, en vez de relatar hechos. Brecht, como ha quedado dicho, transforma las acciones en situaciones y relativiza la representación mediante las interrupciones. Lo esencial en su teatro no es que emplee elementos narrativos, sino la función irónica y de extrañamiento que estos desempeñan. De este modo la función catártica que explicaba el teatro griego quedaba transformada en ese proceso de descubrimiento mediante el asombro, puesto que, como ha explicado Castri, *el teatro es el ámbito de las contradicciones históricas cual se revelan en el interior de la trama de los comportamientos humanos sociales e individuales, desde el momento en que dichos comportamientos dejan de analizarse de modo psicológico o idealista y se analizan según la metodología del materialismo dialéctico*.

Así, lo que Brecht pretende es desarrollar el teatro de la era científica. *Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo; (..) si se trata de los desplazamientos, construyendo vehículos para la tierra y el aire; si se trata de una sociedad revolucionándola*. Es decir, la escena

toma críticamente los procedimientos de la producción capitalista, de modo que su finalidad queda subvertida en lo que constituye su raíz misma: la aplicación de sus beneficios.

Es también Walter Benjamin quien hace notar cómo los personajes de Brecht son héroes no trágicos, con los que se culmina una tradición de búsqueda en la cultura occidental iniciada inmediatamente después de la tragedia griega. Si en Piscator eran los factores económicos y sociales los que condicionaban la situación del ser humano, Brecht hace ver cómo *son únicamente los hombres los que los crean y los mantienen*. El destino se reduce a la realidad configurada por los seres humanos, pero esa realidad se presenta siempre como modificable y este hecho constituye el núcleo de la visión brechtiana del materialismo dialéctico.

La filosofía y el teatro han abandonado durante los últimos años los «pensamientos fuertes» y se han encaminado más bien hacia el cuestionamiento de las certezas o hacia el planteamiento de preguntas de difícil respuesta. Antonio Tabucchi señaló cómo la postmodernidad se caracterizaba por el abandono de los intentos de transformación e incluso de explicación del mundo. Lo epistemológico ha dejado paso a lo ontológico: no se intenta interpretar el mundo, *sino interrogarse acerca del sentido que éste tiene*. Un autor como Brecht parece tener difícil cabida en un panorama semejante. Incluso un discípulo suyo tan significativo como Heiner Müller, sin renunciar a su herencia brechtiana ni tampoco a su asimilación y desarrollo de las propuestas de las vanguardias, ha sabido compaginarla con esta tendencia a la duda, a la interrogación que caracteriza a la literatura dramática última. Pero el sentido de la obra del recién fallecido Müller, tan poco conocida en España, es merecedora de otro trabajo.

Para concluir éste, aunque poco se concluya, puede bastar con plantear una paradoja. Como ocurre con tantos asuntos de la cultura, Brecht ha sido asimilado en sus elementos formales y, por tanto y en cierto modo, domesticado, si cabe hablar así. Curiosamente, los procedimientos que un hombre de teatro concibió al servicio de una ideología muy determinada se retoman, no ya exentos de la ideología que los produjo, sino, con cierta frecuencia, al servicio de aquello que Brecht pretendió combatir. No es raro que el empleo de procedimientos distanciadores produzcan en el ánimo del espectador un nuevo tipo de sugestión, a veces más intensa que la lograda por los procedimientos imitadores de la realidad. No se consigue la ilusión de realidad, sino algo todavía más sugestivo: la ilusión de la teatralidad.

Brecht dirige un ensayo de "El Cántaro roto", Berliner Ensemble (1952).