

que el teatro es

(reservación)

Qué se ventila hoy en el teatro, es asunto que puede determinarse en relación a la escena con mayor exactitud que refiriéndolo al drama. Se trata de que se haya cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función. La escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio. Y lo que hay que hacer es instalarse en ese podio. Esta es la situación. Pero igual que frente a muchas otras, ha prevalecido frente a ésta la práctica de ocultarla y no en cambio la de dar cuenta de ella. Se siguen escribiendo óperas y tragedias que aparentemente disponen de un aparato escénico consagrado desde antiguo, mientras que en realidad no hacen otra cosa que deparar un aparato caduco. «Esta falta de claridad sobre su situación, que domina a músicos, escritores y críticos, tiene consecuencias enormes a las que se presta menguada atención. Porque al opinar que están en posesión de un aparato, que en realidad les posee a ellos, defienden uno sobre el que ya no tienen ningún control y que no es, según creen, un medio para los productores, sino más bien contra ellos.» Con estas palabras liquida Drecht la ilusión de que el teatro se funda hoy en el texto, ilusión que no es válida ni para el teatro de mercado ni para el suyo propio. El texto es servil en ambos casos; en uno sirve

7

del 47

al mantenimiento de una práctica y en otro a su modificación. ¿Cómo es posible esto último? ¿Hay un drama para el podio — ya que la escena se ha convertido en podio — o, como dice Brecht, para «institutos de publicación»? Y si lo hay, ¿cuál es su carácter? La única posibilidad de hacer justicia al podio parecía haberla encontrado el «teatro actual» en forma de obras de tesis política. Cualquiera que fuese el funcionamiento de ese teatro político, socialmente favorecía sólo la inserción de las masas proletarias en posiciones que el aparato teatral había creado para las masas burguesas. El contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores, siguió casi intacto. El teatro épico parte del intento de modificarlo fundamentalmente. Esta escena ya no representa a su público «las tablas que significan el mundo» (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado. Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer. Para su texto la representación no significa ya una interpretación virtuosa sino un control estricto. Y para su representación el texto no es base, sino un registro de seguridad en el que su producto se inscribe como formulaciones nuevas. El director no da ya a sus actores indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que tomen una posición. Y el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar un papel, sino un funcionario que tiene que inventarlo.

Está claro que funciones tan alteradas se apoyan en elementos alterados. Una reciente representación en Berlín de la parábola de Brecht *Un hombre es un hombre* ha dado la mejor oportunidad para comprobarlo. Porque gracias al animoso e intuitivo esfuerzo del director Legal se llevó a cabo no sólo una de las ejecuciones más precisas que haya podido verse en Berlín desde hace años, sino además un modelo de teatro épico, el único hasta ahora. Mostraremos lo que impidió a la crítica profesional percatarse de ello. El público halló acceso a la comedia, una vez que se había descargado la sofocante atmósfera del estreno, con independencia de los críticos profesionales. Ya que las dificultades que le salen al paso al conocimiento del teatro épico no son otra cosa que la expresión de su cercanía respecto de la vida, mientras

que la teoría languidece en el exilio babilónico de una praxis que nada tiene que ver con nuestra existencia; hasta tal punto que los valores de una ópera de Kollo encuentran una exposición más fácil en el lenguaje académico de la estética que los de un drama brechtiano. Sobre todo porque ese drama mantiene las manos libres frente al texto para dedicarse por entero a la edificación de una nueva escena.

El teatro épico es gestual. Otra cuestión es la de en qué grado será literario en el sentido convencional. El gesto es su material; y su tarea valorar ese material adecuadamente. El gesto tiene dos ventajas, por un lado frente a las manifestaciones y afirmaciones por completo engañosas de las gentes, y por otro frente al carácter múltiple e impenetrable de sus acciones. En primer lugar, sólo es falsificable hasta cierto punto, y tanto menos cuanto más habitual sea y más irrelevante. En segundo lugar, tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones y empresas de las gentes. Esta índole estrictamente conclusiva, a la manera de un marco, de cada elemento de una acción, y sin embargo se encuentra en un flujo vital, es incluso uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto. De lo cual resulta una consecuencia importante: cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto. Por eso la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico. En ella consiste la función formal de las canciones brechtianas con sus estrambillos rudos, que parten el corazón. Sin anticipar la difícil investigación sobre la función del texto en el teatro épico, podemos dar por sentado que su función primordial consiste en ciertos casos en interrumpir la acción — lejos de ilustrarla o de apoyarla. Y no sólo la acción de otros, sino además la propia. El carácter retardatorio de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento son los que hacen que sea épico el teatro gestual.

Este teatro épico, se ha explicado, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Y mientras que casi todas las consignas de su dramaturgia se han extinguido inadvertidamente, esta última ha conducido a muchos malentendidos. Razón suficiente para seguir con ella. Las situaciones de las que

¿Hay un drama para el podio?

¿Hay un teatro político?

¿Hay un teatro épico?

en ella se habla no parecían poder ser más que el «milieu» de los teóricos anteriores. Y entendida así, desembocó en la exigencia de reasumir, dicho sumariamente, el drama naturalista. Pero al fin y al cabo nadie es tan ingenuo que pueda defender tal cosa. La escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro. Y por eso resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa. No se le acercan, por tanto, al espectador sino que son alejadas de él. 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. En el que se asombra despierta el interés; sólo en él es el interés original. 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». Y ésta es una actitud que comparten con las masas. «En el empeño de interesar a esas masas por el teatro especializado, y en modo alguno por la vía de la 'cultura', se impone sin equívocos el materialismo dialéctico de Brecht». Tendríamos entonces en seguida un teatro lleno de especialistas, igual que tenemos estadios deportivos llenos de «gentes especializadas».

El teatro épico no reproduce, por tanto, situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción. El ejemplo más elemental: una escena familiar. De repente entra un extraño. La mujer está a punto de apolotonar una almohada para tirársela a la hija; el padre está a punto de abrir la ventana para llamar a un guardia. En ese instante aparece en la puerta el extraño. «Tableau», como solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño tropieza ahora con una situación: sábanas arrugadas, ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay, sin embargo, una mirada ante la que las escenas más

corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta. Cuanto mayor es la proporción que han alcanzado las devastaciones de nuestro orden social (cuanto más nos veamos atacados nosotros mismos y nuestra capacidad de darnos cuenta de ello), tanto más acentuada tendrá que ser la distancia del extraño. A ese extraño le conocemos de las tentativas de Brecht: un tal «Uti», de Suabia, réplica del griego «Nadie», Odiseo, que busca en la caverna al ciclope Polifemo. Así se adentra Keuner —que éste es el nombre del extraño— en la caverna del monstruo unioocular «Estado clasista». Ambos son ricos en argucias, e igualmente habituados a los padecimientos, y muy corridos; ambos son sabios. Una resignación práctica, que desde siempre se desvía de todo idealismo utópico, hace que Odiseo no piense sino en la vuelta a casa, y Keuner no se aparta de su umbral. Ama los árboles que se alzan en su patio, cuando sale al aire libre desde su vivienda en el cuarto piso interior. «¿Por qué no vas nunca al bosque —le preguntan sus amigos—, ya que amas los árboles?» «¿No he dicho —responde el señor Keuner— que amo los árboles en mi patio?» Mover desde la existencia a la escena a este Keuner caviloso, que una vez propuso Brecht que se le llevase acostado al escenario (así de poco le atrae éste), ése es el empeño del nuevo teatro. Advertiremos no sin sorpresa lo lejos que se remonta su origen histórico. En la escena europea no ha cejado nunca desde los griegos la búsqueda del héroe no trágico. A pesar de todos los renacimientos de la Antigüedad, los grandes dramaturgos han mantenido siempre la mayor distancia respecto de la auténtica forma de la tragedia: la griega. No es éste el lugar de exponer cómo se perfila este camino en la Edad Media con Hrosvitha, en los misterios; más tarde, con Gryphius, Lenz y Grabbe, y cómo Goethe lo cruzó en el segundo Fausto. Pero si que diremos que dicho camino era el más alemán. Si es que puede hablarse de un camino y no, más bien, de un sendero clandestino, de contrabandistas, por el cual nos ha llegado, a través del sublime pero infecundo macizo del clasicismo, la herencia del drama medieval y barroco. Ese camino de herradura, como siempre agreste y enmarañado, aparece hoy en los dramas de Brecht. El héroe no trágico es una pieza de esa tradición alemana. Que su paradójica existencia escénica deba ser rescatada por nuestra propia

existencia es algo que, desde luego, no la crítica, pero sí los mejores de la actualidad — pensadores como Georg Lukács y Franz Rosenzweig — han reconocido pronto. Ya Platón, escribía Lukács hace veinte años, reconoció el antidramatismo del hombre superior, del sabio. Y, sin embargo, le llevó en sus diálogos hasta el umbral de la escena. Si se quiere considerar al teatro épico más dramático que el diálogo (que no lo es siempre), no por eso tendrá que ser menos filosófico.

Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio. Está en la cumbre de la técnica. 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 supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio, episódico; todo lo cual se ha hecho estricta necesidad en la radio frente a un público que enciende y apaga su receptor a cada momento caprichosamente. El teatro épico trae a la escena idéntico logro. Por principio, no hay en él nadie que llegue demasiado tarde. Este rasgo delata que la brecha que abre en el teatro como manifestación social es mucho mayor que el daño que le hace en cuanto diversión vespertina. Si en el cabaret la burguesía se mezcla con la bohemia, y en las variedades se cierra para toda la noche el abismo que separa a la pequeña y gran burguesía, en el teatro para fumadores que Brecht proyecta, los proletarios son los contertulios. Estos no se extrañarán de que Brecht exija a un actor hacer la elección de la pata de palo por parte del mendigo en *La ópera de cuatro cuartos* de tal manera que «precisamente a causa de este número, haya gentes que se propongan volver a visitar el teatro en el mismo instante en que se ejecuta». Las proyecciones de Caspar Neher son más bien carteles que anuncian esos números y no decorados para una escena. Los carteles cuentan entre los componentes básicos del «teatro literarizado». «La literarización significa que lo figurado se mezcla con lo formulado, dando así al teatro la posibilidad de establecer una conexión con otras instituciones para la vida del espíritu. Con otras instituciones y en último término con el libro mismo. La nota

al pie de página y la comparación que se hace pasando hojas deben introducirse en la dramaturgia.» ¿Pero qué anuncian las imágenes de Neher? Brecht escribe que «toman tal posición frente a los acontecimientos que el comilón real en Mahagonny está sentado ante el comilón dibujado». Bien. (¿Pero quién me garantiza que el comilón de las tablas tiene más realidad que el dibujado? Nada nos impide sentar al de las tablas ante el real, esto es, hacer que el dibujado detrás sea más real que el de las tablas.) Quizá se nos entregue entonces la clave del efecto intenso y peculiar de pasajes que se escenifican así. Entre los actores aparecen no pocos como mandatarios de poderes mayores que permanecen al fondo. Operan, por tanto, como lo hacen las ideas de Platón, en tanto que procuran modelos a las cosas. Las proyecciones de Neher serían, pues, ideas materialistas, ideas de «situaciones» auténticas, que se acercan tanto al acontecimiento que el temblor de sus contornos de lata de qué cercanía aún más íntima se han desgajado para hacerse visibles.

La literarización del teatro en formulaciones, carteles, títulos — cuyo parentesco con prácticas chinas es corriente en Brecht y debiera alguna vez ser investigado especialmente —, ha de «despojar a la escena de su sensorialismo temático». En la misma dirección se adelanta Brecht aún más al cavilar sobre si los acontecimientos que el actor épico representa no tendrían que ser conocidos de antemano. «Sólo entonces serían adecuados los procesos históricos.» En decursos semejantes resultarían ineludibles determinadas libertades: poner los acentos no en las grandes decisiones, que están en la perspectiva de la expectación, sino en lo inconmensurable, en lo singular. «Puede ocurrir así, pero también puede que ocurra de una manera completamente distinta.» Esta es la actitud básica de quien escribe para el teatro épico. Se comporta con su fábula igual que el maestro de ballet con su alumna. Para él lo primero es flexibilizar al máximo sus articulaciones. Se alejará del modelo histórico y psicológico tanto como Strindberg en sus dramas históricos. Porque Strindberg ha probado, consciente de su fuerza, un teatro épico, no trágico. Si en obras del círculo de existencias individuales ha recurrido al esquema de la pasión cristiana, en sus historias ha abierto el camino, con la vehemencia de su pensamiento crítico, con su iro-

nía que lo desenmascara todo, a un teatro gestual. En este sentido son polos característicos de su creación dramática el camino del Calvario *Hacia Damasco* y la moralidad *Gustavo Adolfo*. Basta con sólo este aspecto para percatarse de la oposición productiva en la que está Brecht respecto de la llamada «dramática actual», oposición que busca superar en sus «piezas didácticas». Son el rodeo por el que el teatro épico debe acomodarse a la obra de tesis. Un rodeo comparado con los dramas de un Toller o de un Lampel que, igual que el pseudoclasicismo alemán, «atribuyen la primacía a la idea y consiguen que el espectador desee siempre un objetivo determinado, eligiendo, por así decirlo, una mayor demanda de oferta». En lugar de estrellarnos desde fuera (como los citados) contra nuestras situaciones, Brecht se las arregla para que dichas situaciones se critiquen a sí mismas dialécticamente y contrapongan de manera lógica sus diversos elementos. Su cargador, Galy Gay, en *Un hombre es un hombre*, no es sino un escenario de las contradicciones de nuestro orden social. Quizá no sea, según Brecht, demasiado audaz definir al sabio como escenario perfecto de esa dialéctica. En cualquier caso, *Galy Gay es un sabio*. Se presenta como un cargador «que no bebe, fuma muy poco y casi no tiene pasiones». No le encandila la proposición de la viuda a la que ha llevado su cesto y que quiere pagarle su salario nocturno: «Hablando francamente, me gustaría comprar un pescado.» Sin embargo, es representado como un hombre «que no sabe decir no». Y también esto es de sabios. Ya que con ello admite las contradicciones de la existencia en el único punto en el que pueden, a fin de cuentas, ser superadas: el hombre. Sólo «el que está de acuerdo» tiene probabilidades de modificar el mundo. Así, Galy Gay, solitario y proletario, consiente en que se aniquile su propia sabiduría y se enrola entre los sanguinarios guerreros del ejército colonial inglés. Acaba de dejar la puerta de su casa para comprar, por encargo de su mujer, un pescado. Topa entonces con un pelotón del ejército angloindio que en el saqueo de una pagoda ha perdido a uno de los cuatro hombres que forman la sección. Los otros tres ponen todo su interés en procurarse a toda prisa un sustituto. Galy Gay es el hombre que no sabe decir no. Sigue a los otros tres sin saber lo que se proponen hacer con él. Poco a poco va adoptando ideas, ac-

DMN
12.10.66

Brecht

Me
12.10.66

M

titudes, costumbres, que un hombre debè tener en la guerra; queda completamente desmontado y montado de otra manera, y ni siquiera reconocerá a su mujer, que acaba por encontrarlo, convirtiéndose por fin en un terrible guerrero, conquistador del fuerte roqueño So al Dolowr. Un hombre es un hombre, un cargador, un mercenario. Con su naturaleza de mercenario no se comportará de otra manera que con la de cargador. Un hombre es un hombre, lo cual no significa fidelidad a la propia naturaleza, sino disposición a acoger en sí una nueva.

No nombres tan exactamente tu nombre, ¿para qué, si nombras siempre otro nombre? [con ello
¿Y para qué decir tan alto tu opinión? Olvidala. ¿Cudd
[era?
No recuerdes una cosa más de lo que ella dura.

El teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro: conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista; en tercer lugar, amenaza a la crítica en sus privilegios. Consisten éstos en un saber especializado que capacita al crítico para ciertas observaciones sobre la dirección y la representación. Las normas que se ponen en juego en dichas observaciones rara vez están sometidas a su control. Puede, además, ahorrárselas confiando en la «estética del teatro», cuyas particularidades nadie quiere conocer exactamente. Si la estética del teatro no se queda en la trastienda, si su foro es el público y su norma no un efecto sobre los nervios del individuo, sino la organización de una masa de auditores, la crítica no tendrá ya, en su actual figura, ninguna ventaja sobre esa masa, sino que estará a mucha distancia detrás de ella. En el momento en que la masa va diferenciándose en debates, en resoluciones responsables, en intentos de tomar razonadamente posiciones; en el momento en que empieza a trocarse esa totalidad falsa y encubridora, el «público», para hacer sitio en su seno a las divisiones que corresponden a las condiciones reales, en ese mismo instante la crítica topa con la doble desventura de ver su carácter de agente descubierto a la par que fuera de curso. Al apelar simplemente a un «público» (que existe en figura tan poco clara sólo para el teatro y que característicamente para

t. tiene el
público p
por esta

A la universidad
de la universidad
de la universidad

el cine no existe ya), se convierte, quédalo o no, en abogado de lo que los antiguos llamaron teatro épico: el dominio de la masa fundado en reflejos y sensaciones, lo cual parece ser exactamente lo contrario de la toma de posición de una colectividad responsable. Con este comportamiento del público, cobran vigencia «innovaciones» que excluyen todo pensamiento que no sea el realizable en la sociedad y que se contraponen, por tanto, a cualquier «renovación». Porque lo que aquí se ataca es la base, la concepción según la cual el arte no debe sino «rozar», siendo únicamente propio del «Kitsch» ocuparse de la anchura entera de la experiencia vital (y por añadidura quedando sólo para las clases inferiores ser tema de semejante ocupación). El ataque a la base es a la vez impugnación de sus privilegios. Y de esto se ha percatado la crítica. Por eso sólo podemos escucharla como partido en la disputa acerca del teatro épico.

El «autocontrol» de la escena deberá contar, desde luego, con actores que tengan un concepto del público esencialmente distinto del que el domador tiene de las bestias que pueblan sus jaulas; con actores para los que el efecto no es un fin, sino un medio. Cuando hace poco preguntaron en Berlín al director ruso Meyerhold en qué se diferenciaban, a su entender, sus actores de los de Europa occidental respondió: «En dos cosas. Una, en que son capaces de pensar, y otra, en que piensan materialista y no idealistamente.» Comprobar que la escena es una institución moral se justifica únicamente en vistas a un teatro que no sólo procura conocimientos, sino que los produce. En el teatro épico la educación del actor consiste en una manera de representar que le refiere al conocimiento; su conocimiento determina a su vez su actuación no sólo por su contenido, sino por medio de tempi, pausas y acentuaciones. Lo cual no debe entenderse en el sentido de un estilo. Más bien se dice en el programa de *Un hombre es un hombre*: «En el teatro épico el actor tiene varias funciones, y a medida que las va cumpliendo se modifica el estilo con que actúa.» Pero esa pluralidad de posibilidades está dominada por una dialéctica en la que tienen que ensamblarse todos los momentos del estilo. «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente que muestra esa cosa al mostrarse a sí mismo y que se muestra a sí mismo al mostrar esa cosa. Aunque

los dos cometidos coincidan, no deben coincidir de tal modo que la contraposición (diferencia) entre ambos desaparezca.»

La ejecución más importante del actor es «hacer que los gestos puedan ser citados»; debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras. La pieza épica es un edificio que ha de considerarse racionalmente y en el cual han de reconocerse ciertas cosas; su representación, por tanto, tendrá que convenir a dicha consideración. La tarea suprema de una dirección épica reside en expresar la relación de la acción que se representa con la que está dada en el hecho de representar. Si el conjunto del programa marxista de educación está determinado por la dialéctica que impera entre el comportamiento docente y el discente, parece que en el teatro épico hay algo análogo dado el constante énfasis entre el proceso escénico, que es mostrado, y el comportamiento en la escena, que muestra. El mandamiento supremo de este teatro es que «el que muestra», esto es, el actor en cuanto tal, «sea mostrado». Semejante formulación hará que no pocos sientan el recuerdo de la antigua dramaturgia de Tieck. Probar que esto sería un error equivale a escalar como por una escalera de caracol la tramoya de la teoría brechtiana. Baste ahora la referencia a un único momento: (con todas sus artes reverberantes, la escena romántica jamás ha estado en situación de hacer justicia a la relación dialéctica primigenia, a la relación entre teoría y praxis, por la cual se ha esforzado a su manera tan vanamente como lo hace hoy el «teatro actual».)

El actor de la antigua escena cala a ratos en tanto «comediante» en el vecindario del pícaro; en el teatro épico se encuentra del lado del filósofo. El gesto demuestra la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica. Pone a prueba las situaciones en el hombre. Las dificultades que le salen al encuentro al director en una escenificación no son solubles sin una cala concreta en el cuerpo de la sociedad. Pero la dialéctica a la que apunta el teatro épico no está referida a una sucesión escénica en el tiempo, sino que más bien se anuncia en los elementos gestuales, que son la base de cualquier sucesión temporal y que sólo pueden llamarse elementos impropriadamente, ya que son más simples que esa sucesión. Un comportamiento dialéctico inmanente

12

es lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación —como reproducción de palabras, acciones y gestos humanos—. La situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención. Porque así como en Hegel el decurso temporal no es la madre de la dialéctica, sino sólo el medio en el que se representa, así también en el teatro épico la madre de la dialéctica no es el decurso contradictorio de las expresiones o de los modos de comportamiento, sino que lo es el gesto. Uno y el mismo gesto muestra a Galy Gáy, ora en vistas de cambiar de traje, ora en vistas de fusilar contra el paredón. Uno y el mismo gesto le hace renunciar al pescado y aceptar el elefante. Tales descubrimientos satisfarán el interés del público que pulula en los teatros épicos, y gracias a ellos estará a expensas de sí mismo. Con razón declara el autor en lo que concierne a la separación de este teatro como más serio del teatro corriente recreativo: «Al increpar a ese teatro, que es nuestro enemigo, como asunto meramente (culinario) des- peritamos la impresión de que también en el nuestro estamos contra toda diversión, de que no podemos imaginarnos ese aprendizaje, ese ser instruidos más que como un gran fastidio. Para combatir al adversario debilitamos a menudo nuestra propia posición y preferimos la mayor eficacia combativa de lo radical, despojando así a nuestra causa del alcance de su vigencia. Reducida a una forma de lucha, podrá tal vez vencer, pero no reemplazar a los vencidos. Sin embargo, el proceso de conocimiento del que hemos hablado es placentero. Que haya que 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 hoy sucede a causa de determinadas situaciones sociales. El asombro, que debemos insertar aquí en la fórmula aristotélica sobre la eficacia de la tragedia, tiene que

ser valorado como una capacidad y desde luego puede aprenderse.»

El estancamiento en el real flujo de la vida, ese instante en que su curso se detiene, es perceptible como reflejo: el asombro es ese reflejo. Su verdadero tema es la dialéctica en estado de detención. Es la roca desde la cual la mirada se sumerge en esa corriente de las cosas que llegan a la ciudad de Jehoo, «que siempre está llena y en la que no se queda nadie», sabiendo una canción que empieza así:

No te demores en la ola que se rompe a tus pies;
mientras estén éstos en el agua, se romperán en ellos
[olas nuevas.]

Si la corriente de las cosas se rompe en esta roca del asombro, no hay diferencia alguna entre una vida humana y una palabra. Ambas son la cresta de la ola en el teatro épico. Este hace que la existencia chisporrotee desde el lecho del tiempo y reluzca un instante en el vacío; luego vuelve a acostarla.

13

(193P)

① El público relajado

«Nada más hermoso que estar tumbado en un sofá y leer una novela», dice uno de los autores épicos del siglo pasado. Con ello se insinúa lo grande que puede ser la distensión del que disfruta ante una obra narrativa. La imagen que nos hacemos del que asiste a un drama suele ser un poco la opuesta. Pensamos en un hombre que con todas sus fibras en tensión sigue un proceso. El concepto de teatro épico (que Brecht ha conformado como teórico de su praxis poética) indica, sobre todo, que dicho teatro desea un público relajado, que siga la acción sin apreturas. Tal público se presentará siempre como una colectividad, lo cual le distingue del lector que está a solas con su texto. Pero precisamente en cuanto colectividad se verá a menudo motivado para tomar prontas posiciones. Las cuales, así opina Brecht, debieran ser meditadas, por tanto distendidas, en una palabra posiciones de personas interesadas. Para su participación se ha previsto un doble objeto. En primer lugar, los hechos, que tienen que ser tales que pueda el público, en pasajes decisivos, controlarlos por su propia experiencia. En segundo lugar, la representación, que por su armadura artística debe ser montada transparentemente. (Lo cual es opuesto a la «simplicidad»; en realidad presupone en el director entendimiento artístico y perspicacia.) El teatro épico se dirige a personas interesadas «que no piensan sin razón». Brecht no pierde de vista a las masas cuyo uso condicionando del pensamiento se cubre desde luego con esta

25

fórmula. Su voluntad política se impone en este empeño por interesar a su público en el teatro especializado, aunque en modo alguno por la vía de la mera cultura.

II. LA FÁBULA

El teatro épico ha de «despojarse a la escena de su sensacionalismo temático». Por eso con frecuencia le servirá mejor una fábula antigua que una nueva. Brecht se ha planteado la cuestión de si los acontecimientos que el teatro épico representa no debieran ser conocidos de antemano. Se comportaría entonces con su fábula igual que el maestro de ballet con su alumna; lo primero sería flexibilizar al máximo sus articulaciones. (De hecho el teatro épico procede así. Lo que Brecht debe a este teatro lo ha expuesto en *The fourth wall of China*.) Y si el teatro ha de buscar sucesos conocidos, «los más adecuados serían por de pronto los históricos». Su extensión épica por medio de la manera de actuar, de los carteles y de los títulos tiende a exorcizarlos del carácter sensacionalista.

De esta guisa, Brecht hace de la vida de Galileo tema de su última pieza. Representa a Galileo sobre todo como un gran maestro. No sólo enseña una física nueva, sino que la enseña de una manera también nueva. En su mano el experimento se convierte en una conquista no únicamente de la ciencia, sino además de la pedagogía. El acento capital de esta pieza no reside en la retractación de Galileo. El acontecimiento épico habrá más bien que buscarlo en lo que resulta patente según el título del penúltimo cuadro: «1633-1642. Como prisionero de la Inquisición, Galileo prosigue hasta su muerte sus trabajos científicos. Logra sacar de Italia de vuelta sus obras principales.»

Este teatro tiene una relación con el paso del tiempo muy distinta de la del teatro trágico. Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los sucesos en particular, es capaz de abarcar los más amplios espacios de tiempo. (Así pasaba antaño en los misterios. La dramaturgia de *Edipo* o del *Pato salvaje* está en el polo opuesto de la dramaturgia épica.)

Life and letters today, vol. XV, núm. 6, 1936.

(III) EL HÉROE NO TRÁGICO

El teatro clásico de los franceses hacía sitio entre los actores a las personas de entidad que tenían sus butacas en el mismísimo escenario. A nosotros esto se nos antoja inadecuado. E igualmente inadecuado parecería, según el concepto de lo «dramático» a que nos ha acostumbrado el teatro, agregar a los acontecimientos que se ponen en escena un tercero que no toma parte en ellos y que es observador sobrio, «pensante». A Brecht, en cambio, le ha encandilado varias veces algo semejante. Podemos ir más allá y decir que Brecht ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea el pensante, incluso el sabio. Y por ello es posible definir su teatro como teatro épico. Más lejos que en ningún otro caso lleva este intento en la figura de Galy Gay, el cargador. Galy Gay, el héroe de la pieza *Un hombre es un hombre*, no es otra cosa que un escenario de las contradicciones que constituyen nuestra sociedad. Quizá no sea, según Brecht, demasiado audaz declarar al sabio como el escenario perfecto de su dialéctica. De todos modos, Galy Gay es un sabio. Ya Platón reconoció el antidramatismo del hombre superior del sabio. En sus diálogos le llevó hasta el umbral de la escena — y en el *Fedón* hasta el umbral de la Pasión. El Cristo medieval que, tal y como le encontramos en los Padres de la Iglesia, representaba también al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Pero tampoco en el drama profano occidental ha cesado la búsqueda del héroe no trágico. A menudo en discrepancia con sus teóricos, este drama se ha diferenciado de maneras siempre nuevas de la forma auténtica de la tragedia, esto es, de la griega. Esta vía importante, pero mal señalada (que aquí podemos calificar de imagen de una tradición), se trazaba en la Edad Media por Hrosvitha y los misterios; en el barroco por Gryphius y Calderón. Más tarde discurre por Lenz y Grabbe, y por último por Strindberg. Las salidas a escena de Shakespeare son monumentos en su verda, y Goethe la cruza en la segunda parte del *Fausto*. Es una vía europea, pero también es alemana. Si es que puede hablarse de una vía y no más bien de un sendero clandestino de contrabandistas por el que hubiese llegado hasta nosotros la herencia del drama me-

16

dieval y barroco. Ese camino de herradura, por agreste, que está y enmarañado, aparece hoy en los dramas de Brecht.

(IV) LA INTERRUPCIÓN

Brecht contrapone su teatro en cuanto épico al teatro dramático en sentido estricto cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso introduce la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, igual que Riemann introdujo una geometría no euclidiana. Esta analogía puede que ilustre acerca de que no se trata de una relación competitiva entre las formas escénicas en cuestión. En Riemann quedó suprimido el postulado de las paralelas. Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catharsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe.

El interés relajado del público, al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene su particularidad precisamente en que apenas se invoca a la capacidad de compenetración de los espectadores. El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como en una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve.

El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Pero la representación no es en este caso reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata sobre todo de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción. El ejemplo más elemental: una escena familiar. De repente entra un extraño. La mujer está a punto de coger un bronce para tirárselo a la hija; el padre está a punto de abrir una ventana para llamar a un policía. En ese instante aparece en la puerta el extraño. «Tableau», como solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño es confrontado con la situación; rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay, sin embargo, una mirada

ante la cual las escenas más corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta.

(V) EL GESTO QUE SE CITA

«El efecto de cada frase — dice un poema didáctico de Brecht sobre la dramaturgia — ha sido esperado y descubierto. Y esperado hasta que la multitud hubiese puesto las frases en la balanza.» En una palabra, que se interrumpa la acción. Permítasenos ir más allá y reflexionar acerca de que la interrupción es uno de los procedimientos de forma fundamentales. Alcanza mucho más lejos del término del arte. Es la base de la cita (para entresacar sólo uno de sus aspectos). Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre la interrupción, sea citable en un sentido específico. La citabilidad de sus textos no tendría nada de particular. Otra cosa es la que ocurre con los gestos que tienen su sitio en el curso de la actuación.

«Hacer que los gestos puedan ser citados» es una de las ejecuciones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras. Este efecto es por ejemplo asequible si el actor cita en escena su propio gesto. En *Final feliz* se seguía muy bien a Carola Neher en el papel de un sargento del Ejército de Salvación que tras haber cantado una canción en una taberna de marineros, a la que por cierto se adecuaba mejor que a una iglesia, tenía que citar dicha canción y el gesto con que la había cantado ante una asamblea de sus correligionarios. Y en *Tomando decisiones* se trae ante el tribunal del Partido no sólo el informe de los comunistas, sino además, por medio de la actuación escénica, una serie de gestos del camarada contra el que han procedido. Lo que en el drama épico es en general un medio artístico de la índole más sutil, se convierte en el caso especial de la pieza didáctica en uno de los fines más próximos. Por lo demás, el teatro épico es *per definitionem* un teatro gestual. Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto.

17

AP 21 - N. 3. - 24
1893 - Los 1000 -
3110.

(VI) LA PIEZA DIDÁCTICA

La pieza didáctica está destinada en cualquier caso, tanto a los actores como a los espectadores. La pieza didáctica se diferencia esencialmente como caso especial porque la peculiar pobreza de la temoja simplifica y acerca el intercambio del público con los actores, de los actores con el público. Cada espectador podrá también llegar a actuar. Y de hecho resulta más fácil representar al «maestro» que al «héroe».

En la primera versión de El vuelo de los Lindbergh, que se publicó en una revista ilustrada, el aviador figuraba todavía como héroe. Dicha versión estaba destinada a su glorificación. La segunda versión surge —lo cual es muy instructivo— gracias a una corrección de Brecht. ¡Qué regocijo no recorrió ambos continentes en los días que siguieron a este vuelo! Pero el regocijo dio un estallido y se quedó en sensacionalismo. Brecht se esfuerza en El vuelo de los Lindbergh por descomponer el espectro de la «vivencia» para conseguir de él los colores de la «experiencia». Esa experiencia que sólo podía sacarse del trabajo de los Lindbergh y no de la excitación del público, y que además debía devolverse a «los Lindbergh».

T. E. Lawrence, el autor de Los siete pilares de la sabiduría, escribió, cuando se enroló en el ejército de aviación, a Robert Graves, que tal paso era para un hombre de hoy lo que fue para el medieval la entrada en un monasterio. En esta declaración encontramos de nuevo la curva propia de El vuelo de los Lindbergh y de otras piezas didácticas posteriores. Se aplica un rigor clerical al aleccionamiento en una técnica moderna —en este caso el vuelo, más tarde la lucha de clases. Esta segunda utilización se elabora más ampliamente que nunca en

La madre. Era audaz mantener un drama social libre de los efectos que la compenetración trae consigo y a los que está tan acostumbrado su público. Brecht lo sabe; lo expresa en una carta-poema que ha dirigido, con motivo de la representación neoyorquina, al teatro obrero de aquella ciudad. «Muchos obs han preguntado: ¿Os comprenderá el obrero? ¿Renunciará al estupefaciente de coñac, a la participación espiritual en una indignación de otros, en el éxito ajeno a toda esa ilusión que le fus-

luga durante dos horas y que le deja luego exhausto, colmado de un vago recuerdo y de una esperanza más vaga todavía?»

(VII) EL ACTOR

El teatro épico avanza, de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empujones. Su forma fundamental es la del «shock» por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos, los convencionalismos gestuales diferencian una situación de otra. Surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Paralizan su disposición para compenetrarse. Dichos intervalos están reservados para que tome una posición crítica (respecto del comportamiento representado de los personajes y de la manera como lo representan). En lo que concierne a la manera de representar, el cometido del actor en el teatro épico consiste en probar con su actuación que mantiene la cabeza fría. También para él resulta apenas utilizable la compenetración. El actor del teatro dramático no siempre está del todo preparado para semejantes maneras de actuar. Quizá se llegue sin trabas y más cerca del teatro épico «haciendo teatro».

Brecht dice: «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente que muestra esa cosa al mostrarse a sí mismo y que se muestra a sí mismo al mostrar esa cosa. Aunque los dos cometidos coincidan, no deben coincidir de tal modo que la contraposición (diferencia) desaparezca.» Con otras palabras: el actor tiene que reservarse la posibilidad de salirse de su papel artísticamente. No debe dejarse quitar la posibilidad de, en el momento dado, hacer el papel de pensante (sobre su papel). No sería justo que nos sintiésemos en dicho momento remitidos a la ironía romántica, tal y como la maneja por ejemplo Tieck en El gato con botas. Esa ironía no tiene una finalidad didáctica; en el fondo acredita únicamente la información filosófica del autor presente siempre cuando está escribiendo la pieza: puede que al final sea también el mundo un teatro.

La manera de actuar en el teatro épico permitirá conocer sin imposiciones hasta qué punto son idénticos en este campo el interés artístico y el político. Pensemos, en

18

el ciclo brechtiano *Terror y miseria del Tercer Reich*. Es fácil percatarse de que la tarea que le incumbía a un actor en el exilio, de hacer de hombre de las SS o de miembro del Tribunal del Pueblo, significa sin duda algo muy distinto, para un buen padre de familia, que la de encarnar el Don Juan de Molière. El primero difícilmente podrá considerar la compenetración como un procedimiento adecuado — que compenetrarse con los asesinos de sus compañeros de lucha le resultara imposible. Otro modo de representar, más distanciado, se convertiría en casos semejantes en un nuevo derecho y tal vez en éxito especial. Este modo sería el épico.

VIII. EL TEATRO EN EL PODIO

Qué es lo que tiene que hacer el teatro épico, es algo que puede definirse desde el concepto de la escena con mayor facilidad que desde el concepto de un drama nuevo. El teatro épico hace justicia a una circunstancia a la que se ha prestado una atención menguada. Se trata de que se haya cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha ido perdiendo más y más su función. La escena está todavía elevada, Pero ya no emerge de una hondura inescrutable: se ha convertido en podio. La pieza didáctica y el teatro épico son una tentativa de instalarse en ese podio.

ESTUDIOS SOBRE LA TEORIA DEL TEATRO EPICO