

TEXTOS Y CONTEXTOS

Bertolt Brecht's Theater: a Reinvention of Drama ■ **El teatro de Bertolt Brecht, una reinvención del drama**

RECIBIDO • 31 DE JULIO DE 2013 ■ ACEPTADO • 17 DE SEPTIEMBRE DE 2013

LUIS DE TAVIRA/DRAMATURGO ■
■
■

PALABRAS CLAVE

renovación ■
alienación ■
ingenuidad ■
máscara ■
tono ■
catarsis ■

KEYWORDS

renovation ■
alienation ■
naivety ■
mask ■
tone ■
catharsis ■

RESUMEN

La obra de Brecht, la inmensidad de su dimensión poética y de su poderosa dramaturgia, están señaladas por la atrocidad histórica que comprende a éste y al siglo que le precede, por eso su vigencia resulta escandalosa. *El círculo de cal* gira en torno a dos preguntas esenciales ¿de quién es la tierra? y ¿de quién son los hijos? La voz del dramaturgo alemán se levanta para denunciar los tiempos difíciles en los que la transformación le da paso a la esperanza.

ABSTRACT

The vast scope of Brecht's poetry and his powerful plays are remarked by the historic atrocities of the past century that spill over into this century; that explains its astonishing validity in our times. His play, The Caucasian Chalk Circle is centered on two essential questions: Who owns the land? Who owns the children? The voice of the German playwright rises to denounce difficult times when transformation gives way to hope.

El fenómeno Brecht no se explica solo, ni nombra solamente la obra y la proposición de un solo arista, sino que en él se nombra la virtud que alcanzó a ser la suma de las muy diversas tendencias de un impulso artístico destinado a provocar la transformación teatral más profunda de los últimos trescientos años. En el teatro, Bertolt Brecht se convirtió en el líder de la renovación.

La perspectiva actual obliga a una nueva lectura de la polémica estética teatral de Brecht. En ella se habrá superado el escandaloso talante crítico, explicable en la coyuntura de su momento, y será posible encontrar entre sus fundamentos las claves de una renovación hermenéutica de las poéticas de la tradición.



Gorda, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

Tras la comprobación de sus hipótesis escénicas y frente a la progresión regresiva de la escalada alienadora de los medios masivos que han convertido al mundo en el supermercado de la aldea global, sus proposiciones anticatárticas se confirman al tiempo que se relativizan. Se confirma y aun se agrava el diagnóstico brechtiano que señalaba la estrategia alienadora del abuso catártico de la propaganda y de la superproducción lacrimosa del melodrama que hoy ocupa a buena parte de la industria cinematográfica y televisiva. Pero la confirmación de ese diagnóstico desvanece también el sueño socialista del teatro de masas. Hoy sabemos que nada es

más extraño al teatro, que es el arte de la persona, que esa masa sin rostro de la sociedad de consumo, rebaño adoctrinado y paranoico, resistente a todo cambio.

También se ve más claro el carácter transitorio de la postura antiaristotélica de Brecht. En realidad, el *Verwendungeffect*, más que destruir la tradición, ha permitido recuperar el sentido original de la *anagnórisis* del realismo aristotélico, a cuya luz se renueva el significado —extraño hoy— de la catarsis como reconocimiento de la realidad como peripecia, es decir, cambio. Lo que Brecht formuló como *epicidad* teatral en oposición a la *dramaticidad* literaria de su tiempo, fue mucho más un desafío para fundar otra actitud frente al realismo, que partía de una crítica severa a la *mímesis* de los realismos y naturalismos obsesionados por la unicidad de la acción; Brecht propuso un cambio, otra representación de la realidad, a través de una ficción fracturada deliberadamente para descubrir así otra unicidad, tramada en la dialéctica de situaciones múltiples. Se trató, en suma, de una reinvencción del drama, más allá de los paradigmas de la Ilustración; en estricto sentido, fue una relectura científica de las poéticas vitales de las heterodoxias doradas como las de Shakespeare, Lope o Molière. Pero, también, de otra manera, fue la invención del teatro postcinematográfico, cuya intuición provenía de la utopía wagneriana del teatro total, que a su vez se inspiró en Franz Liszt, que en el poema sinfónico había inventado lo que podría llamarse el *filme sonoro pero ciego*, tanto como más tarde los inventores del cine crearon el *filme visual pero sordomudo*. En el teatro épico de Brecht se alcanzó una síntesis artística.



Damas adineradas, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

El teatro, un camino de conocimiento

Para Brecht, como para Aristóteles, el teatro es un camino de conocimiento. Si bien para este último se trata de un conocimiento ontológico y para Brecht, en cambio, de uno histórico, por ambas vías desembocamos en el imperativo de que el teatro ha de desvelar lo que sucede en la actualidad del espectador que lo presencia, por eso es re-presentación, presente de la presencia y presencia del presente.

El teatro, para el dramaturgo y poeta alemán, debe mostrar no sólo lo que sucede en la actualidad, sino ante todo por qué sucede, ya que sólo de este discernimiento puede surgir el reconocimiento de la peripecia que afirma la ley de la historia que llamamos cambio, y al afirmar el cambio, el teatro puede devolvernos la esperanza.

De qué peripecia hablamos, de qué cambio esperanzador. Sólo de aquél que parte de la re-presentación de la catástrofe. Brecht pondera, ante todo, que el teatro no sólo muestre la realidad y nos enseñe las causas del sufrimiento, sino que nos revele que el cambio es posible: es entonces que aparece la esperanza; por lo tanto estuvo antes la conciencia del desastre. Queda implicada la tarea del arte de exponer la escandalosa evidencia del mal para someterlo a un discernimiento científico que lo explique causalmente hasta encontrar las claves de lo transformable.

La obra de Brecht, la inmensidad de su dimensión poética y de su poderosa dramaturgia están señaladas por la atrocidad histórica que comprende al siglo xx. Como la de pocos, la suya es la voz que se levanta para denunciar los tiempos difíciles. Por eso su vigencia resulta escandalosa.



Grupo con gabardina, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

***El círculo de cal*, homenaje a la ingenuidad como clave para la transformación del mundo**

El espectáculo de la actualidad mexicana no podría imaginarse más atroz. Ya no es sólo el sanguinario mecanismo del hombre convertido en lobo del hombre, sino que se ha vuelto contra la naturaleza misma, contra la tierra, contra el bosque, contra los ríos. La voracidad capitalista es el suicidio de la humanidad. La alienación alcanza a hipotecar hasta el futuro de los que aún no han nacido.

Sin embargo, donde menos cabría esperar, se despierta la conciencia que se rebela, que se opone, que es capaz de sumar, de reunir y defender. En la obra original de Brecht, *El círculo de tiza caucasiano*, cuya acción fecha en 1945, momento final de una guerra que cobró treinta millones de vidas, hay un prólogo en el que un grupo de campesinos, fundamentalmente pastores de cabras, se reúne para entrar en discusión acerca del destino y la posesión de un valle del que han sido dueños ancestrales, hasta que al llegar la invasión del ejército alemán salen huyendo. Los campesinos fruticultores de un valle vecino, pedregoso e inadecuado, resisten, enfrentan al ejército y defienden con su vida esa tierra hasta la llegada del contraataque soviético que ganó la guerra. Al volver el primer grupo de campesinos dice: “perdón, este valle siempre ha sido nuestro” a lo que el otro grupo responde: “perdón, pero nosotros lo defendimos con nuestra sangre” y crece la disputa.

Brecht escribe ésta, su última obra y la única optimista de su autoría, en 1950, a la luz del proyecto de reforma agraria de la entonces Unión Soviética, al final de la guerra y desde la recién fundada República Democrática Alemana, donde decidió ir a vivir lleno de esperanza por la utopía de la construcción de un socialismo que no le tocó ver.

Sin embargo, la atrocidad de la guerra lo hizo testigo de la bondad humana, que aparece justo en los momentos más terribles. Allí donde no la esperamos y de manera anónima, como en aquel convento de monjas que fue refugio de judíos perseguidos, protegidos por personas que arriesgaron su vida para salvar a otro. Momentos de heroicidad anónima que nadie va a celebrar con monumentos y que, no obstante, han supuesto la salvación de lo humano en medio de la atrocidad. Brecht hace un homenaje a la ingenuidad como la clave para la transformación del mundo.



Agonizante, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

En nuestros días, la lectura de esta maravillosa leyenda tiene que cambiar la interlocución de aquel momento. Así, en *El círculo de cal*, versión de la Compañía Nacional de Teatro sobre la parábola de Brecht, aparece la lucha de la pequeña comunidad purépecha de Cherán, que se levanta para defender el bosque y el problema se formula de otra manera. Los tiempos han cambiado para empeorar, la Revolución Agraria de la Unión Soviética fracasó. La relación con la naturaleza ha llegado a un límite aún más atroz y la pregunta ¿de quién es la tierra? aparece hoy en día con una nueva luz y un nuevo poder.

Si, como resulta urgente, es necesario hallar las claves para recuperar la esperanza, la inocencia, para afirmar la decisiva bondad que aún es posible hallar entre los más humildes, será necesario recuperar la ética originaria de la relación del hombre con la tierra.

La fábula de la obra cuenta cómo una mujer, cocinera para mayores señas, sucumbe a la terrible tentación de la bondad y es consecuente, lo que la lleva a recorrer una odisea, peripecia por los territorios de la guerra y la devastación para confrontar la miseria cotidiana de lo que somos, y frente a ellos exhibir su incuestionable bondad, porque va convencida de que alguien tiene que ayudar y de que no se deja tirado el pan que se ha caído.

Se trata de una mujer llena de vida y de ilusiones que en su extrema debilidad halló una fuerza capaz de transformar al mundo, por eso es un tesoro, porque un personaje así es una asinatura mayor en la historia del teatro.

La obra gira en torno a dos preguntas: ¿de quién es la tierra? y ¿de quién son los hijos? La aproximación a la respuesta de una ilumina la respuesta de la otra. La tierra no es de nadie, uno es de la tierra, y si la tierra es sagrada, los hijos sólo son de quien los ama y da la vida por ellos. La codicia de la civilización ha ocasionado el desastre del mundo que heredamos: la devastación de los bosques, la muerte de los mares y de los ríos, como si la tierra le perteneciera a la generación presente que ya no heredará a sus hijos el universo de la vida.

El teatro se ha concentrado en representar la enfermedad humana y las innumerables manifestaciones de la maldad, del crimen. Lo normal es asistir a ver el espectáculo que pondera el valor del dinero por sobre todas las cosas. El concepto de felicidad dominante en nuestros tiempos consiste en la aspiración a la riqueza. Difícilmente un padre de familia podría negar el deseo profundo de que sus hijos sean ricos. En esta obra, aparece una mujer que se construye a sí misma como madre, y que en el momento de la máxima expresión de amor por su hijo manifiesta que no desea que su hijo sea rico porque quiere su felicidad, y porque en sentido profundo y verdadero, ningún rico podrá ser feliz mientras exista tanta miseria y desigualdad. He aquí un discurso verdaderamente renovador que merece el compromiso de nuestro entusiasmo teatral. Es urgente decir lo que clama esta obra: sólo los bondadosos son realmente fuertes.



Grusha con bebé, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

El teatro es el arte de la persona. Gracias a este arte, los seres humanos nos concebimos persona, llegar a serlo es la asignatura mayor de la existencia. Nacemos

poseedores de unos derechos inherentes a este concepto. Sin embargo, la vida se trata de llegar a ser el sujeto de las responsabilidades que suponen esos derechos; pero no estamos solos, la persona se construye siempre en conflicto con la realidad, que siempre son los otros.

La devastación de nuestro tiempo se llama también destrucción o desaparición de la persona, la despersonalización de las relaciones humanas, alienación sin más. El comediógrafo Terencio, desde el teatro había formulado brillantemente la proposición del humanismo cuando dijo: “nada humano me es ajeno”. Ahí pareciera fundarse la soberanía del sujeto, su *ethos*. Muchos años después, Rousseau encontró justamente la clave del sufrimiento social en la inversión de la formulación de aquel *ajeno*, para señalar el proceso de deshumanización al que llamó alienación. Así explicaba la desigualdad entre los hombres.

La soberanía ética viene de la solidaridad donde lo que le pasa al otro me pasa a mí. Si se invierte la fórmula de Terencio, el sujeto alienado de sí pierde su soberanía y se deshumaniza. Es la ley de la explotación del hombre por el hombre.

La tragedia griega fue la afirmación de lo humano a partir del hecho dramático que entraña el acto libre: hacerse responsable de las consecuencias de nuestros actos. Así pues, no hay ética sin libertad, pero tampoco hay libertad sin conciencia; el sujeto de la libertad no es la voluntad, es la conciencia. Sin conciencia y con sólo voluntad, el hombre se aliena. Este es el meollo del personaje brechtiano, la aparición de la persona como aquella excepcionalidad de la conciencia, capaz de oponerse a las determinaciones sociales de la conducta. Mucho más que psicología, el personaje brechtiano defiende la libertad frente a los determinantes de la economía y la lucha social. No, no es un determinista, es un realista, y desde esos fundamentos cuestiona poderosamente la moral, la alienación de las buenas conciencias que han legislado y legitimado la desigualdad entre los hombres.

Brecht, el poeta de la atrocidad, señala y denuncia el mal para preguntarse por las posibilidades del bien, para preguntarse qué hay que hacer: cambiar al mundo o cambiar al hombre. Naturalmente es hegeliano, y su propuesta es una síntesis poética de la contradicción; no hay que ir a buscar la respuesta en las leyes ni en los catecismos, sino en la vida, como si dijera: los mandamientos de la ley están escritos en los ojos del otro.



Posada, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

La máscara fundó el poder del teatro para representar a todos

El actor se enmascara para desenmascarar a la sociedad, su máscara no es un ocultamiento, es una lupa. El gesto delata la esencia invisible de lo que somos.

En el teatro el actor consigue ser él mismo cuando alcanza a ser el otro. Esta abnegación que lo construye como artista y lo convierte en representante de todos, se radicaliza al extremo cuando accede a la máscara, que desde el origen fundó el poder del teatro para representar a todos.

Quien reflexiona sobre la condición del actor, en realidad reflexiona sobre la condición humana en un sentido radical: el del ser humano en tanto persona. Lo que es ya un decir peligroso en estos tiempos difíciles para la subjetividad. Pensar en el actor es, de algún

modo, pensar en aquél que habla el personaje, aquél que al hablar nos habla de nosotros mismos en tanto personas. Aquél de quien hablamos, nos habla. Pensar en él es ya pensar en nosotros mismos en tanto lenguaje. Hablar de la actuación puede ser entonces pensar en la consistencia lingüística de lo que somos, tanto como en la consistencia indecible y subjetiva de lo que es el lenguaje.

Cuando se habla del reto mayor que supone una actuación de contenidos inconscientes, parece que se invita al actor a transitar más allá del texto, más allá de la evidencia de los signos, hacia otra parte indecible aunque resulta imposible; el actor que obedece a esta formulación sólo consigue un comportamiento superconsciente, esquemático y psicoanalítico. Con frecuencia se olvida que tanto Stanislavsky como Freud convergen en Saussure. La tarea del actor habita entre las fronteras del texto y su misterioso poder flota en la evidencia de los signos. El llamado actor vivencial mejor que nadie demuestra la certera afirmación de Lacan, según la cual el inconsciente es la condición de la lingüística, tanto como el lenguaje es la condición del inconsciente. ¿De quién? ¿Del actor o del personaje? De otro, del único cuerpo vivo sobre el escenario, el cuerpo simbólico donde lo real se diferencia de la realidad; ¿de un cadáver que habita la palabra viva o de un cuerpo viviente que enuncia un lenguaje cadaverizado? De otro; no todo es carne, no todo es lenguaje.



Posada, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

El teatro es ante todo tono

Más allá de su dimensión temática o su estructura anecdótica, el teatro es ante todo tono. Esta antigua palabra nombra la condición decisiva de una obra de arte en tanto realización concreta, más allá de la tematización que pueda hacerse, más allá de su morfología, la escena impone un tono, una escala, un continente que dota de significación el contenido. La diversidad tonal produce lo que Hegel llamó categoría estética: lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo sublime, lo bello. Es el modo de ver, de construir, es la consecuencia de una particular relación establecida por el principio poético de la mimesis, entendida no como imitación, sino como representación, cuya sola formulación señala ya una doble dimensión, la de lo representado por virtud de lo representante. Aquello que resulta de ambas dimensiones como obra es lo que llamo tono y de eso depende el realismo o no realismo de la obra, así como la particular referencia a lo real que puede producir la condición del doble o del espejo, la condición de la imagen capaz de transparentar lo real, siempre es otra cosa que la imagen.

Es posible descubrir en uno lo que atañe a todos

Lo grotesco pertenece a lo sustitutivo capaz de explotar la predicación generalizadora del signo escénico como metonimia, mucho más que como metáfora. Es posible descubrir en uno lo que atañe a todos. Por eso, el gesto

revelador de la pluralidad que trama un conflicto produce múltiples tonos que, según sea el caso, pueden ser calificados con diversas y distintas categorías estéticas; pero lo importante en Brecht siempre será el contraste, por ejemplo, entre la inocencia de Grusha, la mujer que sucumbe a la bondad, y la malicia del juez Azdak.

El recurso del cómic

Allí donde Brecht propuso una parábola china con claros referentes bíblicos, articulada por comentarios musicales, nosotros optamos por el recurso del cómic que obedece al efecto poético que Brecht llamó *verwendrungeffect*, que los intentos de traducción como distanciamiento o rompimiento no consiguen expresar con claridad.

Lo que Brecht propone es una oposición deliberada al efecto aristotélico de catarsis que interpreta como alienación. Esta deliberada distorsión, fragmentación del encuadre del cómic, evidenciación del teatro en el teatro, tiene como propósito provocar el hiato mental del espectador para dar lugar a la conciencia y a la reflexión en donde lo que importa es el referente que se oculta en la retórica de la expresión; aquello que sólo la inteligencia del espectador puede descubrir por sí mismo acerca del estado de cosas, acerca de las motivaciones de la conducta, acerca de las verdaderas intenciones que el lenguaje enmascara.

El cómic es una de las expresiones susceptible de ser un arte y, sin duda, lo alcanza a ser en el siglo xx.



Río, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

Encontramos esta vertiente poderosa de su lenguaje para exponer a Brecht justamente por su origen en un expresionismo muy cercano a lo que va a derivar en esta expresión de finales de la década de 1930. Su característica, el fragmento, es muy afín a la propuesta brechtiana y tiene que ver con la era del encuadre, que no es ingenuo sino deliberado y determina nuestra visual de forma que va creando una secuencia; modernidad estética que sentimos muy próxima y extendemos a la música, a la bidimensionalidad de la escenografía con profundidad de la perspectiva, escala que se proyecta al infinito.

El círculo de cal, este cómic escénico reúne música original y todos los elementos de la diversidad lingüística del teatro épico de Brecht, que incluye canciones, reflexiones, coro y al mismo tiempo la secuencia progresiva de escenas autónomas para llegar al epílogo final, en que la obra, después de exponernos el problema y su peripecia, nos hace comparecer ante un juicio en el que alguien tiene que decidir y, en este caso, en el sitial del juez se ha sentado un hombre muy extraño y estafalario llamado Azdak, que es uno de los personajes más poderosos de la dramaturgia brechtiana y del siglo xx.

Brecht llega a la formulación de su teatralidad en pleno ascenso del fascismo y el nazismo siendo un hombre de izquierda comprometido y además casado con la gran actriz judía Helene Weigel. Él quería seguir haciendo su teatro y denunciar su postura frente a la censura, la intolerancia, la persecución, la violencia y

el asesinato. Fue un hombre que tuvo que huir toda su vida. Llegó a Estados Unidos y fue expulsado por el macartismo, por lo mismo sabía las estrategias para decir la verdad mediante otro realismo. Lo que plantea su obra sucede en China, y en nuestra versión ocurre en la Legendaria Grusinia. Toda coincidencia con Alemania o con México es absolutamente involuntaria.

Paradójicamente el espectáculo brechtiano resulta profundamente conmovedor

A pesar de todo lo que se ha aludido como el rechazo a la experiencia sentimental del espectador del teatro brechtiano para ponderar la frialdad de su objetivación y didactismo, el espectáculo brechtiano, paradójicamente, siempre resulta profundamente conmovedor. Justamente se trata de una mala comprensión de la propuesta anticatólica de Brecht, de su presumible antiaristotelismo; sin embargo, no es así, por el contrario: suponer tal frialdad y didactismo resulta una simplificación doctrinaria de los que pretenden ser más brechtianos que Brecht, es no entender la esencial condición dialéctica de su propuesta. No se rompe lo roto, no se distancia lo distante.

Es importante volver los ojos a la generosidad ante la maldad que nos rodea denunciada como fruto de la codicia desmedida. En *El círculo de cal* se contesta a una tentación filosófica que nos confundió en Occidente cuando Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra* planteó la compasión como una señal de debilidad humana y llamó a renunciar a ella porque es asunto de los débiles, porque sucedió en las grandes guerras lo que pasa hoy aquí y lo que esto muestra es lo contrario: solamente alguien muy fuerte internamente y muy valiente puede ser compasivo. Los débiles son cobardes y egoístas.

Hoy como nunca resulta escandaloso el espectáculo de la bondad. ▽



Soto y Jáuregui, escena de la obra *El círculo de cal* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto: Sergio Carreón Ireta/CNT.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS DE TAVIRA • Ciudad de México, 1948. Es director de escena, pedagogo, fundador de instituciones de enseñanza teatral como el Centro Universitario de Teatro, Núcleo de Estudios Teatrales y la Casa del Teatro, A. C. Dramaturgo, ensayista, traductor y creador de un método de análisis tonal que desentraña los elementos del lenguaje escénico y que se practica actualmente en Colombia, Costa Rica, México y España. Director de más de sesenta montajes en su país y más de una docena en el extranjero, receptor del Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006, además de diversos reconocimientos nacionales e internacionales. Su rigor y compromiso queda de manifiesto en su labor infatigable por el derecho social al teatro. Es autor de trece piezas teatrales y entre sus libros de teoría teatral se encuentran: *El espectáculo invisible*, *Teatro es tono* y *Hacer teatro hoy*. Sus ensayos publicados integran, por mencionar unos cuantos, *La cultura alemana*, *Un teatro para nuestros días*, *Xirau místico*, *La mujer y el teatro en México* y *El teatro antihistórico de Rodolfo Usigli*. A partir de 2008 es director artístico de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes.