

se



# BERTOLT BRECHT

**breviario de estética  
teatral**

Las cuestiones expuestas en el *Breviario* de Brecht son un camino abierto para los hombres del presente y para los que vendrán. La búsqueda se orienta pues en la unidad de Bertolt Brecht el poeta, el dramaturgo, el técnico, el teórico, el militante y el hombre.



Bertolt Brecht

# **Breviario de estética teatral**

ePub r1.0

Titivillus 17.07.2019

Título original: *Schriften zum Theater*  
Bertolt Brecht, 1957  
Traducción: Horacio Néstor Casal

Editor digital: Titivillus  
ePub base r2.1



## **ENFOQUES PARA UN ESTUDIO DE BRECHT**

*Para un estudio de Brecht desde el punto de vista estético y poético podemos bosquejar las siguientes proposiciones y sugerir los siguientes enfoques:*

*1. En nuestro tiempo los mayores creadores han sido al mismo tiempo los más fecundos teóricos del realismo. En la constelación de Maiacovski, Eisenstein, Pudovkin, Shdlojov y Eluard, Picasso, Vallejo, Hernández, Neruda, Brecht..., se verifica y demuestra el carácter racional de la práctica artística. También el arte anticipa la humanidad plena del hombre socialista.*

*2. La dramaturgia de Brecht renueva el carácter comunitario de los antiguos espectáculos. Redescubre la espontaneidad teatral del goce artístico en sus misamos orígenes. La función del goce artístico se vuelve útil en sentido social. Brecht plantea y resuelve dialécticamente la alienación del teatro contemporáneo.*

*3. El teatro épico supera con una nueva concepción del mundo y una nueva metodología la contradicción del naturalismo (Zola) y del imaginismo (Gordon Craig). La fantasía, la imaginación y la creación no están reñidas con la razón. Es necesaria, dice Brecht, «una técnica que permita al teatro disfrutar, en sus representaciones, del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los determina en sus contradicciones, para la cual todo existe en cuanto se transforma, o sea en cuanto está en contradicción consigo mismo. Esto también vale para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo propio de su convivencia social».*

*4. Brecht vincula la praxis artística creadora a la praxis productiva que enfoca en función del trabajo como poder autoprodutor del hombre tal como Marx lo ha definido en sus Manuscritos económico-filosóficos. Actitud crítica, es actitud productiva y creadora.*

5. *Avanza creadoramente las tesis del realismo entrando en su práctica y en su fundamentación. Pero lo hace siguiendo las orientaciones apuntadas por Lenin al insistir en el carácter clasista y partidista del arte actual. «Realismo — expresa— quiere decir revelar las relaciones causales de la sociedad, desenmascarar los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los dominadores, escribir desde el punto de vista de la clase que, para las más urgentes dificultades en que se debate la sociedad humana, tiene prontas las soluciones más amplias, destacar el momento de desarrollo, concreción y posibilidad de la abstracción».*

6. *El realismo de una obra no surge por comparación con las obras realistas del pasado. El teatro popular supone no sólo contenido progresivo sino también forma progresiva.*

7. *La categoría central de la estética de Brecht es la Extrañación (término ya consagrado para traducir Verfremdung, y que no induce a equívoco como el término distanciamiento). Esta categoría vale en el campo de la dramaturgia, y está vinculada a la teoría del montaje tal como fuera formulada por Eisenstein. La extrañación resuelve la vieja paradoja del actor formulada por Diderot. Dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento.*

8. *La extrañación brechtiana se determina dialécticamente en muchas dimensiones. Extrañación dramaturgo-realidad social; extrañación estructural de la obra: escena-escena, etc.; extrañación director-autor (interpretación creadora), actor-personaje y actor-actor, y personaje-personaje; extrañación musical; extrañación mímica, coreográfica y escenográfica; extrañación del tiempo y del espacio (en todas las otras dimensiones); extrañación técnica del trabajo actoral, y extrañación en la relación público-representación. Pero aquí no se agota el alcance de la extrañación. Así también puede verse su revaloración del vínculo entre percepción e imaginación, etc. El arte teatral es para Brecht un complejo de creaciones: crean realmente todos en su acción conjunta: el dramaturgo, el director, los actores, los iluminadores, maquilladores, maquinistas... y crea el público.*

9. *Brecht interpreta las actitudes corporales, vocales y expresivas condicionadas por el «gesto social». Con su teoría del gesto innova el concepto de estilística y de lenguaje artístico, y la función de la improvisación unida a la elaboración.*

10. Brecht, al superar la escuela de Stanislavski, no sólo supera una técnica teatral específica sino además un realismo inconsecuente con residuos y supuestos parciales de carácter romántico y naturalista. Integra la técnica teatral en una nueva concepción de la dramaturgia, y del arte teatral. Brecht precisa la especificidad esencial del teatro abriéndolo hacia el pueblo y al contacto con las otras artes. La extrañación también vale entre las distintas artes.

11. La teoría del montaje vinculada con el teatro chino, con los misterios medievales, con el teatro isabelino y el teatro griego, como así también con géneros como la revista musical, tiene un paralelo en la teoría de Eisenstein, con la que se completé e integra. Los intentos de montaje brechtiano en el cine contemporáneo, al parecer frustrados, no han tenido en cuenta todo ese complejo y esa riqueza de dimensiones del planteo de Brecht.

12. La concepción de la, estructura dramática de Brecht al introducir la extrañación y el montaje (en términos conscientes) renueva y libera las limitaciones del tradicional problema de los géneros teatrales, haciendo nacer las formas directamente de los contenidos.

13. El lenguaje teatral se despoja de artificios y elabora sus imágenes con todos sus medios poniendo la tensión en el movimiento mismo de la acción teatral. En la acción se narra. La tipificación de personajes se hace dinámica porque concibe al hombre cambiante. Nunca sus personajes se definen fuera de los temas argumentales o de las situaciones, nunca son los mismos del principio al fin. (Brecht, habiendo aceptado en un principio las ideas de Lukács sobre la tipificación, ha avanzado más y ha abandonado el curso relativo, lineal, para moverse en torbellino).

14. La concepción de Brecht opone a las tendencias antiguas y al teatro impregnado de fatalismo un teatro de libertad condicionada de creación. El nuevo punto de vista de Brecht ya, estaba anticipado en dramaturgos y teóricos del teatro contemporáneo, pero el mérito de Brecht es haber plasmado todos esos antecedentes en la unidad de su obra y su teoría.

\* \* \*

*El Breviario de estética teatral (Kleines Organon für das Theater) contiene las proposiciones y argumentos de una concepción del arte (estética y poética)*

*que está conscientemente vinculada a la transformación de la sociedad, a la lucha de clases y a su ideología. Los teóricos y artistas neutralistas y de la derecha pretenden hace tiempo inventar una imagen parcial del artista, aceptando sus obras luego de «perdonarles» su ideología. Otros, y entre ellos se encuentran algunos famosos dramaturgos como Ionesco y Dürrenmatt, en su polémica anti-Brecht, usan un recurso más sutil tratando de disociar por centrifugación separando sus prejuicios políticos de una supuesta entraña incontaminada y pura. Ionesco llega a acusar a Brecht de ilustrar ideas ya hechas y de contribuir a la fijación de mitos. Porque para Ionesco el socialismo es un mito: ¡curioso mito ionescuiano de la inexistencia del socialismo!*

*Nuestra última proposición dice así:*

*15. Las coordenadas del arte y del pensamiento de Bertolt Brecht definen la vanguardia contemporánea de la estética dialéctico-materialista, de la poética realista y del arte militante revolucionario.*

*La demostración de estas proposiciones, el planteo y la solución propuesta a estas y otras cuestiones por el Breviario de Brecht son un camino abierto para los hombres del presente y para los que vendrán. La búsqueda se orienta pues en la unidad de Bertolt Brecht el poeta, el dramaturgo, el técnico, el teórico, el militante y el hombre.*

Raúl Sciarretta

*Buenos Aires, noviembre de 1963.*



# Breviario de estética teatral

## Premisa

Nos proponemos examinar la estética que puede inferirse de la práctica particular del estilo teatral que se está desarrollando desde hace algunos decenios. Las indicaciones y enunciados teóricos, polémicos o técnicos, publicados ocasionalmente por algunos autores en forma de observaciones sobre sus obras no hacían más que rozar los problemas estéticos, sin prestarles gran interés. Sin embargo no se expresaba un tipo de teatro que ampliara o restringiera la elección de sus medios artísticos extendiendo o limitando su función social y, cuando la discusión lo permitía, se hacía pie en el campo de la estética refutando o haciendo propios, según las condiciones de la lucha, los preceptos vigentes de la moral y del buen gusto. Se mostraba así la inclinación a defender tendencias sociales, remitiéndose a las de aquellas obras generalmente aceptadas, las que no perturbaban, justamente, porque eran las tendencias dominantes. Se denunciaba como síntoma de decadencia el desinterés de la producción contemporánea por las cosas más dignas de interés: se acusaba a esas ventas de diversión nocturna de haber hecho del teatro una rama del comercio burgués de estupefacientes. Las representaciones de la vida social en la escena, incluyendo también las del naturalismo, hacían reclamar a toda voz representaciones científicamente exactas e invocar, frente al viejo culinarismo de insensatas delicias ofrecidas a los ojos y al alma, la bella lógica de la tabla pitagórica. El repudio desdeñoso del culto de lo bello marchaba parejo con la aversión a aprender y con el desprecio de lo útil, y hacía tiempo que nada bello se lograba producir. Se aspiraba pues a un teatro científico, y cuando costaba demasiada fatiga pedir en préstamo o robar del arsenal de los conceptos estéticos, lo suficiente para lograr el respeto de los estetas de profesión, se amenazaba simplemente con «hacer del medio de goce un objeto de estudio y

transformar ciertas instituciones, de lugares de esparcimiento que eran, en órganos de publicidad», o sea, emigrar del reino de lo «agradable». La estética, resto de una clase hoy depravada y parasitaria, había caído en una situación tan lastimosa que un teatro ganaba prestigio y libertad de acción si se hacía llamar «taetro» en lugar de «teatro». Sin embargo lo realizado bajo la consigna del teatro científico no era ciencia, pero sí teatro; dado que durante el nazismo y la guerra se acumularon las innovaciones teóricas sin tener la posibilidad práctica de experimentarlas, ahora parece oportuno intentar el examen de este género de teatro en lo que se refiere a su posibilidad estética, o al menos trazar el esbozo de su posible estética. Sería demasiado difícil querer exponer una teoría como la de la «extrañación» (*Verfremdung*) teatral sin argumentos estéticos.

Actualmente hasta se podría escribir una estética de las ciencias exactas. Ya Galileo habla de la elegancia de algunas fórmulas y experimentos. Einstein atribuye al sentido de lo bello función inventiva, y el físico atómico R. Oppenheimer exalta la actitud científica que «tiene su particular belleza y parece corresponder a la condición terrestre del hombre».

Reiteramos pues, a despecho de muchos, nuestra intención de no emigrar del reino de lo «agradable», y afirmamos ahora, tal vez contra la opinión general, nuestra intención de establecernos en este dominio. ¡Tratamos el teatro como lugar de recreación, desde el punto de vista de una estética, y examinamos cuál es el género de recreación que nos agrada!

## § 1

El «Teatro» consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno.

## § 2

Podríamos incluir también las relaciones entre hombres y dioses. Pero podemos prescindir de ese aspecto porque de lo que se trata es de las

condiciones mínimas del teatro. Aun aceptando esa extensión, la función más general de la institución del «teatro» seguiría siendo para nosotros la de recrear. Ésta es la función más noble que para el «teatro» hemos logrado encontrar.

### § 3

Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las otras artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir; pero es ésta una condición indispensable. No se lo ennoblecería en modo alguno haciéndolo, por ejemplo, un mercado de la moral; sino que más probablemente se lo degradaría, como le ocurre cada vez que no se logra hacer que la moral divierta, divierta justamente a los sentidos —cuestión de la que, por cierto, la moral no puede sacar ventaja alguna. También sería equivocado imponerle la obligación de enseñar, o bien, enseñar cosas más útiles que el saber que se mueve agradablemente, tanto del cuerpo como del espíritu. El teatro debe poder ser una cosa del todo superflua, lo que quiere decir, entiéndase bien, que por lo superfluo también se vive. Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación.

### § 4

Según Aristóteles, aquello que los antiguos se proponían con sus tragedias no era pues ni algo más elevado ni más vil que divertir a la gente. Cuando se dice que el teatro tiene su origen en el culto, se dice precisamente que se hizo teatro por selección; de los misterios no se apropió la misión litúrgica, sino el puro y simple placer que procuraban. Y la catarsis de que habla Aristóteles, la purificación a través del horror y la piedad, o por el horror y la piedad, es un lavado que no sólo ocurría de modo divertido, sino que se hacía con el propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más, es depreciar su verdadero fin.

## § 5

También distinguiendo una manera elevada y una manera vulgar de divertir, se considera al arte desde un lado impenetrable, porque éste quiere moverse hacia arriba o hacia abajo según le plazca, y que lo dejen paz cuando divierte a la gente.

## § 6

Sin embargo hay diversiones débiles (simples) y diversiones fuertes (compuestas) que el teatro puede procurar. Estas últimas son las del gran arte dramático, que alcanzan su sublimación tal como el amor puede hacerlo en el concúbito; son diversiones más complejas, más sugestivas, más contradictorias y ricas en efectos.

## § 7

Las diversiones de las distintas épocas, naturalmente, fueron diversas, según el modo de convivencia de los hombres. En el circo helénico el *demos* dominado por los tiranos se recreaba de modo distinto que los nobles de la corte de Luis xiv. El teatro tuvo que proveer otras imágenes de la convivencia de los hombres: no sólo imágenes de una convivencia diferente, sino además con otro género de imágenes.

## § 8

Según la recreación posible y necesaria en una u otra forma de convivencia, los personajes cambiaban de proporciones, las situaciones se encuadraban en otras perspectivas. Muy diverso tuvo que ser el modo de narración con que se entretenía a los helenos sometidos a esas leyes inexorables cuya ignorancia no

preservaba de la cólera de los dioses, que el modo de entretener a los nobles franceses con la elegante victoria sobre sus propias pasiones, tal como el código de la corte imponía a los grandes de la tierra; otro fue el caso de los ingleses de la época isabelina con su franco reconocimiento del nuevo individuo abandonado al propio instinto desenfrenado.

## § 9

También es necesario tener presente que la diversión en tan diversas representaciones poco tenía que ver con el grado de semejanza entre la representación y la cosa representada. La inexactitud, o incluso la decidida inverosimilitud, poco preocupaban con tal que lo inexacto tuviera una cierta consistencia y lo inverosímil fuese coherente. Era suficiente que toda clase de procedimientos poéticos y teatrales creasen la ilusión de que la peripecia no podía ser de otro modo. También nosotros incurrimos fácilmente en semejantes inexactitudes cuando nos deleitamos con las catarsis espirituales de Sófocles, los holocaustos de Racine o los frenesíes de Shakespeare, e intentamos apropiarnos de los hermosos sentimientos de los héroes de estas historias.

## § 10

Podrá quizá sorprender que tantos y tan variados modos de representar hechos humanos importantes, desde los antiguos en adelante, se produjesen en el teatro y divirtiesen, a pesar de sus inexactitudes e inverosimilitudes, y que aun haya muchísimos de ellos que todavía nos divierten a nosotros.

## § 11

Pero si comprobamos nuestra capacidad de gozar, con las representaciones de épocas tan diferentes, y no dudamos que los hijos de esas épocas tuvieron la

misma capacidad, ¿no surge naturalmente la sospecha de que nuestra época tiene todavía que descubrir sus goces peculiares, la forma de recreación que le es propia?

## § 12

En consecuencia el goce que el teatro nos procura debe de estar debilitado si se lo compara con el de los antiguos, aunque nuestra forma de convivencia es todavía bastante semejante ya que permite que aquel goce se produzca. Nos apropiamos de las obras del pasado mediante un proceso relativamente nuevo, o sea el de ensimismamiento, al que en verdad mucho no se prestan. De modo que en gran medida nuestro goce se alimenta de diversas fuentes, las que tan intensamente debieron dominar a nuestros mayores. Nos aferramos a las bellezas de la lengua, a la elegancia con que se desenvuelve la historia y otros aspectos que estimulan nuestra imaginación; o sea, sobre los accesorios de las obras antiguas, sobre los artificios poéticos y teatrales destinados a ocultar las incongruencias de la historia. Nuestros teatros no tienen ya ni la capacidad ni el gusto para contar de modo claro esas historias (ni siquiera las del gran Shakespeare, que en verdad no son tan antiguas), es decir, no son capaces de hacer verosímil la conexión de los hechos. Y sin embargo, según Aristóteles —y en esto estamos de acuerdo con él—, la trama es el alma del drama. Siempre nos preocupa en forma creciente el modo primitivo y descuidado con que se representa la convivencia social, y no sólo en las obras antiguas, sino también en las modernas construidas con el viejo molde. Todo nuestro modo de gozar comienza a hacerse inactual.

## §13

Las incongruencias en la representación de hechos humanos son los factores que hacen disminuir nuestro goce en el teatro. Y esto es así porque frente a los hechos representados nuestra actitud no es la misma que la de nuestros antepasados.

## § 14

Al investigar cuál es la diversión inmediata, el placer pleno y completo que nuestro teatro podría procurarnos al representar la convivencia, tenemos que considerarnos a nosotros mismos hijos de una edad científica. Las ciencias determinan nuestra convivencia social —vale decir nuestra vida— en una medida totalmente nueva.

## § 15

Hace algunos cientos de años, personas de diversos países, pero no aisladamente, iniciaron experimentos con los cuales esperaban descubrirle a la naturaleza sus secretos. Pertenecían a una clase de artesanos que vivían en las florecientes ciudades, y que transmitieron sus invenciones a otras personas que las explotaron prácticamente sin buscar en el desarrollo de las nuevas ciencias nada más que un lucro personal. Oficios que durante un milenio habían mantenido sus métodos casi sin alteración conocieron entonces un desarrollo extraordinario; reuniéndose en muchos lugares por razones de concurrencia, se agruparon por doquier grandes masas de hombres que organizados en una nueva forma iniciaron una producción en escala gigantesca. Muy pronto la humanidad desplegó fuerzas tales como antes ni siquiera hubiera podido soñar.

## § 16

Fue como si la humanidad sólo entonces se encontrase unida y consciente para hacer habitable el planeta donde vivía. Diversos elementos de la tierra como el carbón, el agua y el petróleo se transformaron en tesoros. El vapor fue utilizado para mover vehículos, unas pequeñas chispas revelaron una fuerza natural capaz de producir luz, de llevar el sonido más allá de los continentes. Aquellas cosas que el hombre siempre había visto sin pensar en disfrutarlas ahora comenzó a mirarlas con ojos nuevos para someterlas y hacerlas servir a su comodidad. Su ambiente se transformó de decenio en decenio, de año en año y

luego casi de día en día. Yo escribo estas líneas con una máquina que no existía cuando vino al mundo. Me traslado con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo ni siquiera podía imaginar. Entonces no había nada que se moviese con tanta rapidez. Y yo puedo volar, cosa que mi padre no podía hacer. Ya con mi padre pude hablar de un continente a otro, pero sólo con mi hijo he visto las imágenes en movimiento de la explosión de Hiroshima.

## § 17

Si bien las ciencias han hecho posible un grandísimo cambio y sobre todo una formidable *mutabilidad* de nuestro ambiente, no por eso se puede decir que el espíritu científico nos anima de modo igualmente decisivo. La nueva manera de pensar y de sentir aún no ha penetrado verdaderamente en las grandes masas, y la razón ha de buscarse en el hecho de que la burguesía —o sea la clase que detenta el poder— impide que las ciencias que con tanta eficiencia se usan para dominar la naturaleza sean aplicadas a un campo que se mantiene en la sombra: el de las relaciones recíprocas que los hombres mantienen para explotar y someter la naturaleza. Este proceso del que dependen todos los otros se cumple sin que los nuevos métodos del pensamiento, que lo habían condicionado, pongan también a la luz las relaciones de los hombres.

El ojo nuevo dirigido a la naturaleza no se fijó de igual modo sobre la sociedad.

## § 18

En realidad las relaciones de los hombres entre sí son hoy más impenetrables que antes. La común y gigantesca empresa en que están empeñados parece dividirlos cada vez más. El aumento de la producción provoca el aumento de la miseria, y sólo pocos hombres sacan utilidad de la explotación de la naturaleza: ¿de qué modo? Explotando a otros hombres. Lo que podría ser el progreso de todos se convierte en ventaja de pocos, y una parte cada vez mayor de la producción está dirigida a crear medios de destrucción para guerras terribles. En



esas guerras las madres de todos los países estrechan contra su pecho a sus niños, escrutando aterrorizadas el cielo donde rugen las malignas invenciones de la ciencia.

## § 19

Hoy los hombres se encuentran ante sus propias empresas como en los tiempos antiguos ante las imponderables catástrofes de la naturaleza. La burguesía —clase a la que la ciencia hizo posible imponer su poder, haciéndose exclusiva beneficiaria— sabe bien que ese poder tendría su fin si sus empresas fuesen consideradas con ojo científico. Hace un centenar de años surgió la nueva ciencia cuyo objeto es el estudio de la sociedad, y surgió de la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces algo del espíritu científico existe en el seno de la nueva clase de los trabajadores cuyo ambiente vital está en la gran producción: desde su punto de vista las grandes catástrofes se presentan como empresas de los poderosos.

## § 20

El arte y la ciencia coinciden porque el propósito de ambas consiste en facilitar la vida de los hombres: la ciencia cuidándose de su mantenimiento, el arte de su recreación. En la era que se anuncia el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande.

## § 21

Si queremos darnos plenamente a esta gran pasión de producir, ¿cuáles serán nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuál será la actitud

productiva con respecto a la naturaleza y a la sociedad, que nosotros, hijos de una edad científica, asumiremos con placer en nuestros teatros?

## § 22

Será una actitud crítica. Con respecto a un río esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar la sociedad. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de frutos, a los que fabrican vehículos y a los transformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestros teatros rogándoles que no olviden sus propios y vivos intereses a fin de confiar el mundo a su razón y a sus corazones para que lo transformen según su propio talento.

## § 23

Es verdad que el teatro podrá asumir una actitud tan libre sólo si sabe aliarse con las tendencias más impetuosas de la sociedad, asociándose a todos aquellos que tienen mayor interés en esa gran transformación. Basta ya el puro y simple deseo de desarrollar nuestro arte de acuerdo con los tiempos en que vivimos, para llevar este teatro de una era científica de los centros a la periferia. Allí se pondrá a disposición —por así decir— de las grandes masas, de aquellos que producen mucho y viven difícilmente para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas. Para ellos podrá ser difícil responder a nuestro arte y comprender el nuevo modo de divertirse, por lo cual tendremos que aprender a descubrir lo que necesitan, y cómo lo necesitan; pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres que parecen tan alejados de las ciencias naturales, lo están porque se los mantiene alejados, y para poder apropiarse de las ciencias naturales tienen antes que desarrollar y poner en práctica una nueva ciencia de la sociedad; y por eso son los verdaderos hijos de la era científica, cuyo teatro no se pondrá en movimiento si ellos no lo ponen en movimiento. Un teatro que hace

de la productividad la fuente principal del goce tendrá también que hacer de ella su tema principal, y tratará con particular empeño todo lo que hoy impide al hombre autoproducirse, o sea de empeñarse en vivir, recrear y recrearse. El teatro debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho de producir imágenes eficaces de la realidad.

## § 24

Esto facilita al teatro la tarea de apoyarse del mejor modo posible en las instituciones de enseñanza y de estudio. Aunque no se le puede imponer toda clase de materias científicas que le quitarían el carácter de goce, es libre de divertirse con el estudio y la investigación. Produce entonces imágenes prácticas de la sociedad capaces de influirla, y las produce como verdadero y propio «juego»: para los edificadores de la sociedad expone las experiencias de la sociedad, pasadas y presentes, de modo tal que hagan posible el «gocce» de las reacciones, los conocimientos, los impulsos que los más apasionados, los más sabios y activos de entre nosotros extraigan de los acontecimientos de cada día y del siglo. Ellos gozarán de la sabiduría que viene de la solución de los problemas, de la ira en que puede transformarse útilmente la compasión por los oprimidos, del respeto ante las cosas humanas —que es amor del hombre—; en suma, de todo lo que puede deleitar a quienes lo producen.

## § 25

De ese modo el teatro podrá también hacer gozar a sus espectadores de la moralidad particular de su época, que nace de la productividad. Cuando el teatro sabe transformar la crítica, vale decir el gran método de la productividad, en fuente de goce, la moral no le impone otras obligaciones pero le deja por cierto muchas posibilidades. Con este método la sociedad también puede extraer goce de los fenómenos asociales, siempre que sean representados como grandes y vitales: entonces muestran con frecuencia inteligencia y dotes de particular valor empleadas no obstante con fines destructivos. La sociedad es, sin embargo,

capaz de gozar la libre magnificencia de un río ruinosamente desbordado, pero cuando tiene el poder de dominarlo: sólo entonces es realmente suyo.

## § 26

Para nuestro propósito no podemos dejar el teatro tal como es. Observemos en una de estas salas el efecto producido por el espectáculo. Veremos que los espectadores permanecen casi inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajado por un gran debilitamiento. Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes, durmientes que tienen sueños inquietos, como se dice de los soñadores de íncubos —están acostados decúbito dorsal. Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. Tienen los ojos fijos sobre la escena, como hechizados, expresión proveniente de la Edad Media, época de brujas y de clérigos. Ver y escuchar son actividades, y en ocasiones también medios de goce; pero esta gente no solamente se aliena de toda actividad sino que parece materia pasiva. El raptó en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas, es tanto más profundo cuanto mejor saben recitar los actores; tanto es así que desaprobando este estado de cosas nosotros estamos tentados de proponer que el actor recite del peor modo posible.

## § 27

En lo que se refiere al mundo que en tal teatro se representa —aportando justamente aquellos actos esquemáticos para producir tal género de atmósferas y de emociones—, observaremos que es puesto en escena con ingredientes tan escasos, tan miserables —un poco de papel maché, mímica, texto—, con el fin de que los realizadores sean admirados gracias a tan mezquinas imitaciones y conmuevan a sus rápidos auditores mucho más violentamente que cuanto logra conmoverlos el mundo mismo.

## § 28

La gente de teatro tiene excusas al respecto: la diversión que venden a cambio de dinero y de gloria no podrían producirla con imágenes más exactas del mundo, ni presentar de manera menos mágica sus imágenes inexactas. Vemos que a ellos no les falta capacidad para representar a los hombres. Los verdugos y los personajes de segundo plano, particularmente, testimonian un auténtico conocimiento de la naturaleza humana que logran diferenciar. Los personajes principales, en cambio, deben ser genéricos, a fin de que el espectador pueda identificarse en ellos; sus características deben justificarse dentro del ámbito en que puede afirmarse: «Sí, es justamente así». Dado que el espectador desea entrar en posesión de determinadas sensaciones como aquellas a que puede aspirar un niño cuando se sienta sobre el caballo en una justa: el orgullo de tener un caballo y de poder montar, el placer de sentirse transportado de ese modo ante los ojos de los otros niños, la posibilidad de sueños venturosos en que cada uno persigue o es perseguido, etc. Para probar todo poco importa al niño que el caballo de madera semeje o no un caballo verdadero y que la cabalgata se limite a una pequeña vuelta. La única cosa importante para los espectadores de estos teatros es poder cambiar un mundo contradictorio por un mundo armonioso, ese mundo que se conoce bastante mal por un mundo que se puede soñar.

## § 29

Así es el teatro que tenemos delante: un teatro que hasta ahora se ha mostrado capaz de transformar a nuestros confiados amigos que llamamos los hijos de una edad científica, en una masa atemorizada, crédula, «hechizada».

## § 30

Es verdad que desde hace medio siglo hasta hoy ellos han podido ver algunas representaciones de la convivencia humana un poco más fieles, como ser

algunos personajes que se rebelan contra ciertos abusos de la sociedad o incluso contra toda la estructura social. Su interés ha sido bastante grande para hacerles soportar con muy larga paciencia el extraordinario empobrecimiento que en estos casos se daba de la lengua, la historia y el horizonte espiritual; ya que aquel soplo de espíritu científico marchitaba los estímulos usados, pero el sacrificio casi no valía la pena. El refinamiento de la reproducción prejuzgaba cierto modo de divertirse sin satisfacer. La escena iluminaba el campo de las relaciones humanas pero no los hacía transparentes. Las sensaciones producidas según el viejo sistema (el sistema de la magia) eran la característica de una época y nada más.

### **§ 31**

Los teatros están todavía destinados a la distracción de una clase que limita el ejercicio del espíritu científico por temor a que se extienda al ámbito de las relaciones humanas. Y la misma exigua parte proletaria del público, reforzada sólo ocasionalmente y en forma insegura por la participación de trabajadores intelectuales, tiene necesidad de divertirse de la vieja manera sin reconocer el goce al que está destinada.

### **§ 32**

Y bien, ya que estamos en el baile, bailemos. Evidentemente estamos envueltos en una lucha, ¡y por tanto tenemos que luchar! Sabemos sin embargo que la misma incredulidad es capaz de levantar montañas. ¿No basta con saber que nos está vedado el acceso a ciertas cosas? ¿Cosas que son mantenidas detrás de un telón? ¡Levantemos el telón!

### **§ 33**

En su estado actual el teatro muestra la estructura de la sociedad (que se representa en la escena) como una realidad inmodificable (la que está sentada en la sala). Edipo, que ha pecado contra algunos principios que rigen la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses y los dioses no son susceptibles de crítica. Los grandes personajes shakespearianos que llevan en sí su propio destino cumplen irremisiblemente su vana y mortal carrera hacia la catástrofe, y se justifican en sí mismos. En su desgracia no la muerte sino la vida resulta obscena: la catástrofe no es criticable. ¡Víctimas humanas por doquier! ¡Bárbaros entretenimientos! Los bárbaros, según sabemos, poseen un arte. Pero nosotros tenemos que hacer algo distinto.

## § 34

¿Durante cuánto tiempo todavía nuestras almas se verán obligadas, cómplices de la oscuridad, a abandonar los «flácidos» cuerpos para penetrar en el ilusorio palco escénico, con el propósito de participar en las aventuras que nos son negadas en la realidad? ¿Y cómo se puede hablar de liberación si la conclusión de todos estos dramas, feliz sólo para el espíritu de los tiempos (la providencia, el orden vigente), que nos hace asistir a la ilusoria ejecución que castiga las pasiones como si fuesen excesos? En el Edipo entramos pues de rodillas porque los tabúes aún existen y todavía la ignorancia no se salva del castigo. En *Otelo* todavía los celos dan que hacer y todo depende del poseído; y en el *Wallenstein*, porque tenemos que ser libres en la lucha por la concurrencia y también leales. Estos hábitos de íncubos son favorecidos también por obras como *Espectros* y *Los tejedores*, donde todavía la sociedad aparece sumamente problemática, al menos como «ambiente». Pero dado que las sensaciones, las intuiciones, los impulsos de los personajes principales nos son impuestos, consecuentemente en lo que se refiere a la sociedad no podemos obtener más que lo que el ambiente nos da.

## § 35

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma.

## **§ 36**

Hay que caracterizar este campo en su relatividad histórica. Lo cual significa que hay que romper con el hábito que iguala distintas estructuras del pasado con la nuestra, y en consecuencia nuestra época adquiere el carácter de algo que siempre ha existido y es eterno. Nosotros queremos destacar y mantener su diversidad, y no perder de vista su carácter transitorio. (Para señalar este aspecto transitorio no bastan el folklore y cierto colorismo: nuestros teatros lo usan más bien para dar mayor relieve a la identidad del comportamiento humano en las diversas épocas. De los medios teatrales hablaremos más adelante).

## **§ 37**

Si hacemos actuar a nuestros personajes sobre la escena como impulsados por fuerzas sociales diversas de acuerdo con las distintas épocas, modificamos la tendencia de nuestro espectador a abandonarse al ambiente escénico. Ya no pensará más: «así actuaría también yo»; porque tendrá que agregar «si viviese en las mismas condiciones». Y cuando representemos trabajos históricos inspirados en nuestro tiempo, también las condiciones que determinan las acciones podrán aparecer con su carácter particular. Así surge la crítica.

## **§ 38**



Estas «condiciones históricas» no deben ser imaginadas (ni realizadas) como oscuras potencias (profundas), porque son sólo los hombres quienes las crean y las mantienen (y serán los hombres quienes han de transformarlas): ellas nacen a través de lo que ocurre en la escena.

## § 39

Si un personaje responde «históricamente» de acuerdo con su época, y en otras épocas respondería de modo diverso, ¿no es eso por definición «cada uno»? De acuerdo; cada uno responde diversamente según los tiempos y la clase a que pertenece; si viviese en otros tiempos, o en la etapa declinante de la vida, respondería sin duda de modo diverso pero no por eso menos determinado, y tal como respondería cada uno en la misma época y en la misma situación; ¿mas no podemos preguntarnos si pueden existir distintas respuestas? ¿Dónde está el hombre, vivo, inconfundible, que no es igual a sus semejantes? Es evidente que la representación debe hacerlo visible y ello puede ocurrir si esta contradicción en el personaje es representada. La figuración «histórica» ha de tener algo de los esbozos que con relación a la figura elaborada definen los trazos de otros movimientos y de otros rasgos. Imagínese un hombre que dice un discurso y hablando cambia de opinión, o dice frases contradictorias, y que el eco repitiendo sus palabras permita destacar ese contraste.

## § 40

Representaciones de este tipo requieren un recitado que permita libertad y movilidad al espíritu del espectador. Éste debe estar, por así decirlo, en condiciones de hacer continuos montajes fílmicos sobre nuestra construcción, extrayendo en forma de pensamiento los movimientos sociales, o bien contraponiéndolos con otros: proceso que confiere al comportamiento efectivo un carácter «no-natural» en el sentido de que los movimientos representados aparecen menos naturales y en consecuencia más manejables.

## § 41

Así ve el río quien quiere construir un dique, junto con su lecho primitivo y con los otros lechos imaginarios que habría podido tener si el desnivel o la cantidad de agua fuese distinta. Y mientras él ve con el pensamiento un nuevo río, el socialista impulsa con el pensamiento a los campesinos de la ribera del río a razonar de manera nueva. Del mismo modo nuestro espectador tendría que poder ver, en el escenario, hechos que ocurran entre esos campesinos, encuadrados en el seno de tales señales y ecos.

## § 42

El tipo de recitado experimentado entre la primera y segunda guerra mundial en el Schiffbauerdam-Theater de Berlín que trataba de lograr representaciones de este tipo se basa en el «efecto de extrañación». Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño. El teatro antiguo y el teatro medieval extrañaban sus personajes por medio de máscaras humanas y animales; el teatro aún sigue usando efectos de extrañación musicales y mímicos. Servían esos medios para romper el ensimismamiento del espectador, pero su técnica estaba basada en la hipnosis y en la sugestión en un grado aún mayor que la que trata abiertamente de ensimismar. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos eran totalmente distintos de los nuestros.

## § 43

Los viejos efectos de extrañación sustraen de modo absoluto la cosa representada de la aprehensión del espectador, se la muestran como fatalidad. Los nuevos efectos no tienen en sí nada de caprichosos; es el ojo científico el que considera caprichoso lo que no es habitual. Los nuevos extrañamientos deberían descubrir solamente los procesos, socialmente influibles en aquel aspecto habitual que hoy está fuera del alcance de la mano.

## § 44

Lo que desde hace mucho tiempo no ha sufrido cambios puede parecer realmente inmutable. Por todos lados encontramos cosas demasiado evidentes como para que nos exijan comprensión. Las experiencias que los hombres hacen entre sí aparecen con frecuencia naturales como el sol. El niño que crece en un mundo de viejos aprende a vivir como los viejos, aprende las cosas tal como las ve. Y si uno es bastante audaz como para desear algo distinto, hallará excepcional su deseo. Y aunque llegara a reconocer que el destino que le ha reservado la «providencia» es en realidad el que le impone la sociedad, este enorme conglomerado de seres semejantes —casi un todo mayor que la suma de sus partes— le parecerá algo que a él no le es posible influir; y no obstante, aunque no influible, la sociedad le parecerá familiar (¿quién desconfía de lo que le es familiar?). Para que todos estos factores «naturales» lleguen a parecerle problemáticos, él tendrá que lograr desarrollar en sí el «ojo extrañante» con el que el gran Galileo observó la lámpara oscilante. Galileo miró maravillado las oscilaciones, tal como si no las hubiese previsto y no las comprendiese; de ese modo pudo descubrir las leyes de su movimiento. Ésta es la mirada ardua y fecunda, que el teatro debe provocar con sus imágenes de la convivencia humana. El teatro debe maravillar a su público; y puede llegar a esto mediante una técnica de extrañación de lo que es familiar.

## § 45

Una técnica que permita al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones; y según la cual todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo. Esto también vale para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo particular de su convivencia social.

## § 46

Es un goce particular de nuestra era, que ha realizado tantas y tan diversas transformaciones de la naturaleza, el concebir cada cosa de modo de poder transformarla. En el hombre hay potencias dormidas —decimos—, por eso se podrá hacer mucho del hombre. El hombre no debe seguir tal como es, es necesario verlo también como podría ser. No hay que partir del hombre sino ir hacia él. Vale decir que no basta con que yo me ponga en su lugar: debo ponerme frente a él, en representación de todos nosotros. He aquí por qué el teatro debe extrañar lo que muestra.

## § 47

Para producir efectos de extrañación, el actor debe evitar todo lo que ha aprendido con el fin de hacer que el público se quede ensimismado con su personaje. No buscando hipnotizar al público, tampoco tiene el actor por qué hipnotizarse a sí mismo. No debe recitar con los músculos tensos un gesto hecho con los músculos tensos, por ejemplo, arrastra «mágicamente» las miradas y hasta las cabezas de los espectadores, lo que necesariamente empobrece toda conjetura, toda emoción en función de ese gesto. La dicción del actor debe librarse de cantinelas litúrgicas y de esas cadencias que tienen la virtud de acunar al oyente haciéndole perder el sentido de las palabras. Por eso al representar a un poseído el actor no tiene que posesionarse, pues en ese caso ¿cómo hará el espectador para descubrir qué es lo que posee y quién el poseído?

## § 48

Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje. «No representaba al rey Lear, era el rey Lear», éste sería un juicio desastroso sobre un actor. Él debe limitarse a mostrar su personaje, o —mejor dicho— debe limitarse a vivirlo solamente. Lo que no significa que, teniendo que representar personajes pasionales, tenga que permanecer impassible. Pero en principio sus

sentimientos no deben ser los de su personaje: pues en caso contrario también el espectador identificará por principio sus propios sentimientos con los del personaje. En esto el público debe quedar absolutamente libre.

El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto —como Laughton y como Galileo— que el Laughton que representa no desaparezca en el Galileo representado (lo que otorga a este tipo de recitado el nombre de «recitado épico»), significa que el proceso real, profano, no queda más oculto: en el escenario está verdaderamente Laughton y muestra cómo representa a Galileo. Si el público simplemente admirase a Laughton, por cierto no lo olvidaría, aunque él se transformase completamente en el personaje; no lo olvidaría pero sí se privaría de las opiniones y emociones del actor que se habrían disuelto en el personaje. Haciendo propias las opiniones y las emociones de Galileo, el actor realiza un modelo, único, y luego lo impone. Para evitar esta atrofia el actor debe lograr hacer artístico el mismo acto de mostrar. Imaginemos un caso auxiliar. Para dar relieve a una de las partes del acto, la de mostrar, podemos acompañarlo con un gesto; por ejemplo, hacemos fumar al actor e imaginamos que antes de exponer otro comportamiento del personaje inventado, él deja cada vez su cigarrillo. Si nos imaginamos esta situación sin precipitaciones, si en el descuido del gesto no vemos exageración, habremos imaginado un actor capaz de hacernos tener presentes nuestras —y sus— reflexiones.

## § 49

Otra modificación es necesaria al modo según el cual el actor nos comunica lo que representa, y esa condición contribuye a hacer el proceso más «profano». Así como no se debe inducir al público a creer que en el escenario no actúa el actor sino el personaje inventado, tampoco se debe hacer suponer que cuanto sucede en la escena no ha sido elaborado y que ocurre por vez primera. La distinción hecha por Schiller entre el rapsoda que trata su tema como ya acaecido y el mismo que lo trata como del todo presente, en el sentido que apuntamos ya no tiene valor. El intérprete debe mostrar sin más que sabe desde el comienzo cuál será el fin, y debe por eso «conservar una serena libertad». El actor cuenta, representa la historia de su personaje, sabe más que él y no le

impone el «ahora» y el «aquí» como ficciones autorizadas por las reglas del juego, sino que diferencia el «ayer» y el «lugar» para que se haga así visible la conexión de los acontecimientos.

## § 50

Esto reviste particular importancia cuando se trata de representar acciones de masas o un ambiente en vías de transformación, como en el caso de guerras o revoluciones. Entonces el espectador puede ver representadas las situaciones y el curso del conjunto. Oyendo hablar a una mujer, por ejemplo, podrá imaginarse oír la hablar de otro modo algunas semanas después, o imaginarse que otras mujeres en el mismo instante pero en otro lugar hablan de modo diverso. Esto puede lograrse si la actriz recita su parte como si la mujer se acordase de esa época luego de haberla vivido y, consciente de lo que ha ocurrido después, sólo expresase con sus palabras lo que vale para aquel momento, ya que vale lo que ha perdurado. Pero extrañar un personaje de modo de hacerlo «propiamente ese personaje» y en «ese preciso momento», sólo será posible cuando evite crear la ilusión de que el actor se identifica con el personaje y la representación con el acontecimiento.

## § 51

Pero para lograr esto tenemos que abandonar otra ilusión: la de que cada uno actuaría tal como actúa el personaje. «Yo actúo así» se ha convertido pues en «Yo he actuado así», pero ahora se trata de cambiar el «Yo he actuado así» por «Él ha actuado así y no de otro modo». Sería simplificar demasiado querer conformar las acciones al carácter y el carácter a las acciones; de ese modo no se pueden mostrar las contradicciones inherentes en las acciones y en el carácter de las personas reales. No es posible hacer la demostración de las leyes que mueven la sociedad ilustrándolas con «casos ideales», ya que lo «impuro» (lo contradictorio) es el carácter propio del movimiento inherente a las cosas en movimiento. Como criterio será suficiente —esto es indispensable— que sean

creadas condiciones experimentales, o, con otras palabras, que sea posible imaginar un contra-experimento: porque aquí la sociedad se trata como si lo que sucede lo estuviese experimentando.

## § 52

En los ensayos el actor también podrá servirse de la identificación (que en la representación debe evitarse), pero sólo la usará como uno de tantos métodos de observación. En los ensayos puede ser útil, si se usa moderadamente, y ha llevado también al teatro contemporáneo a un alto grado de sutileza en la interpretación de los caracteres. Claro está que la identificación resulta sumamente primitiva si el actor se limita a preguntarse: «¿Como sería si a mí me ocurriese esto o aquello? ¿Cómo sería si dijese así o hiciese de este modo?», en lugar de preguntarse: «¿Cómo he oído decir o he visto hacer tal cosa a otros?», esto le permitirá abstraer aquí y allí diversos elementos para construir un nuevo personaje que puede ser el personaje de la historia —y también otro. La unidad del personaje se forma de modo que las características singulares se contradicen recíprocamente.

## § 53

La observación es un elemento fundamental del arte dramático. El actor observa a los otros hombres con todos los músculos y todos los nervios, en un acto de imitación que es al mismo tiempo un proceso mental. Si se limita a imitar, cuanto más reproduce la cosa observada, y esto no basta, dado que el original dice lo que dice con una voz demasiado natural. Para llegar de la copia a la figuración, el actor mira a las personas como si le demostrasen lo que hacen, como si le recomendasen que reflexione sobre lo que hacen.

## § 54

Sin opiniones y sin intenciones no se puede representar. Sin conocer, nada se puede mostrar; ¿cómo se hace para saber qué es lo que vale la pena conocer? Si el actor no quiere ser un papagayo o un mono, debe apropiarse del conocimiento de la convivencia humana propia de su época, participando en la lucha de clases. A algunos esto podrá parecerles humillante porque transfieren el arte —después de cobrar sus honorarios— a las esferas excelsas. Pero las decisiones fundamentales para el género humano se deciden sobre la tierra y no en las esferas celestes; y mediante lo que se «expresa», no dentro de sus cerebros. Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie puede situarse por encima de los hombres. La sociedad no tiene un portavoz común desde que está dividida en clases que se combaten. Cuando el arte se dice sin partido eso significa que pertenece al «partido dominante».

## § 55

Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro. Lo mismo que la transformación de la naturaleza, la transformación de la sociedad es un acto de liberación; y es esa alegría que nace de tal liberación lo que el teatro de la era científica tiene que comunicar.

## § 56

El paso siguiente consiste en examinar cómo tomando esta posición el actor tiene que leer su parte. Lo que importa es que no se «aferre» demasiado al esquema. También encontrará pronto el tono más natural, la manera más cómoda para decir su texto; evitará, sin embargo, encontrar natural el enunciado mismo; dudará sobre su sentido y consultará las opiniones generales, examinará otros enunciados posibles, con la actitud de quien se asombra. Y esto no sólo, para evitar llegar demasiado pronto —o sea antes de haber registrado otros enunciados y particularmente los de esos personajes— a fijar un determinado personaje, al que luego habría mucho que agregar, sino que también y sobre todo



para introducir en el personaje esa distinción: «no así, sino de este modo», que tiene tanta importancia si el público que representa la sociedad tiene que estar en condiciones de interpretar los acontecimientos por la parte en que puede ejercer una influencia. Además de apropiarse el actor de las características «humanas por excelencia», tendrá que atender de modo especial aquellas que no corresponden a las características particulares. Junto con el texto el actor tendrá que registrar en su memoria sus primeras reacciones, reservas, críticas, perplejidades; para que no se pierdan en la figura definitiva del personaje, que no se resuelvan sino que sean perceptibles. Ya que tanto el personaje como todo el resto no deben tanto convencer al público como sorprenderlo.

## § 57

El actor estudiará junto con los otros actores, construirá su personaje junto con los otros personajes. Porque la más pequeña unidad social no es un ser humano, sino dos seres humanos. También en la vida nos construimos recíprocamente.

## § 58

Debemos sacar una conclusión con respecto a la perniciosa costumbre propia de nuestros teatros, por la que el actor principal —el divo— logra ponerse a plena «luz» haciéndose servir por todos los otros actores: su personaje aparece terrible en la medida en que los otros se muestran aterrorizados y así sucesivamente. Sostenemos que para extender a todos ese privilegio y disfrutar así la verosimilitud de la historia, los actores tienen que intercambiar sus partes durante las pruebas, de modo que los personajes reciban de unos y otros todo lo que necesitan. Pero deben también los actores encontrar sus personajes en copia o en una concepción diversa. Personificado por un actor de sexo opuesto el personaje revelará mejor su propio sexo; personificado por un cómico —de modo trágico o cómico— adquirirá nuevos aspectos. Pero sobre todo el actor, desarrollando junto con el propio también los personajes antagónicos, o por lo

menos sustituyendo a sus intérpretes, define la posición social, decisiva, que él ha asumido para representar su personaje. El patrón será el patrón que su siervo le permite ser y así sucesivamente.

## **§ 59**

Es evidente que son muchos los elementos que contribuyen a la estructura del personaje en el momento en que se produce su encuentro con los otros personajes del drama; y el actor tendrá que recordar los supuestos que el texto le ha sugerido a ese respecto. Aprende mucho más observando en torno suyo cómo lo tratan los otros personajes.

## **§ 60**

Las actitudes que los personajes mantienen entre sí entran en el ámbito de lo que nosotros llamaremos «gestual». La actitud del cuerpo, el tono de la voz, la expresión del rostro están determinados por un gesto social: los personajes se injurian, se ayudan, se instruyen recíprocamente, etc. En los comportamientos sociales que los hombres asumen en relación a otros hombres entran también aquellos aparentemente privados como las manifestaciones de dolor físico en las enfermedades o los gestos religiosos. En general estas manifestaciones gestuales son bastante complicadas y contradictorias, tanto que no pueden expresarse con una sola palabra. El actor tendrá que poner atención en no perder nada de todo esto no tanto en la representación, necesariamente acentuada, sino más bien en la acentuación de todo el conjunto.

## **§ 61**

El actor se apropia de su personaje siguiendo críticamente las múltiples reacciones del mismo como así también las de sus antagonistas y de todos los

otros personajes del drama.

## § 62

Examinemos ahora, para extraer su contenido gestual, las primeras escenas de una obra moderna, mi *Vida de Galileo*. Para poder ver cómo las diversas reacciones se iluminan entre sí, admitamos que no se trata de la primera versión de la obra. Se inicia con la ablución matutina del sabio de cuarenta y seis años, ablución interrumpida para mirar en los libros y continuar la lección dada al joven Andrea Sarti sobre el nuevo sistema solar. Si quieres mostrar esto, ¿cómo podrías hacerlo sin saber que terminaremos con la cena del hombre de setenta y ocho años, abandonado para siempre por el mismo discípulo? Los años no bastan para explicar el espantoso cambio ocurrido en él. Se atraganta con gula sin pensar en otra cosa. Se ha desembarazado vergonzosamente de su carga de enseñar como de un fardo, él, que al principio bebía su leche distraídamente ansioso sólo por instruir al jovencito. ¿Pero bebía tan distraídamente? ¿No sería tal vez un mismo placer el de beber y el de lavarse y el de procurarse nuevos pensamientos? No olvidarlo: ¡él piensa por el placer de pensar! ¿Es un bien o un mal? Dado que en toda la obra no encontrarás nada que permita demostrar que esto sea dañoso para la sociedad, dado que también tú, como espero, eres un hijo valeroso de la edad científica, te aconsejo representarlo como un bien. Pero ten bien en cuenta que las consecuencias de esto serán terribles. De eso dependerá que el mismo hombre, que saluda a una nueva era, se vea obligado al fin a exigir de esta era que, luego de explotarlo, lo rechace con desprecio. En lo que se refiere a la lección, será tu tarea decidir si aquí la boca habla sólo porque los pensamientos salen comunicándose a quien los entienda, así sea un niño, o bien le es posible al niño comprender su ciencia mostrando interés porque conoce su carácter. También podría ocurrir que ambos no supiesen entretenerse, uno al preguntar y el otro al responder; semejante vínculo sería interesante porque como se verá tiene malas consecuencias. En cuanto a la demostración del movimiento rotatorio de la tierra, tendrás que hacerla, rápidamente, dado que no es paga y que está por entrar en escena el rico alumno extranjero que paga con oro el tiempo del sabio. Este alumno no demuestra interés pero Galileo lo atiende bien porque no tiene de qué vivir; de modo pues que teniendo que optar

entre el alumno rico y el inteligente, suspirando cumplirá su elección. Al nuevo alumno mucho no puede enseñar, por eso aprenderá de él; informándose del telescopio recientemente inventado en Holanda, a su modo saca utilidad de la interrupción de su trabajo matutino. Llega el rector de la universidad. El pedido de Galileo de aumento de honorarios ha sido rechazado; la universidad no acepta pagar por la enseñanza de la física lo que paga por la teleología: le solicita en cambio —dado que se mueve en un plano científico bastante poco elevado— que produzca objetos de utilidad cotidiana. Por la manera en que Galileo da su acuerdo podrás comprender que está acostumbrado a rechazos y regateos. El procurador le hace notar que la República admite la libertad de investigación científica aunque la paga mal; él responde que esta libertad no le sirve de gran cosa si no está unida a una buena retribución. Aquí harás bien en no imaginarlo demasiado altanero en su impaciencia, porque sería no tener en cuenta su pobreza. Poco después lo encontrarás sumergido en pensamientos que requieren aclaración: el heraldo de una nueva época científica examina la posibilidad de sacarle dinero a la República ofreciéndole el telescopio como invención propia. Comprobarás con estupor que el nuevo invento le interesa únicamente en cuanto ofrece la posibilidad de ganar algún escudo y que Galileo lo estudia para lograr ese propósito. Pero luego descubrirás en la segunda escena que cuando Galileo vende la invención a la Señoría de Venecia con un discurso lleno de indecorosas mentiras, ya casi ha olvidado ese dinero, porque además del interés militar del instrumento ha descubierto su valor astronómico. La mercancía que se ha obligado a fabricar —digamos mediante verdadera extorsión— se muestra utilísima para la investigación que tuvo que interrumpir para producirla. Cuando, durante la ceremonia en la que acepta los inmerecidos homenajes, se vuelve al amigo científico comentándole sus maravillosos descubrimientos —y aquí no se debe olvidar mostrar cuánto de teatral tiene esta actitud—, descubrirás en él una emoción mucho más profunda que la que le procura la perspectiva de lucro. Aunque su charlatanería vista desde este perfil tiene poca importancia, indica cómo este hombre está decidido a seguir el camino más fácil y a servirse de su razón tanto para fines mezquinos como para fines elevados. Más tarde le espera una prueba aún más significativa: ¿y no es acaso verdad que cada claudicación hace más leve la claudicación siguiente?

## § 63

Interpretando de este modo el material gestual, el actor se apropia del personaje al mismo tiempo que se apropia de la historia. Partiendo de la historia, del acontecimiento limitado visto en su conjunto, puede llegar al personaje definitivo que resuelve en sí todos los rasgos particulares. Se habrá hecho todo lo requerido para encontrar sorprendentes las contradicciones de los distintos comportamientos, y se habrá tenido presente que el público también tiene que sorprenderse, la historia en su conjunto le permitirá vincular las contradicciones; dado que la historia, en cuanto acontecimiento delimitado, expresa un sentido determinado, vale decir, satisface sólo determinados intereses entre otros posibles.

## § 64

Todo depende de la «historia»: ésta es el corazón de la manifestación teatral. Puesto que de lo que sucede *entre* los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mudable. También en el caso en que la persona particular que el actor presenta tenga que adecuarse a más cosas de las que en realidad ocurren, tal necesidad depende sobre todo del hecho de que el acontecimiento es bastante más vistoso si se cumple mediante una persona particular. La «historia» es la gran empresa del teatro, la composición total de todos los procesos gestuales, comprendidas la comunicación y los impulsos que han de servir al goce del público.

## § 65

Cada acontecimiento particular tiene su «gesto» fundamental: Ricardo Gloster *quiere desposar a la viuda de su víctima. Con un círculo de tiza se encuentra la verdadera madre del niño. Dios hace un pacto con el diablo por el alma del doctor Fausto. Woyzek compra un cuchillo de pocos céntimos para asesinar a la esposa, y así sucesivamente.* La belleza de la representación, o sea

de la disposición de los movimientos de los personajes en la escena, ha de provenir en primer lugar de la elegancia con que se presente el material gestual para ser sometido al juicio del público.

## § 66

Para evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como se echaría en un río, para dejarse arrastrar a la deriva, los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción. (Si fuera en cambio oportuno representar la oscuridad de los vínculos causales sería necesario extrañar de modo adecuado justamente esta condición). Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama. Títulos como los mencionados en el párrafo precedente pueden servir bien a este propósito: títulos que contengan una argucia sobre la sociedad y que también indiquen cuál es la interpretación más oportuna, imitando, según el caso, el tono de los títulos de una crónica, de una balada, de un diario o de una descripción de usos y costumbres. La descripción de usos y costumbres ofrece, por ejemplo, un modelo elemental de representación extrañada. Se puede representar una visita, el modo de tratar a un enemigo, el encuentro de dos amantes, acuerdos de negocios o de orden político, como si no se hiciese más que mostrar los usos de un lugar. Así presentado el proceso único y particular adquiere un aspecto extraño, dado que aparece como algo general de que se ha hecho uso. Para extrañarlo basta ya el hecho de que el espectador se pregunte si, y en qué medida, es deseable que un proceso dado se convierta realmente en un uso. El estilo poético de los trovadores se puede estudiar en las ferias. Dado que extrañar también significa hacer célebre, ciertos acontecimientos se representan simplemente como hechos célebres, con sus particularidades y como estudiándolos tratando de no ofender en ningún momento a la tradición. En síntesis: son posibles muchos tipos de narración, sea que se sirva de esas características, o que se le inventen otras.

## § 67

Qué y cómo se debe extrañar es una cuestión que depende de la interpretación que se quiera dar a la historia, y al hacer esto el teatro podrá defender vigorosamente los intereses de su época. Tomemos por ejemplo el célebre drama *Hamlet*. Si tengo presente que estoy escribiendo en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos, me parece que esta historia se puede interpretar del siguiente modo: Los tiempos son belicosos. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una guerra de rapiña victoriosa. El hijo de este último, Fortimbrás, se arma para una nueva guerra, pero el rey de Dinamarca es igualmente suprimido por su hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, convertidos en reyes a su vez, evitan la guerra mediante un acuerdo que permite a las tropas noruegas atravesar el territorio danés por una guerra de rapiña contra Polonia. Ocurre entonces que el joven Hamlet se siente llamado por el espíritu de su belicoso padre para vengar la afrenta cometida contra él. Indeciso durante cierto tiempo de responder con un homicidio a un homicidio, se dispone a partir al exilio. Hamlet se encuentra en la costa al joven Fortimbrás que avanza hacia Polonia con sus tropas. Alcanzado por el ejemplo del guerrero, Hamlet vuelve para vengar a su tío, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca al noruego. Tales acontecimientos nos muestran cómo este hombre, joven pero vigoroso, aplica bastante mal lo que con respecto a la nueva razón aprendió en la universidad de Wittemberg. Sólo consigue complicarse en las intrigas feudales a las que regresó. Frente a una praxis irracional, la razón no es justamente práctica. Y de la contradicción entre tal raciocinio y una acción tan diversa, cae como víctima trágica. Tal lectura del drama (que sin embargo se puede leer de otras maneras) me parece que podría interesar a nuestro público.

## § 68

Todo progreso, todo paso en que se emancipa la producción de la naturaleza, conduce a una modificación de la sociedad; todas las tentativas que la

humanidad emprende en una nueva dirección con el propósito de mejorar la propia suerte, siempre nos procuran —lo prueben o no las historias literarias— un sentido de triunfo y de confianza y el placer que consiste en reconocer la mutabilidad de todas las cosas. Esto es lo que Galileo expresa diciendo: «En mi opinión la tierra es algo muy noble y admirable si tantas y tan diversas transformaciones y generaciones existen incesantes sobre ella».

## § 69

Tarea específica del teatro es interpretar la historia y comunicarla al público mediante extrañamientos apropiados. No se trata de que el actor haga todo aunque nada debe hacerse intervenir sin que se refiera a él. La «historia» es interpretada, producida y expuesta por el teatro en su conjunto: por los actores, por los escenógrafos, por los tramoyistas, por especialistas en vestuario, por los músicos y por los coreógrafos. Cada uno aporta su propio arte a la empresa común, sin renunciar con esto a su autonomía.

## § 70

En los intermedios musicales dedicados al público, el «gesto» general del «mostrar» que siempre acompaña a lo mostrado en el caso individual, se acentúa mediante canciones. Por eso los actores tendrían que evitar el pasar «imperceptiblemente» de la recitación al canto, sino destacarlo claramente del resto, si es posible con la ayuda de medios escénicos verdaderos y propios como el cambio de luces o la proyección de títulos. En cuanto a la música, tendrá que dejar de ser sirvienta sin ideas propias, tarea que casi siempre se le reserva. La música no acompaña, aun cuando se proponga hacerlo. Ni se contenta con «expresarse» eliminando simplemente la carga emotiva impuesta por el curso de los acontecimientos. Hanns Eisler, por ejemplo, en el *Galileo* ha vinculado de modo ejemplar los acontecimientos, componiendo para el cortejo enmascarado de la escena carnavalesca una música triunfal y amenazadora, apta para indicar el carácter subversivo dado por el bajo pueblo a las teorías del sabio. Del mismo



modo en el *Círculo de tiza* el recitativo frío e impasible del cantor que describe cómo la sierva salvó al niño (episodio que es contemporáneamente imitado en la escena) denuncia los horrores de una época en que el sentimiento materno puede convertirse en debilidad suicida. En síntesis, la música puede situarse de muchas maneras con iniciativa propia, y comentar el argumento de manera autónoma; pero también puede limitarse a enriquecer la recreación de otros medios.

## § 71

Pero no sólo el músico reencuentra su libertad cuando no está ya obligado a crear atmósferas que lleven al público a abandonarse sin límite a los acontecimientos escénicos; mucha libertad gana también el escenógrafo ya que al construir el lugar de la acción está liberado de la necesidad de producir la ilusión de una estancia o de un paisaje. Bastará entonces un trazo, pero es necesario que exprese cosas históricas y socialmente más interesantes que las contenidas en el ambiente real. En el teatro hebreo de Moscú, el *Rey Lear* era extrañado por medio de una construcción arquitectónica que recordaba un tabernáculo medieval; el *Galileo* realizado por Neher era colocado frente a proyecciones de mapas geográficos, de documentos y de obras de arte del Renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield, para la comedia *Haitang erwacht*, utilizó un fondo de banderas giratorias con inscripciones que indicaban el cambio de la situación política, a veces ignorado por los personajes de la escena.

## § 72

También la coreografía puede encontrar su carácter realista. Es un error bastante frecuente el creer que la coreografía no sirva para representar «los hombres como son en realidad». Cuando el arte refleja la vida, lo hace con reflejos especiales. El arte no se vuelve irreal cuando altera las proporciones, sino cuando las altera de tal modo que el público, sirviéndose de sus imágenes para alcanzar intuiciones e impulsos prácticos, falla en la vida. Es

indudablemente necesario que la estilización ponga en relieve lo «natural» y no lo haga desaparecer. Un teatro que extrae todo del «gesto» no puede tampoco hacer a menos de la coreografía. Ya la elegancia de un movimiento, la gracia de una disposición escénica, tienen un efecto de extrañación, y la invención pantomímica es de gran utilidad para la historia.

### § 73

De modo que apelamos a todas las artes hermanas del arte dramático no para crear una «obra de conjunto» en la que todas se anulen y se dispersen sino para que cada una de ellas, junto al arte dramático dé a su modo impulso y desarrollo a la obra en común; y su vínculo recíproco será precisamente el de extrañarse recíprocamente.

### § 74

Una vez más recordemos que es su tarea recrear a los hijos de la era científica de manera sensual y con alegría. Esto nunca se repetirá suficientemente, de modo especial entre nosotros alemanes, tan inclinados a deambular por lo incorpóreo y lo oculto, para ponernos luego a hablar de *Weltanschauung*, de visión del mundo, justamente cuando el mundo ya no es más visible. Hasta el materialismo entre nosotros es poco más que una idea. Nosotros transformamos las alegrías de los sentidos en deberes conyugales, sometemos el goce artístico a la instrucción, y por estudio no entendemos una conciencia pura sino un olfatear con la nariz sobre las cosas. Nuestro «hacer» no es un alegre ocuparse; y para demostrar nuestra capacidad no hablamos del placer que nos procura algo sino del sudor que nos ha costado.

### § 75

Nos falta aún hablar de cómo se debe presentar al público lo que se ha construido durante los ensayos. Es necesario que la representación pública se proponga el gesto de mostrar algo acabado. Se presenta pues al espectador aquello que no se ha rechazado luego y de haberlo probado muchas veces; y las representaciones logradas deben ser alcanzadas con plena conciencia, a fin de que con plena conciencia sean acogidas.

## § 76

Porque las representaciones deben ceder el paso a la cosa representada, a la convivencia de los hombres y el placer de verlas perfectas nos confortará en el placer más especial de ver que las normas de esta convivencia, puestas a la luz, fueron antes consideradas provisionales e imperfectas. De ese modo el teatro puede conservar en el público su productividad, además del mero hecho del espectáculo. Es necesario que el espectador pueda, en su teatro, gozar como diversión el tremendo e infinito trabajo que le procura la vida, y también el carácter terrible de su incesante transformarse. El teatro debe consentirle autoproducirse del modo más sereno, ya que de los variados modos de existencia nace el arte más sereno.

## ***Sobre el Teatro Popular***

### **(Apostilla a *Puntilla y su criado Matti*)**

Generalmente el teatro popular es teatro rudo y sin pretensiones, la estética docta no habla de él, o lo trata con desdén. En este último caso, lo mismo que ciertos regímenes, piensa que el pueblo es bruto y sin pretensiones. Es un teatro de burlas groseras y de fácil sentimentalidad, de moral escabrosa y de sensualidad a buen mercado. Los malos son castigados, y los buenos se casan; los laboriosos heredan y los malos se quedan sin nada. La técnica de los autores de este género teatral se puede decir que es internacional y además invariable. Los actores hablan con afectación y se comportan en la escena con natural vanidad: basta en suma una buena dosis del despreciado «dilettantismo».

El gusto de las grandes ciudades con el pasaje del teatro popular a la revista se ha adaptado a los tiempos. La revista es al teatro popular como la canzoneta a la canción popular, si se tiene presente que en las formas populares el teatro no alcanza jamás la nobleza del canto. Alrededor de 1930 la revista asumió formas literarias. El alemán Wangenheim, el danés Abell, el americano Blitzstein y el inglés Auden escribieron en forma de revista interesantes trabajos que sin embargo no eran ni groseros ni desprovistos de pretensiones. Tienen algo de la poesía del viejo teatro popular, pero nada de su ingenuidad. Evitan sus situaciones convencionales, sus personajes esquemáticos; pero, visto más de cerca, están profundamente penetrados de espíritu romántico. Aquí las situaciones son grotescas, y los personajes, en verdad, no existen; a lo más son partes. El monótono argumento ha sido rechazado completamente; es un fino hilo rojo o directamente no existe. Para la representación se aplican medios del arte (por eso los «dilettantes» no pueden montarlas), pero se trata de medios propios del arte del *cabaret*.

Parece empresa vana querer revivir el viejo teatro popular: ya que está completamente empantanado y lo más grave aún es que en verdad no ha conocido un auténtico florecimiento. Por otra parte la revista teatral literaria no ha logrado haberse «popular» y en ella surge el lujo a buen mercado. Ella tiene sin embargo algunas exigencias, aunque no se llegue a satisfacerlas. Se puede admitir que existe la exigencia realista pero no descriptiva. ¿Como se puede pues concebir este nuevo espectáculo popular?

En lo que se refiere a la trama, la revista literaria ofrece algunos preciosos aspectos. Ya hemos dicho que renuncia a la unidad y a la continuidad de la trama presentando «números», *sketches* más o menos vinculados entre sí. De este modo renacen las viejas epopeyas populares, aunque son difíciles de reconocer, ya que los *sketches* no presentados de modo narrativo contienen pocos elementos épicos. Son más espirituales, centrados principalmente sobre una única argucia. El nuevo teatro popular podría tomar de la revista literaria la serie de episodios relativamente independientes, pero tiene que ofrecer una mayor sustancia épica y ser más realista.

También en lo referente a la poesía la revista literaria ofrece indicaciones útiles. Sobre todo en las obras escritas por Auden en colaboración con Isherwood se encuentran partes de gran belleza poética. Se usan elementos corales y una lírica elegida. También los acontecimientos representados son —al menos parcialmente— de carácter sublime. Todo es más o menos simbólico; y se ha introducido la alegoría. Una comparación con Aristófanes, por ejemplo, comparación que Auden consiente hacer, podrá revelar el carácter estrictamente subjetivo de esta lírica y de este simbolismo; de modo que el nuevo teatro popular podría estudiar el carácter lírico de estos modelos, pero tendiendo a una mayor objetividad. La poesía tendría más bien que encontrarse en las situaciones y no en lo que expresan los personajes, reaccionando ante las mismas situaciones.

Es de la mayor importancia encontrar un estilo de recitado que sea al mismo tiempo artístico y natural. Dada la babilónica confusión de estilos que reina en las escenas europeas, habrá que superar grandes dificultades. Dos son los estilos de recitado que se encuentran en el teatro contemporáneo, sea en forma pura o mixta. El estilo «selecto», elaborado para las grandes obras poéticas y que todavía se puede usar, por ejemplo, para los dramas juveniles de Ibsen, y aunque un tanto maltrecho está siempre a mano. El otro estilo de recitado, el naturalista, es más bien una integración que una renovación del anterior; ambos estilos

siguen coexistiendo como el barco y la vela, o el barco y el vapor. En una época el estilo «selecto» estaba reservado únicamente a las obras no realistas (aunque nunca exclusivamente al teatro en verso) y en cambio los dramas realistas hacían prescindencia del estilo. Teatro estilizado significa lo mismo que teatro «selecto». En el primero y más brillante período del naturalismo se copiaba la realidad de modo tan absoluto que todo elemento estilístico habría parecido antinatural. En su parábola ascendente, el naturalismo recurrió a muchos compromisos, de modo que hoy también ante los dramas realistas nos encontramos ante una curiosa mezcla de desaciertos y de declamación, un cocktail para todo uso.

Del recitado elegido no quedan más que la afectación y artificiosidad, el esquematismo y las caricias; todos los vicios con que el estilo elevado había caído antes del naturalismo. Y del naturalismo de la gran época sólo quedan la incoherencia, la falta de forma y de fantasía que lo caracterizaban en sus mejores tiempos. Había pues que buscar nuevos caminos. ¿En qué sentido? La contaminación de los dos modos de recitación existentes: el romántico-clásico y el naturalismo, sintetizaba los defectos de una mezcla romántico-naturalista. Dos rivales oscilantes se apoyaban uno en otro para no caer del todo. La mezcla se producía casi inconscientemente, ya que ambas partes cedían, renunciaban a ciertos principios, corrompiéndose recíprocamente. Si la síntesis se hubiera cumplido conscientemente y con energía, habría sido sin embargo la solución. El contraste entre arte y naturaleza puede ser fecundo cuando se lo resuelve en la unidad de la obra de arte, sin disimularlo. Hemos visto a un arte crearse una naturaleza para su propio uso, un mundo para sí: el mundo del arte que poco tenía que ver con el mundo real; y hemos visto a un arte agotarse contentándose con copiar el mundo tal como es, y perder en este proceso toda su fantasía. Tenemos necesidad de un arte que domine la naturaleza, tenemos necesidad de una representación artística de la realidad y de un arte natural.

El nivel cultural del teatro se mide, entre otras cosas, por el grado con que el teatro consigue superar el contraste entre recitación «noble» (elegante, estilizada) y realista (tomada de lo vivo). Con frecuencia se admite que el recitado realista tiene por naturaleza «algo de vulgar» del mismo modo que el «noble» tiene algo de antirrealista. Con lo que se entiende que no siendo nobles las lavanderas, si se presenta un grupo de éstas no puede resultar nada noble y elevado; pero una representación realista tiene que temer que no resulten nobles ni siquiera las reinas. Estos razonamientos están plagados de errores. El hecho es

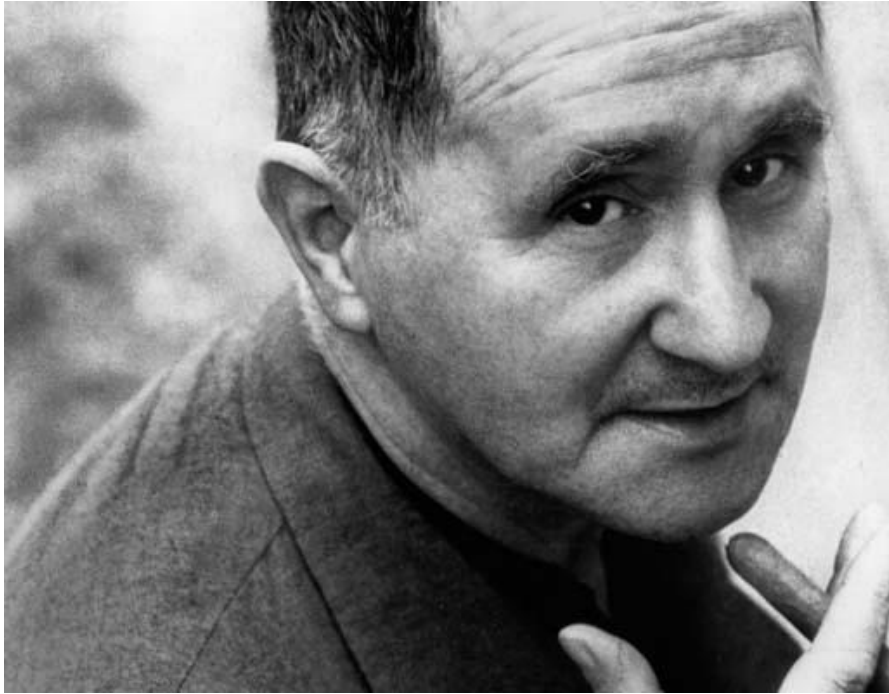
que cuando el actor tiene que representar la vulgaridad, la perfidia, la torpeza — se trate de lavanderas o de reinas—, no puede prescindir de la fineza, ni del sentido de lo justo y de lo bello. Un teatro de verdadera cultura no logrará su realismo al precio de la renuncia a la belleza artística. Incluso si la realidad es grosera, no por esto debe eliminarse una escena por motivos estilísticos. Será justamente esa torpeza el tema principal de la representación —las bajezas humanas como la concupiscencia, la vanagloria, la estupidez, la ignorancia, la belicosidad, en la comedia, y el ambiente social deshumanizado del drama. La manía de embellecer es de por sí algo absolutamente vil así como es noble el amor de lo verdadero. El arte es capaz de representar bellamente lo torpe de la torpeza y noblemente lo vil de la vileza, ya que los actores están en condiciones de representar con gracia lo desgraciado y con vigor la debilidad. La vida común no se sustrae de hecho a este punto de vista de lo noble. El teatro puede servirse de matices delicados, de movimientos agradables y significativos, de una mímica original, de «estilo»; tiene a su disposición espíritu y fantasía, sabiduría para dominar lo grosero. Es necesario hablar de esto, porque nuestros teatros no están dispuestos sin más a hacer uso de la cosa elegante que es el estilo en el caso de obras que por contenido y por forma entran en la categoría de arte popular. La exigencia de un refinamiento del estilo se aplicaría sólo a un género que se diferenciase netamente en el teatro de posición, naturalista; en cuanto al teatro poético, por ejemplo, probablemente se podría admitir sin más la oportunidad de un distinto planteo del «problema» y de otro tratamiento de la psicología. La cosa es menos simple para una obra en prosa, y mucho más en la prosa popular, por la psicología poco problemática y en general carente de «problemas». Dado que, como hemos dicho, el género del teatro popular no es reconocido en su conjunto como género literario. La balada y la historia isabelina son géneros literarios; pero también el relato de los trovadores, que es el origen de la primera, y el drama truculento representado en los patios de las hosterías del que se desarrolló la segunda, exigen un estilo independientemente se admitan o no en la literatura. Por cierto es más difícil reconocer la necesidad de una gran selectividad de estilo allí donde la elección se cumple en un material nuevo, considerado hasta hoy con la mayor indiferencia. Examinemos algunos ejemplos extraídos de *Panfila*: el lector y, lo que más importa, el actor tendrán tendencia a considerar poco dignas de interés ciertas partes como el breve diálogo entre el juez y el abogado en el verano finlandés del cuadro V, porque allí se usa un lenguaje popular. El actor no valorará esta parte si no la trata como un poema,

dado que es un poema en prosa. Aquí no importa si es bueno o malo, esto lo puede juzgar el lector o el actor; lo que cuenta, en cambio, es que sea representado con distinción, «como en plato de oro». El himno de Matti a la arenga, en el cuadro VIII, es quizá, un ejemplo aún mejor. Tales situaciones de *Puntila* podrían parecer vulgares en una obra naturalista, y por cierto que si el actor interpretase farsescamente un pasaje como el de Matti y Eva cuando recitan una escena de compromiso, todo efecto faltaría. Justamente una escena semejante requiere verdadera capacidad artística; lo mismo puede decirse del examen a que Matti somete a la novia en la escena VIII. También allí no se quiere sugerir una comparación con la semejante escena shakespeariana del *Mercader de Venecia*: nuestra escena puede ser en gran medida inferior pero para lograr su pleno efecto requiere la búsqueda de un recitado semejante al requerido por el teatro en verso. Evidentemente tratándose de una obra escrita en prosa y que muestra hombres «comunes», es difícil no hablar de primitivismo, sino de artística simplicidad. Y sin embargo la expulsión de las cuatro mujeres de Kurgela (en el cuadro VI) no es un proceso primitivo sino más bien simple interpretado poéticamente, lo mismo que el cuadro III (la carrera para buscar el alcohol autorizado y de las novias); vale decir que la belleza de ese proceso (repito, por grande o pequeña que sea) debe ser destacada por la escena, por los gestos, por la expresión de los movimientos. También los personajes son interpretados con cierta grandeza y esto no podrá lograrlo el actor que haya aprendido naturalísticamente su parte, y que no comprenda que el recitado naturalista es aquí inadecuado. La tarea le será más fácil si se convence que tiene que crear un personaje nacional y que por eso tiene que apelar a todo su conocimiento humano, a toda su audacia y a toda su sensibilidad. Una última advertencia: *Panfila* no es de ningún modo una obra de tesis. En ningún momento y bajo ningún aspecto la parte de Puntila deberá ser despojada de su encanto natural; será necesario un estudio atento para representar poéticamente, delicadamente y con un máximo de variaciones las escenas de la embriaguez y lo menos grotescas y brutales que sea posible las de lucidez. Para que nos entendamos: será necesario intentar conferirle a *Puntila* un estilo en el que estén unidos elementos de la comedia del arte junto con elementos del drama realista de costumbres.

Con respecto a la pequeña obra popular puede parecer poco apropiado hacer consideraciones tan detalladas, evocar contrastes tan grandes y reivindicar al mismo tiempo un arte de la representación teatral completamente nuevo. Pero



este nuevo arte tenemos que reivindicarlo de todas las maneras; lo necesitamos para todo nuestro repertorio; es indispensable para la representación de las grandes obras maestras de épocas pasadas, y debe ser trabajado para que puedan nacer nuevas obras maestras. Las anteriores consideraciones no tienen otro propósito que señalar que también la nueva obra popular tiene que apelar a un nuevo arte realista. El espectáculo popular es un género hace ya tiempo despreciado y abandonado al «dilettantismo» y a la rutina. Es hora ya de fijar a este género la alta meta a la que su mismo nombre lo conduce.



BERTOLT BRECHT nació el 10 de febrero de 1898 en Augsburgo (Baviera) en el seno de una próspera familia. Su padre era propietario de una fábrica de papel. Crece en su pueblo natal y desde la adolescencia revela su vocación de escritor.

Se inscribe a la Escuela de Medicina en la universidad de Ludwig-Maximilian de Munich. A la vez asiste a seminarios de teatro con Artur Kutscher. Cursó estudios en las universidades de Munich y Berlín.

Desde los 15 años inicia una relación sentimental con Paula Banholzer. En 1919 nace su primer hijo, Frank, y el autor participa con guiones en el *cabaret* político Karl Valentin de Baal.

En el año 1924, aparece como autor teatral en el Berlín Deutsches Theater, bajo la dirección de Max Reinhardt. En sus primeras obras se puede observar la influencia del expresionismo. En 1928, escribió un drama musical, *La ópera de los dos centavos*, con el compositor alemán Kurt Weill. Se estrenó en Berlín en 1928. En 1924 conoció a Elisabeth Hauptmann, una escritora y traductora un año mayor que él, y se hicieron casi de inmediato amantes y colaboradores literarios. En ese mismo año, comenzó a estudiar el marxismo, y, desde 1928 hasta la llegada de Hitler al poder, escribió y estrenó varios dramas didácticos musicales.

La ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1927-1929), de nuevo

con música de Weill, era una crítica al capitalismo. Durante este periodo dirigió a los actores y comenzó a desarrollar el teatro épico. Se decantó por una forma narrativa libre en la que aparecían mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes de la escena. Esta característica aparece en *La toma de medidas*, *La excepción y la regla*, *El que dice sí y el que dice no...*

Su oposición al gobierno de Hitler le obligó a exiliarse a Alemania en 1933, viviendo primero en Escandinavia y estableciéndose finalmente en California en 1941. En estos años escribió algunas de sus mejores obras, como *La vida de Galileo Galilei* (1938-1939), *Madre Coraje y sus hijos* (1941), que consolidaron su reputación como importante dramaturgo, y *El círculo de tiza caucasiano* (1944-1945).

En 1948 regresó a Alemania, se estableció en Berlín Este, donde fundó su propia compañía teatral, el Berliner Ensemble. Escribió también varias colecciones de poemas.

Bertolt Brecht falleció el 14 de agosto de 1956 en Berlín de un ataque cardiaco, dejando inacabada la novela *Los negocios del señor Julio César*.