EL PEQUEÑO ORGANON PARA TEATRO ESCRITO EN 1948

BERTOLT BRECHT

1

El "teatro" consiste en representar ficciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. Esto es, en todo caso, lo que damos por supuesto en este escrito, y tanto al hablar del teatro moderno como del antiguo.

2

Para abarcar más, podríamos añadir también los acontecimientos entre hombres y dioses; pero ya que nuestro propósito pide sólo unas reglas mínimas, podemos prescindir de ello. Y aunque admitiésemos esta ampliación, el precepto de la función más general de la institución llamada “teatro” seguiría siendo el de divertir. Es ésta la función más noble que hemos encontrado para el teatro.

3

La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad. No precisa de otro requerimiento que el de divertir. Pero, desde luego, éste le es absolutamente imprescindible.

No se le situaría en una posición superior si, por ejemplo se le hiciese un mercado de moral. Por el contrario, tendría que procurarse el no rebajarlo con esta aspiración lo que ocurriría inmediatamente si la moral no lograba divertir, y divertir precisamente a los sentidos (que es con lo que la moral saldría ganando). Tampoco debiera proponerse el teatro 1a tarea de enseñar, o la de enseñar cosas más útiles que el mero hecho de moverse placenteramente, tanto corporal como espiritualmente. El teatro debiera ser una cosa completamente superflua, siempre y cuando se dé por entendido que se vive para lo superfluo. Las diversiones precisan de menos justificación que todo lo demás.

4

Esto es lo que, según Aristóteles, pretendían los antiguos con sus tragedias: nada mas alto ni nada más bajo que el divertir a la gente. Cuando se dice que el teatro tiene su origen en el culto, lo único que se dice es que el teatro llegó a serlo mediante una selección: no tomó de los misterios su misión litúrgica, sino el placer que procuraban, pura y simplemente. Y la catarsis aristotélica, la purificación mediante el temor y la piedad, o por el temor y la piedad, es un 1avado que no sólo se festejaba placenteramente, sino con el especial propósito de divertir. Exigir más del teatro es concederle más, es proponerle un objetivo inferior al que le es propio.

5

Incluso cuando se habla de una manera elevada y una manera vulgar de divertir, se considera el arte como algo impenetrable, pues el arte desea moverse hacia arriba y hacia abajo y que se le deje en paz si con ello divierte a la gente.

6

Sin embargo, hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer. Estas últimas, con las cuales nos encontramos en el gran arte dramático, alcanzan su elevación algo así como la alcanza el amor en la cohabitación: son mucho más complicadas, más ricas en aspectos, más contradictorias y preñadas de consecuencias.

7

Y las diversiones de las distintas épocas fueron naturalmente diferentes entre sí, según las maneras que los hombres tenían de convivir. Estas últimas, con las cuales nos encontramos en el gran arte dramático, alcanzan su elevación algo así como lo alcanza el amor en la cohabitación; son mucho más complicadas, más ricas en aspectos, más contradictorias y preñadas de consecuencias.

7

Y las diversiones de las distintas épocas fueron naturalmente diferentes entre sí, según las maneras que los hombres tenían de convivir. El *demos* dominado por los tiranos tenía que ser divertido en los circos helénicos distintamente a la corte feudal de Luis XIV. E1 teatro tenía que ofrecer otras representaciones de la convivencia humana, y no sólo representaciones de distinta convivencia, sino también representaciones de otro género.

8

Según la clase de diversión, hecha posible y necesaria por la forma contemporánea de convivencia humana, se tenían que construir otras situaciones y otras perspectivas, y los personajes, con unas proporciones diferentes. Las historias han de contarse de modos bien diferentes si se trata de divertir a aquellos griegos con la inexorabilidad de las leyes divinas, cuyo desconocimiento no les libra del castigo, o a estos franceses con su airoso autodominio exigido por el código palatino de los deberes impuestos a los grandes de la tierra, o a los ingleses de la época isabelina con su autoconciencia del nuevo individualismo desatado.

9

Y es necesario no perder de vista que la diversión procurada de maneras tan distintas, apenas si dependía del grado de semejanza de la representación con lo representado. La inexactitud o, incluso, la evidente inverosimilitud, molestaban poco o nada, mientras la inexactitud poseyera una cierta consistencia y la inverosimilitud fuese coherente. Era

suficiente la ilusión de un proceso necesario de la historia representada, obtenida por toda clase de medios poéticos y teatrales. También nosotros pasamos por alto y con gusto las numerosas inexactitudes, cuando parasitamos en las anímicas purificaciones de Sófocles o en los actos de sacrificio de Racine o en los crímenes pasionales de Shakespeare, mientras intentamos apropiarnos de los hermosos y grandes sentimientos de los protagonistas de estas historias.

10

Porque, de la gran variedad de maneras de representación de acontecimientos humanos, realizados en el teatro desde los antiguos y que divirtieron a pesar de sus incorrecciones e inverosimilitudes, queda hoy todavía una cantidad asombrosa que sigue divirtiéndonos.

11

Si constatamos ahora nuestra capacidad para divertirnos con representaciones de épocas tan diversas, lo que seguramente les fue imposible a los hombres de aquellos tiempos poderosos, ¿no nos invita esto a sospechar que todavía no hemos descubierto las diversiones especiales y los entretenimientos específicos de nuestra propia época?

12

Debe haberse debilitado, pues, nuestro goce del teatro en comparación con el de los antiguos, a pesar de que nuestra forma de convivencia siga pareciéndose lo suficientemente a la de aquéllos como para que su teatro siga interesándonos. Nos apropiamos de las obras antiguas por medio de un procedimiento relativamente nuevo: la identificación (*Einfühlung*), para la que no se prestan demasiado. Por ello la mayor parte de nuestro goce proviene de otras fuentes que de aquellas que se abrieron poderosamente antes de nosotros. Nos contentamos con las bellezas lingüísticas, con la elegancia del desarrollo de la fábula, con las situaciones que nos producen representaciones independientes; en una palabra, con los accesorios de las obras antiguas. Pero estos son precisamente los medios poéticos y que ocultan las incongruencias de la historia. Nuestros teatros ya no poseen la capacidad ni el gusto para contar con claridad aquellas historias, ni siquiera las que no son tan antiguas, como las de Shakespeare; es decir de hacer verosímil la concatenación de los sucesos. Y según Aristóteles, y también según nuestro parecer, la fábula es el alma del drama. Cada vez nos molesta más el primitivismo y la despreocupación de las representaciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas sino también en las actuales que han sido creadas conforma a modelos antiguos. Todo nuestro modo de gozar empieza a hacerse inusual.

13

Lo que reduce nuestro placer en el teatro son las incongruencias en la representación de los acontecimientos humanos. Y la causa de esto está en que estamos situados ante las cosas representadas de un modo distinto al de los que nos precedieron.

14

Si investigamos qué clase de entretenimiento inmediato, de diversión comprehensiva y total podría procuramos nuestro teatro con representaciones de la convivencia humana, nos veremos obligados a considerarnos a nosotros mismos como hijos de una época científica. Nuestra convivencia como hombres -esto es: nuestra vida- está determinada por la ciencia en una proporción completamente nueva.

15

Hace algunos cientos de años, algunas personas de diferentes países, aunque relacionadas, empezaron a hacer experimentos encaminados a descubrir los secretos de la Naturaleza. Pertenecían a la clase de los artesanos de las ya poderosas ciudades; comunicaron sus descubrimientos a gentes que supieron explotarlos en la práctica y que, de las nuevas ciencias, no les importaba otra cosa que sus ganancias personales. Oficios que durante mil años habían practicado los mismos métodos sin variaciones, se desarrollaron prodigiosamente, y en muchos lugares, que se relacionaban entre sí por razones de

competencia, se reunieron grandes masas de personas llegadas de todos los puntos, y que, organizadas según un nuevo sistema, comenzaron una producción gigante. Muy pronto la humanidad desplegó unas fuerzas cuya intensidad ni siquiera en sueños se hubiese podido imaginar.

16

Fue como si la humanidad sólo entonces se hubiese puesto manos a la obra, consciente y unitariamente, para hacer habitable la estrella donde vivía. Muchos de los elementos, como el carbón, el agua y el petróleo, se transformaron en tesoros. Se utilizó el vapor para mover vehículos; ciertas chispas y el estremecimiento de las ancas de rana denunciaron una fuerza natural capaz de producir luz y de llevar el sonido de un continente a otro, etc. El hombre miró a su alrededor con nuevos ojos y vio cómo las cosas, desde siempre vistas como nunca explotadas, podía emplearlas en beneficio de su comodidad. Su contorno fue transformándose decenio tras decenio, después año tras año, y finalmente casi día a día. Yo, que escribo esto, lo estoy haciendo con una máquina desconocida cuando nací. Me desplazo con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo no podía ni imaginarse; nada se movía entonces tan rápidamente. Y puedo elevarme por los aires, cosa que mi padre no podía hacer. Con mi padre pude ya hablar desde un continente a otro; pero sólo con mi hijo puedo ver las imágenes en movimiento de la explosión de Hiroshima.

17

Aunque las nuevas ciencias han posibilitado un extraordinario cambio y, ante todo, le han dado a nuestro mundo una gran plasticidad, no por ello puede decirse que su espíritu nos llene y determine a todos. La causa de que la nueva manera de pensar y sentir no haya penetrado todavía profundamente en las grandes masas humanas, debe buscarse en el hecho de que las ciencias, a pesar de sus éxitos en la explotación y dominio de la Naturaleza, se ven entorpecidas por la clase burguesa (cuyo poderío se debe precisamente a las mismas ciencias). Esta clase impide que las ciencias operen en determinada zona que se mantiene así en sombras: la de las relaciones de los hombres entre sí en el ejercicio de la explotación y dominio de la Naturaleza. Esta actividad de la

cual dependen las demás se cumple sin que los nuevos métodos de pensamiento que la habían posibilitado aclarasen sus relaciones reciprocas, gracias a las cuales existía. La nueva concepción de la Naturaleza no se aplicó simultáneamente a la sociedad.

18

En realidad, las relaciones recíprocas de los hombres se han vuelto mucho más opacas de lo que nunca lo fueron. La gigantesca empresa común en que están empeñados parece dividirlos cada vez más; los aumentos de la producción provocan aumentos de miseria, y en la explotación de la Naturaleza só1o unos pocos salen ganando, y esto debido a que estos pocos explotan al total de los hombres. Lo que podría significar progreso para todos se convierte en ventaja de unos pocos, y una parte cada vez mayor de la producción se emplea en producir medios de destrucción en guerras brutales. En estas guerras las madres de todas las naciones, mientras estrechan a sus hijos contra el pecho, escrutan aterrorizadas el cielo en busca de las mortíferas invenciones científicas.

19

Los hombres de hoy se encuentran ante sus propias empresas, como en los tiempos antiguos ante las incalculables catástrofes naturales. La clase burguesa, que debe a la ciencia su prosperidad y de la que a su vez sacó su poderlo al hacerse su exclusiva beneficiaria, sabe perfectamente que si la concepción científica se aplicara a sus empresas supondría el fin de su poderío. Por ello, la nueva ciencia que se ocupa del modo de ser de la sociedad humana, y que fue fundada hace unos cien años, surgió de la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces, algo del espíritu científico ha llegado a las profundidades con la nueva clase de los trabajadores, cuyo ambiente vital es la producción: desde su punto de vista, las grandes catástrofes se presentan como obras de los dominadores.

20

La ciencia y el arte coinciden en que ambas existen para facilitar la vida de los hombres; la primera, en cuanto los mantiene. La segunda, en cuanto los entretiene. En la era que se anuncia, el arte extraerá la diversi6n de la nueva productividad, la cual puede mejorar enormemente nuestro mantenimiento y puede, si nada se lo impide, llegar a ser la mayor de todas las diversiones.

21

Si queremos entregarnos a esta gran pasión de producir, ¿cómo deberán ofrecerse nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuál es la actitud productiva frente a la Naturaleza y frente a la sociedad, que nosotros, hijos de una era científica, debemos adoptar placenteramente en nuestros teatros?

22

Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo. Si es un árbol frutal, en hacerle injertos; si se trata de los desplazamientos, construyendo vehículos para la tierra y el aire; si se trata de la sociedad,

revolucionándola. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio.

23

El adoptar una actitud tan libre si se entrega a las corrientes más rápidas de la sociedad, y se alía con aquellos que más ansiosos están de que se produzcan grandes cambios. Y si no hay otra cosa mejor, el mero deseo de que nuestro arte se desenvuelva conforme a los tiempos actuales, hace ya que el teatro de la época científica llegue en seguida a los suburbios, donde, sin dificultades, por decirlo así, se ponga al servicio de las grandes masas (que producen mucho y viven difícilmente). Y estas masas verán en el teatro reflejados sus grandes problemas y podrán divertirse útilmente. Es posible que les cueste pagar nuestro arte y que no entiendan sin más la nueva especie de entretenimiento, y que nos sea preciso aprender a encontrar, en muchos casos, lo que necesitan y cómo lo necesitan. Pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres, que parecen estar tan alejados de las ciencias naturales, sólo lo están porque se les mantiene alejados, y para poder apropiarse esas ciencias tienen que desarrollar antes una nueva ciencia de la

sociedad y ponerla en práctica. De esta manera son ellos los verdaderos hijos de la era científica y su teatro no se pondrá en movimiento si ellos mismos no lo mueven. Un teatro que hace de la productividad la fuente principal de diversión, tendrá que tomar a la misma productividad como tema, y esto con celo especial actualmente, cuando el hombre se ve impedido por todas partes y por otros hombres para producirse a sí mismo; es decir, a conquistar su sustento, a divertirse y a que le diviertan. El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad.

24

Ahora bien, esto invita al teatro a apoyarse del mejor modo posible en los estudios teóricos y otras clases de publicaciones. Porque, si bien no se le puede entorpecer con toda clase de materias científicas, con las cuales no conseguiría divertir, le queda en cambio la vía libre para divertirse con el estudio y la investigación. Produce entonces representaciones prácticas de la sociedad capaces de influirla, y esto como en un juego: expone a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por la sociedad (tanto las antiguas como las actuales), de tal manera que puedan "disfrutar" con las sensaciones, conocimientos e impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos de entre nosotros han experimentado a base de los acontecimientos de cada día y del siglo. Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, con lo que es digno de ser amado en el hombre; en una palabra, con todo aquello que divierte a los que producen.

25

Y esto permitirá también al teatro que los espectadores disfruten con la moralidad específica de su época ligada a su productividad. La crítica, es decir, el gran método de la producción, al hacerse placer no le obliga al teatro a hacer nada en el terreno de la moral, pero le permite muchas cosas. La sociedad puede incluso extraer placer de lo asocial siempre que se presente con vitalidad y grandeza, porque lo asocial, de esta manera, muestra con frecuencia una inteligencia y unas capacidades de auténtico valor, aunque empleados en forma destructiva. La sociedad también puede disfrutar libremente en toda su grandeza de los desbordamientos catastróficos, siempre y cuando sea capaz de dominarlos: sólo entonces son suyos.

26

Para semejante tarea, naturalmente, no podemos valernos del teatro tal y como nos lo hemos encontrado hecho. Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado: parecen contraer con gran esfuerzo todos sus músculos, o los tienen relajados como en un gran debilitamiento. Apenas si existe comunicación entre ellos: parece una reunión de gente que duerme, pero con sueños inquietos, porque, como dice el dicho popular, las pesadillas se tienen cuando se duerme de cara arriba. Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados: y más que escuchar, son todo oídos. Miran como "hechizados" el escenario (expresión de la Edad Media, época de brujas). Mirar y oír son actividades a veces divertidas; pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella. Su estado de rapto en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajan los actores: por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, desearíamos que los actores fuesen pésimos.

27

Por lo que se refiere al mundo mismo, del cual se han tomado diferentes aspectos para producir estas emociones y estados de ánimo, se representa allí con tan escasos y mezquinos elementos (como el cartón, un poco de mímica y otro poco de texto), que hay que admirar a la gente de teatro por su capacidad de conmover tan profundamente los sentimientos de sus ya predispuestos espectadores, con una calcomanía tan miserable y con mayor intensidad que lo que el mismo mundo consigue.

28

Pero debiéramos excusar a la gente de teatro porque, de todos modos, ni podrían plasmar con más exactas reproducciones del mundo las diversiones que venden a cambio de dinero y de gloria, ni lograrían ofrecer de manera menos mágica esas inexactas reproducciones. Es bien conocida su capacidad para representar los personajes de cualquier obra teatral: los personajes que encarnan la canalla y las figuras secundarias, dejan bien patente el conocimiento que la gente de teatro tiene de la naturaleza humana, y se distinguen unos de otros pero se mantiene el cambio a los personajes centrales en el plano genérico, con el fin de que el espectador se pueda identificar fácilmente con ellos y, sobre todo, se hace que sus rasgos estén tomados de aquel ámbito estricto, en el cual cualquiera pueda decir: "Es verdad, las cosas son así." Porque el espectador desea entrar en posesión de determinadas sensaciones, como lo

quiere el niño cuando se sienta en e1 caba1lo de madera de un tiovivo: la sensación de orgullo de poder montar un caballo y de que éste sea suyo; el placer de dar vueltas delante de otros niños; el sueño aventurero de perseguir, etc. Para todas estas vivencias el hecho de que el vehículo de madera se parezca a un caballo no tiene mucha importancia, ni 1a tiene el hecho de que la cabalgada esté limitada a un pequeño círculo. Lo que les interesa a los espectadores de estos teatros es poder realizar el engañoso cambio de un mundo contradictorio por otro armónico, o de uno no muy bien conocido por otro de ensueños.

29

Así es el teatro que nos hemos encontrado hecho y con el cual queremos realizar nuestra tarea. Y ha sido perfectamente apto para transformar a nuestros confiados amigos (a los cuales hemos llamado hijos de 1a era científica), en una masa atemorizada, crédula y "hechizada".

30

Es cierto que desde hace aproximadamente medio siglo los espectadores han tenido ocasión de ver representaciones bastante fieles de la convivencia humana, así como personajes que se rebelaban contra ciertos males sociales o incluso contra la total estructura de la sociedad. Y muy grande debía ser su interés, para soportar dócilmente la increíble reducción en la lengua, en la fábula y en los horizontes espirituales que allí se les daban, ya que la brisa de espíritu científico casi marchitaba los acostumbrados encantos. Pero el sacrificio apenas si valía la pena. La mayor fidelidad de la representación perjudicaba a 1a diversión, sin poner otra en su lugar. El campo de las relaciones humanas se hizo más visible, pero no más transparente. Las sensaciones, conseguidas según las formas (mágicas) antiguas, seguían siendo anticuadas.

31

Entonces, como después, los sistemas de diversi6n teatral pertenecían a una clase interesada en mantener el espíritu científico dedicado exclusivamente al ámbito de la Naturaleza, sin atreverse a aplicarlo al ámbito de las relaciones humanas. La exigua parte proletaria del público, fortalecida de un modo inseguro e insuficiente por los trabajadores intelectuales apóstatas, necesitaba todavía la antigua forma de diversión que le hacía más 1levadera su esclavizada manera de vivir.

32

Y sin embargo, ¡manos la obra! ¡No hay que desanimarse! Nos hemos metido en la lucha, ¡vamos pues a luchar! ¿No hemos visto cómo la incredulidad mueve montañas? ¿No es suficiente con que hayamos descubierto que se nos oculta algo? Delante de éstas y aquellas cosas cuelga un telón... ¡levantémoslo, pues!

33

El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciable por la sociedad (la que se sienta en las butacas del

teatro). Edipo, que pecó contra algunos principios que mantenían la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses a quienes no se puede criticar. Los grandes personajes de Shakespeare, que llevan la estrella de su destino en el pecho, cumplen su irremediable y mortal trayectoria, y se matan; la vida, y no la muerte, resulta obscena en su derrota, ya que la catástrofe no es criticable. ¡Por todas partes víctimas humanas! ¡Bárbaros entretenimientos! Sabemos que los bárbaros poseen un arte. ¡Hagamos nosotros otro distinto!

34

¿Hasta cuándo tendrán nuestras obras que abandonar, al amparo de la oscuridad de la sala, sus “pesados" cuerpos para penetrar en el ensueño del escenario con el fin de participar en sus arrebatos que "de otro modo” nos son negados?¿Por qué va ser esto una liberación si al final de todos estos dramas -final feliz para el espíritu de los tiempos: la providencia admitida, el ordenamiento de la tranquilidad- vivimos la ejecución ilusoria que castiga los raptos como si fuesen desórdenes? En el **Edipo** nuestra actitud es aún rastrera, porque todavía existen los tabúes y porque la ignorancia no protege contra el castigo. En el **Otelo**, porque los celos dan mucho quehacer y todo depende de la posesión. En el **Wallenstein**, porque tenemos que ser libres para la lucha competitiva y ser leales: de lo contrario la lucha termina. También obras como **Espectros** y **Los tejedores** fomentan estas costumbres incubas, porque en ellas la sociedad se presenta al menos como "ambiente" problemático. Pero ya que las sensaciones, las ideas y los impulsos de los protagonistas nos son impuestos, no podemos obtener otra cosa, por lo que a la sociedad se refiere, que lo que procura el "ambiente ".

35

Necesitamos un teatro que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acci6n, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo.

36

Este campo de las relaciones humanas debe ser caracterizado en su relatividad histórica. Esto significa que hay que romper con el hábito de camuflar las diferencias de las distintas estructuras sociales de las épocas pasadas, con el fin de que se parezcan a nuestra estructura, con lo que ésta resulta ser algo que ha existido siempre, esto es, eterno. Nosotros, en cambio, queremos tener presentes esas diferenciaciones, así como su carácter transitorio, con el fin de que también nuestra época pueda ser comprendida como transitoria. (En este punto, naturalmente, de nada sirven el colorismo y el folklore que nuestros teatros emplean, precisamente, para mostrar más acentuadamente las semejanzas en el comportamiento humano de las distintas épocas. Más adelante hablaremos de los medios teatrales.)

37

Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales, y distinguimos según las épocas, entonces dificultamos a los espectadores su tendencia a identificarse. Ya no se sentirán impelidos a pensar: “Así actuaría yo también , sino que, como máximo, dirían: “Si yo hubiese vivido en esas circunstancias...” Y cuando representemos obras de nuestro tiempo como obras históricas, también entonces las circunstancias en las que el mismo espectador se mueve, podrán aparecer con toda claridad, y esto será el principio de su actitud crítica.

38

Estas "condiciones históricas" no deben ser concebidas (ni representadas) como fuerzas oscuras (en el trasfondo), sino entendidas como producto de los hombres, y mantenidas por ellos (y por ellos transformadas), es decir: surgidas de lo que va ocurriendo en la escena.

39

Si el personaje responde históricamente de acuerdo con su época y respondería distintamente en otras épocas, ¿no es, por antonomasia, un hombre cualquiera? Desde luego. Porque cada cual responde según los tiempos y la clase a la que pertenece. Si viviese en otros tiempos, no viviese tanto, o viviese a la sombra de la vida, respondería sin duda de otro modo, pero de una manera tan determinada como lo haría cualquiera en la misma situación Y tiempo. Pero, ¿no debemos preguntarnos si existen otras diferencias en las respuestas?¿Dónde está el hombre vivo, incambiable, que precisamente no es en todo semejante a sus semejantes? Es evidente que la representación debe mostrarlo y esto será posible si se logra expresar esta contradicción en la representación. La imagen historificadora tendrá algo de los bocetos que, en torno a la figura elaborada, acusan 1as huellas de otros movimientos y otros brazos. O se puede pensar en un hombre que recite un discurso en un valle y que, al hablar, cambia de opinión, o que incluso dice frases que se contradicen, mientras el eco, por su parte, confronta lo que va diciendo.

40

Tales representaciones exigen, naturalmente, una formulación que permita libertad y movilidad al espíritu del espectador. Éste, por decirlo así, tiene que poder efectuar continuamente montajes a base de nuestra construcción, abstrayendo en el pensamiento las fuerzas sociales o sustituyéndolas por otras. Este procedimiento le da algo de “no

natural" al comportamiento actual, con lo que las fuerzas actuales pierden, por su parte, su naturalidad y se hacen manejables.

41

Es el caso del ingeniero de canales al ver un río. Además del cauce natural ve el cauce imaginario que podría haber tenido el río si la pendiente del terreno hubiese sido distinta o el caudal de agua fuese otro. Y mientras él ve en su imaginación un nuevo río, oye el socialista, en pensamientos, nuevas clases de conversaciones entre los campesinos que trabajan en el río. Así tendría que ver el espectador en el escenario los hechos que

ocurren entre tales campesinos, enriquecidos por las huellas de aquellos bocetos y de aquellos ecos.

42

El tipo de actuación teatral experimentado en el Schiffbauerdam-Theatre de Berlin. durante las dos Guerras Mundiales, se basa en el efecto de distanciamiento (Verfremdungseffekt-efecto V). Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que 1o muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (Freud). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. EI asiático emplea todavía hoy efectos V musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación (Einfühlung) y sin embargo, está técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos son completamente distintos de los nuestros.

43

Los antiguos efectos V impiden completamente la intervención del espectador en la cosa representada y se la muestra como algo fatal. Los nuevos, nada tienen de impenetrables: es la concepción no científica la que imprime a lo ajeno su carácter de impenetrabilidad. Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciables solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre.

44

Lo que desde hace tiempo no ha sufrido cambios parece inmutable. Por doquier nos encontramos con cosas que de tan evidentes parecen no requerir que las entendamos. Lo que se experimenta conjuntamente, les parece ser a los hombres 1a vivencia humana natural. El niño que vive en un mundo de ancianos, aprende cómo ocurren allí las cosas: lo que para ellos es un proceso indiferente, para él es una cosa natural. Si uno de ellos es lo bastante audaz como para desear algo distinto, es porque lo desea como excepción. Aunque llegara a darse cuenta de que el "destino" no es otra cosa que el destino marcado por la sociedad, aún le parecería que es totalmente imposible influir sobre la sociedad, es decir, sobre esta suma poderosa de seres semejantes que es como un todo y cuya suma es mayor que las partes. Y si la sociedad no se deja influir y además resulta familiar, ¿cómo va a desconfiarse de lo que es familiar? Para que todas estas cosas, dadas como evidentes, lleguen a parecerle problemáticas, tendría que desarrollar aquella mirada distanciadora con que el gran Galileo contempló la lámpara que oscilaba. Galileo miró extrañado estos movimientos como si no los hubiese esperado así y como si no los en tendiese. De esta manera llegó a descubrir sus leyes. Esta mirada difícil y fecunda es la que el teatro tendría

que provocar con sus representaciones de la convivencia humana. El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar.

45

Esta técnica permite al teatro adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico, a sus representaciones. Para entender la sociedad en su movimiento, este método trata las condiciones sociales como procesos y los sigue en su contradictoriedad. Para este método todo existe solamente en cuanto se transforma, es decir, en contradicción consigo mismo. Esto vale también para los sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres en los que se expresa el modo correspondiente de su convivencia social.

46

Uno de los placeres de nuestro tiempo, que ha conseguido tantas y tan variadas transformaciones de la Naturaleza, es el concebir las cosas como transformables por nuestra intervención. El hombre encierra muchas cosas, se dice; entonces es mucho lo que podrá hacerse de él. No es necesario que permanezca tal como es. No solamente debe mirársele tal como es, sino también tal como podría ser. No hay que partir del hombre, sino ir hacia él. Esto significa que no basta con ponerme sólo en su lugar, sino que he de ponerme frente a él, en representación de todos. Por ello debe el teatro distanciar todo lo que muestra.

47

Para producir efectos V, el actor debiera dejar de lado todo lo que ha aprendido y cuya finalidad consistía en conseguir la identificación del público con el personaje. Al no intentar que el público caiga en éxtasis, ya no necesita él mismo extasiarse. Sus músculos deben permanecer relajados. En cambio, si hace, por ejemplo, un gesto de cabeza con los músculos tensos, miradas y hasta las cabezas de los espectadores "mágicamente", con lo que se debilita la comprensión y la emoción en torno a esos gestos. Su dicción debe librarse del tono de las salmodias eclesiásticas y de aquellas cadencias que acunan a los espectadores y que les hacen perder el sentido de las palabras. Incluso cuando represente a un poseído, no debe aparecer como un poseso, porque sino, ¿cómo podrían descubrir los espectadores aquello que posee a los poseídos?

48

Ni por un momento debe el actor transformarse totalmente en el personaje. Un juicio como "No representaba a Lear, sino que era Lear", sería fatal para él. Debe limitarse a mostrar su personaje o, mejor dicho, no debe limitarse a vivirlo. Esto no significa que cuando represente a personas apasionadas tenga que permanecer frío. Pero sus propios sentimientos no deben ser nunca, fundamentalmente, los de su personaje, con el fin de que los del público tampoco lleguen a ser nunca los del personaje. El público debe tener absoluta libertad.

49

El hecho de que el actor actúe en el escenario con doble figura, como Laughton y como Galileo, de forma que el Laughton que representa no se esfuma en el Galileo representado (a esta forma de actuar se le ha dado el nombre de "épica"), no significa otra cosa, en última instancia, que e1 proceso real y profano ya no volverá a ser

ocultado, pues quien está en el escenario es realmente Laughton, mostrando cómo se imagina él a Galileo. Aunque le admirara, el público no olvidaría a Laughton, naturalmente, incluso si intentaba la total metamorfosis, pero perdería las opiniones y sentimientos de este actor, que se habrían disuelto en el personaje. Es decir, las opiniones y sentimientos del personaje serían ahora las del actor, con lo cual tendríamos una sola muestra de estas opiniones y sentimientos y, con ello, conseguiría que fuesen también los nuestros. Para evitar esta atrofia, el actor debe conseguir que el acto de mostrar sea artístico. Por decirlo con un ejemplo imaginario: Para independizar el aspecto de la actitud de mostrar, podemos añadir a esta actitud un gesto. Por ejemplo: dejándole fumar al actor e imaginándonos cómo él deja el cigarro para mostrarnos la siguiente actitud del personaje inventado. Si esta interrupción (de fumar y dejar el cigarrillo) no tiene nada de precipitación, y si esta despreocupación no se interpreta como dejadez (por parte del actor), entonces tenemos ante nosotros un actor que nos permite seguir el curso de nuestros pensamientos y de los suyos.

50

El actor debe realizar otra modificaci6n al comunicar lo que representa: esta modificación contribuye a hacer el proceso más "profano" (cotidiano). De la misma manera que el actor no tiene que engañar al público para hacerle creer que no es él, sino el personaje inventado el que está en el escenario, tampoco tiene que hacerle creer que lo que ocurre en el escenario no se ha ensayado nunca y que ocurre por primera y única vez. La distinci6n hecha por Schiller (carta a Goethe del 26-l2-1797) entre el *rapsoda*, que da los acontecimientos como completamente pasados, y el *mimo*, que los da como absolutamente presentes, ya no tiene sentido. En la actuación del actor se tiene que ver claramente que ya conoce desde el principio el final de la obra, y que por ello tiene que tener "una absoluta y despreocupada libertad". En una representación viva cuenta el actor la historia de su personaje sabiendo más que éste; y no pone el aquí y "ahora" como una ficción posibilitada por las reglas escénicas, sinO que los separa del "otro lugar" y del "ayer" para hacer visible la conexión de los acontecimientos.

51

Esto resulta particularmente importante en la representación de acciones de masas o cuando la situación histórica se transforma profundamente, como en épocas de guerra y revoluciones. El espectador puede ver entonces representados la situación de conjunto y el proceso de las situaciones. Por ejemplo, al oír hablar a una mujer podrá imaginarse cómo hablará, pongamos por caso, un par de semanas después; o podrá imaginarse a otras mujeres diciendo otras cosas en otro lugar, aunque en este mismo momento. Esto sería posible si la actriz actuase como si la mujer a la que representa hubiese vivido hasta el fin de la época en cuestión y en el recuerdo consciente de lo que ha ocurrido, seleccionara de las cosas que dijo entonces, aquellas que resultaron ser importantes para su época; puesto que lo importante es aquello que *fue* importante. Sólo será posible distanciar a un personaje como "precisamente este personaje" y "precisamente este personaje en este momento", cuando se evite la ilusi6n de que el actor es el personaje, y la representación lo acontecido.

52

Hay que evitar otra ilusión en este punto: la de que cualquiera actuaría como el personaje. Del "Yo hago esto" se ha llegado al "Yo hice esto", y ahora debe llegarse de1 "Él hace esto" al "ÉI hizo esto y no otra cosa". Es una gran simplificación el conformar las

acciones al carácter y el carácter a las acciones: no es posible mostrar de este modo las contradicciones que se observan en las acciones y en el carácter de los hombres reales. No es posible demostrar las leyes del movimiento social a base de "casos ideales", ya que la "impureza" (contradictoriedad) forma parte, precisamente, del movimiento y de lo movido. Lo que si es necesario y además imprescindible es que se creen, en líneas generales, algo así como unas condiciones de experimentalidad; es decir, que siempre resulte posible imaginarse un experimento contradictorio. Aquí se trata, ante todo, de manejar la sociedad como si hiciese lo que en realidad hace; esto es, como un experimento.

53

No hay inconveniente en que en los ensayos, se emplee el método de la identificación con el personaje (cosa que debe evitarse en las representaciones ante el público) siempre y cuando sea éste uno más entre los diversos métodos de observación. En los ensayos puede ser de utilidad; el teatro actual, haciendo de él un empleo exagerado, ha llegado a caracterizaciones muy refinadas. Pero se trata de la más primitiva de las formas de identificación cuando el actor se pregunta simplemente "¿Cómo seria yo si me ocurriera esto o aquello? ¿Qué pasaría si yo dijese esto o hiciese aquello?", en lugar de preguntarse "¿Cómo he visto que los hombres dicen esto o hacen aquello?" Para, tomando de aquí y allá, construir el nuevo personaje, al cual le haya podido suceder la historia y aún otras cosas. Se conseguirá la unidad del personaje en cuanto las características particulares se contradigan.

54

La observación es un aspecto fundamental del arte escénico. El actor observa con todos sus músculos y nervios a los demás hombres, en un acto de imitación, el cual es, al mismo tiempo, un proceso mental. Si se tratase de una mera imitación sólo conseguiría mostrar lo observado, lo cual no es suficiente, ya que el original que lo expresa lo hace en voz demasiado imperceptible. Para pasar de la copia grosera a la representación, es preciso que el actor mire a las personas como si éstas representasen aquello que hacen. En una palabra, como si le recomendasen al actor que medite sobre lo que hacen.

55

Sin criterios y sin intenciones es imposible realizar verdaderas representaciones. Sin saber, es imposible mostrar. ¿Y cómo saber lo que vale la pena saberse? Si el actor no el actor no quiere ser ni un papagayo ni un mico debe hacer suyo el saber de su tiempo sobre la convivencia humana, participando en la lucha de clases. Es posible que a alguno le parezca esto rebajarse, ya que -una vez que ha quedado establecido lo que va a cobrar como actor-, coloca al arte en las más sublimes esferas. Pero 1as decisiones supremas del género humano se conquistan en la tierra, no en el éter; en el "exterior" y no en los cerebros. Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, ya que nadie puede situarse por encima de los hombres. La sociedad no posee ningún altavoz común

mientras siga dividida en clases que se combaten. En arte, "permanecer imparcial" significa ponerse del lado del partido "dominante".

56

Por lo tanto, la elección de una postura es otro de los aspectos fundamentales del arte escénico, y la elección debe producirse al margen del teatro. La transformación de la

sociedad es un acto de liberación, como lo es la transformación de la naturaleza. Y es la alegría surgida de la liberación lo que debe realizar el teatro de la era científica.

57

Avancemos un paso más al investigar, por ejemplo, cómo debe el actor, a partir de lo dicho, leer su papel. Es importante que no pretenda "captarlo" demasiado deprisa. Aunque pretenda encontrar en seguida el tono más natural para su texto y la forma más cómoda de decirlo, no debe considerarse la recitación en sí como la más natural, sino que se demorará y aplicará sus criterios generales, y traerá a colación otras maneras posibles de decir el texto. En pocas palabras: adoptará la actitud del que se asombra. Y esto, por dos motivos. Primero para no establecer su personaje demasiado pronto, es decir, antes de conocer otras maneras de decir el texto y, especialmente, antes de conocer las de los otros personajes, lo cual le llevaría a numerosas adiciones. Y sobre todo, en segundo lugar, para introducir en la complexión del personaje el "No esto-sino esto", que tan importante resulta cuando se quiere que el público, que representa a la sociedad, comprenda el proceso de los hechos por el flanco más vulnerable a la intervención humana. Cada actor, en lugar de hacer suyo solamente lo que cree que le es adecuado en cuanto "estrictamente humano", debe aspirar, ante todo, a lo que no le es adecuado y especial. Al estudiar el texto tiene que memorizar también estas sus primeras reacciones, reservas, críticas y perplejidades, con el fin de que no desaparezcan en la versión definitiva de su personaje, pues lo que interesa no es que se den como "resueltas", sino como presentes y perceptibles. Porque los personajes, y el conjunto, no deben tanto introducirse en el público, cuanto reflejarse en él como si a éste se le ocurriera.

58

El actor debe aprenderse su papel juntamente con los otros actores, y debe construir su personaje al unísono con la construcción de los otros personajes. Porque la menor unidad social no es el hombre, sino dos hombres. También en la vida nos construimos mutuamente.

59

Una de las malas costumbres de nuestro teatro, que, sin embargo, encierra una buena enseñanza, es que el actor acostumbrado (la estrella) se "destaca", en buena parte, sirviéndose de los demás actores. Consigue que su personaje sea temible o sabio a base de obligar a sus compañeros a ser temerosos o apocados. Con el fin de dar a todos esta oportunidad, y de este modo contribuir a la mejor explicación de la fábula, deben los actores intercambiarse los papeles en los ensayos, para que los personajes reciban de cada uno lo que de cada uno necesitan. Pero también es bueno para el actor el ver a su

personaje de otra manera o en 1a figura de otros. Un personaje acusa mejor su sexo cuando lo representa una persona del sexo opuesto, y si lo representa un cómico, trágica o cómicamente, revela nuevos aspectos. El actor, al contribuir a desarrollar a su antagonista, o por lo menos, al ponerse en el lugar del actor que lo representa, afirma, sobre todo, aquella decisiva postura social sobre la que se basa su personaje. El señor es só1o señor del modo como el siervo le permite serlo, etcétera.

60

Son muchísimos, naturalmente, los elementos constructivos que integran un personaje cuando éste entra en contacto con los demás personajes de la obra. Y el actor tiene que

conservar en su memoria las sospechas y conjeturas nacidas de la lectura del texto. Pero aprende mucho más cuando se ve confrontado con el trato que le deparan los otros personajes de la obra.

61

El ámbito de las actitudes que los personajes mantienen entre sí, es lo que llamamos el ámbito gestual. La actitud corporal, el tono de voz y la expresión del rostro están determinados por un *gesto* social: los personajes se insultan, se adulan, se aconsejan entre sí, etc. Forman parte también de las actitudes que los hombres adoptan entre sí, aquéllas que son al parecer completamente privadas, como la exteriorización del dolor físico experimentado en 1a enfermedad, o las actitudes religiosas. Estas exteriorizaciones gestuales son, por lo general, muy complicadas y contradictorias, de modo que no se pueden interpretar con una sola palabra, y el actor debe tener cuidado de que al representarlas con 1a necesaria intensidad no se le pierda una parte y quede en cambio, acentuado el conjunto.

62

El actor dominará su personaje al seguir críticamente la variedad de sus manifestaciones, así como las de sus antagonistas y las de los restantes personajes de la obra.

63

Veamos ahora, con el fin de alcanzar el contenido gestual, las escenas iniciales de una obra actual, mi **Vida de Galileo**. Ya que lo que queremos es examinar de qué manera las diferentes manifestaciones se aclaran recíprocamente, vamos a dar por supuesto que no se trata de la primera aproximación a la obra. La obra comienza cuando Galileo a sus cuarenta y seis años, se está lavando una mañana e interrumpe esta operación por la consulta de libros y por la lección sobre el nuevo sistema solar al adolescente Andrea Sarta. Si quieres mostrar esto, ¿no te será preciso saber que todo terminará con la cena del sabio a sus setenta y ocho años, abandonado para siempre por el mismo discípulo? En esta segunda ocasión le vemos terriblemente cambiado, más de lo que explicaría el transcurso del tiempo. Come con una voracidad desmedida, sin preocuparse de nada más; se ha desembarazado de sus tareas educativas como de un fardo, él que entonces bebía la leche del desayuno sin prestarle atención, ansioso por enseñar al muchacho. Pero, ¿la bebía realmente con tanta despreocupación? ¿No hay el mismo placer en el

beber y el lavarse que en sus novísimos pensamiento? No lo olvides: Galileo piensa por puro placer. ¿Y esto es bueno o malo? Te aconsejo que lo muestres como algo bueno, porque no encontrarás en toda la obra nada, en este punto, que sea desventajoso para la sociedad, y sobre todo porque tú mismo, como espero, eres un valeroso hijo de la era científica. Pero date clara cuenta de que esto traerá muchas y terribles consecuencias. En efecto, está relacionado con esto (con su aspiración al placer) el que este hombre que aquí saluda a los nuevos tiempos se vea obligado, al final, a exigir a esta nueva era que le aparte con desprecio, aunque apropiándoselo. Por lo que se refiere a la lección, debieras decidir, además, si Galileo habla solamente. Porque, como dice el refrán, el corazón de tan bueno se le sale por la boca. Y si le hablase de sus conocimientos a todo el mundo, incluso a un niño. O si el niño tiene que sonsacarle su sabiduría mostrando interés al conocer su carácter. Es decir, puede haber dos personas que no puedan aguantarse sus deseos, la una de preguntar y la otra de responder. Hay que tener en cuenta esa mutua comprensión, porque algún día será destruida de mala manera. Desde luego, querrás demostrar la rotación de la Tierra a toda prisa porque no te pagan, pero ahí llega el

estudiante extranjero y rico, que tasa el tiempo del maestro a peso de oro. El nuevo estudiante no muestra interés alguno, pero hay que servirle, ya que Galileo carece de medios y, por lo tanto, se encuentra entre el estudiante rico y el estudiante inteligente y tiene que elegir suspirando. Al nuevo no le puede enseñar mucho, así que se deja instruir por él. Se entera de la existencia del telescopio, que ha sido descubierto en Holanda: a su modo se aprovecha de la interrupción de su trabajo matutino. Llega el rector de la Universidad. La petición de Galileo para que le aumenten el sueldo, ha sido rechazada: la Universidad no quiere pagar por las teorías de la física lo que paga por las teológicas, y le solicita, va que él se mueve en un plano inferior de investigación, objetos de utilidad cotidiana. En la manera como Galileo ofrece sus estudios teóricos, se podrá ver como está acostumbrado a que los rechacen y corrijan. El procurador le recuerda que la República permite la 1ibertad de investigar, aunque pagando mal. Él contesta que esta libertad le sirve de poco si no tiene una buena retribución que le permita el ocio. Harás bien en no interpretar su impaciencia como demasiado altanera porque no tendrías en cuenta su pobreza. Poco después le encontrarás sumido en pensamientos que requieren. alguna aclaración: el heraldo de una nueva época de verdades científicas estudia la forma de engañar a la República por dinero ofreciéndole el telescopio como invento propio. Verás con asombro que estudia el invento, en el que va a ganar un par de miserables escudos, únicamente para comprenderlo bien. Si te adelantas hasta la segunda escena, descubrirás que ya casi se ha olvidado del dinero cuando va a vender el invento, con su discurso, deshonesto por sus numerosas mentiras, a su Señoría de Venecia; porque junto a su aplicación militar ha descubierto la aplicación del instrumento a la astronomía. Digamos, en términos comerciales, que la mercancía que se le hizo producir bajo presiones, muestra su alta cualidad, especialmente para la misma investigación que tuvo que interrumpir para producirla. Cuando, en la ceremonia en que acepta, adulado, el inmerecido homenaje, le participa un científico amigo suyo sus maravillosos descubrimientos (y no te pierdas cuán teatralmente lo hace) verás en él una emoción mucho más profunda que la que le procura la perspectiva del dinero. Aunque desde este punto de vista su charlatanería no tiene gran importancia, muestra, sin embargo, hasta qué punto está decidido este hombre a seguir el camino más fácil y a emplear su razón de cualquier manera, sea buena o mala. Pero una prueba aún más significativa le espera, y cuando se ha flaqueado una vez es fácil flaquear en lo sucesivo.

64

Interpretando este material gestual, el actor se apropia de su personaje al tiempo que hace suya la “fábula”. Pero sólo a partir de ésta, es decir, del conjunto bien delimitado de acontecimientos, podrá el actor, como de golpe, alcanzar su figura definitiva, que resuelve en sí todos los rasgos particulares. Si se ha esforzado en sorprenderse a la vista de las contradicciones de las diferentes actitudes (sin olvidar que su tarea también consiste en hacer que el público se sorprenda igualmente ante ellas); entonces la fábula le dará, en su conjunto, la posibilidad de unificar las contradicciones. Porque la fábula, como conjunto de acontecimientos delimitados, expresa un sentido determinado, es decir, satisface tan só1o determinados intereses de los muchos posibles.

65

Todo depende de la "fábula", que es el corazón de la obra teatra1. Porque los hombres extraen todo lo que puede ser discutido, criticado y transformado, precisamente de lo que ocurre entre ellos. Aunque la persona concreta representada por el actor sea naturalmente más amplia que la exigida por los acontecimientos de la fábula, esto, precisamente, es lo que hace que estos acontecimientos sean más sorprendentes, ya que los realiza aquella persona concreta. El objeto mayor del teatro es la “fábula”, la composición total de todos

los procesos gestuales, incluyendo las comunicaciones y los impulsos con los que se va a divertir el público.

66

Todo hecho particular contiene un gesto fundamental: *Ricardo Gloster corteja a la viuda de su víctima. Por medio del círculo de tiza se descubrirá la verdadera madre del niño. Dios hace una apuesta con el diablo por el alma del doctor Fausto. Woyzek se compra un cuchillo barato para matar a su mujer, etc.* La necesaria belleza de la agrupación de las figuras en la escena y del movimiento de los grupos ha de conseguirse, de manera especial, por la elegancia con que se realice el material gestual y se presente a los ojos del público.

67

Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las junturas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar. (Si por algún motivo fuera interesante mantener en la oscuridad las conexiones causales, debiera distanciarse entonces suficientemente esta circunstancia.) Las partes de la fábu1a deben enfrentarse cuidadosamente, manteniéndose la estructura propia de estas partes, como obritas dentro de la estructura global de la obra. Para este fin convienen títulos como los señalados en el epígrafe anterior. Estos títulos deben contener los aspectos sociales, pero, al mismo tiempo deben dar a entender algo de la manera deseable en que se ha de hacer la representación imitando, por ejemplo, y según convenga, el estilo de los títulos de una crónica, de una balada, de un periódico o de un tratado de costumbres. Una manera sencilla de interpretación distanciadora será, por ejemplo, aquélla que suele usarse para describir sus usos y costumbres. Así, puede interpretarse una visita, o el trato que se da a un enemigo, o el encuentro de dos

amantes, o una negociación comercial o política, como si se tratase de una costumbre que está en vigor en este lugar determinado. Interpretado de esta manera, el hecho único y particular tiene una apariencia extraña, ya que se presenta como algo general y en forma de costumbre estereotipada. La sola pregunta sobre si realmente podría transformarse aquel hecho en un uso, y en qué medida, hace ya que el hecho en cuestión se presente como distanciado. Otra forma sería el estilo que emplean las historietas poéticas que se puede estudiar en las barracas de feria llamadas "panorámicas". En efecto, el distanciamiento puede emplear también ese método de dar cierta fama a las cosas: se pueden presentar ciertos hechos como si fuesen famosos, como si fuesen conocidos por todo el mundo y desde hace mucho tiempo, y hacer lo mismo con sus particularidades- y como si se esforzase el que los presenta en no traicionar en absoluto a la tradición. En fin, existen muchas formas de narración, ya conocidas o por descubrir.

68

Pero, ¿qué es lo que debe distanciarse y cómo? Esto depende de la interpretación que quiera dar al conjunto de los acontecimientos, y en ello puede el teatro poner de relieve, y con gran eficacia, los intereses de su tiempo. Tomemos como ejemplo de esta interpretación el **Hamlet**. Teniendo en cuenta los tiempos sanguinarios y sombríos en los cuales yo estoy escribiendo esto, con unas clases dominadoras y crueles y con un extendido escepticismo en el poder de la razón -a la que se sigue empleando torcidamente-, creo yo que esta fábula puede interpretarse de la forma siguiente: La época

es belicosa. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una victoriosa guerra de rapiña. Cuando el hijo de este, Fortimbrás, se prepara para una nueva guerra, el rey de Dinamarca es asesinado por su propio hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, ahora reyes, renuncian a la guerra, con el acuerdo de permitir que las tropas noruegas atraviesen el territorio danés para entregarse a una guerra de rapiña en Polonia. Es en ese momento cuando Hamlet se siente conminado por el espíritu de su belicoso padre a vengar el crimen cometido en su persona. Indeciso algún tiempo de responder a un crimen con otro crimen, y decidido finalmente a marchar al exilio, se encuentra en la costa al joven Fortimbrás, cuando éste se dirige con sus tropas a Polonia. Conminado del espíritu belicoso de Fortimbrás, regresa Hamlet para asesinar, en una espantosa carnicería, a su padre, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca a los noruegos. En este proceso podemos ver cómo este hombre joven, aunque ya un poco entrado en carnes, emplea de un modo notablemente deficiente la nueva razón aprendida por él en la Universidad de Wittenberg. La razón só1o le sale al paso dentro del marco de las rencillas feudales, a cuya época retrocede. Frente a su praxis irracional su razón resulta completamente inservible. La contradicción entre sus meditaciones razonadoras y sus actos sanguinarios le conduce trágicamente a ser su víctima. Esta manera de leer el texto, que admite, desde luego, otras interpretaciones, me parece que podría interesar a nuestro público.

69

Todo nuevo avance, toda emancipación de la Naturaleza en el proceso de la producción, conducen a una transformación de la sociedad. Todos los experimentos que la Humanidad realiza en una nueva dirección, con el fin de mejorar su suerte, nos procuran (lo reflejan las literaturas como éxitos o como fracasos) una auténtica sensación de triunfo y de confianza, y nos proporcionan el placer de admirar las posibilidades de cambio de todas las cosas. Esto es lo que piensa Galileo cuando dice:

"en mi opinión la Tierra es algo muy noble y muy digno de admiraci6n, ya que se suceden en ella tantas y tan diversas transformaciones y generaciones."

70

La principal tarea del teatro consiste en la interpretación de la fábula y en montarla mediante los efectos de distanciamiento que le corresponden. Claro está que el actor no es quien debe hacerlo todo, aunque nada se hará sin relación a él. La interpretación, montaje y presentación de la "fábula" correrá a cargo del teatro en su totalidad: actores, escenógrafos, músicos, coreógrafos, especialistas en máscaras y vestuario. Todos ellos reunirán sus diferentes artes en la común tarea, aunque ninguno tenga que perder por ello su independencia.

71

Las intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general del mostrar que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial. Por eso, no debieran pasar los actores a ellas "sin transición", sino, por el contrario, diferenciarlas claramente del resto. Esto se consigue aún mejor con la ayuda de los medios teatrales, como el cambio de luces o con titulares. La música, por su parte, se resistirá a toda coordinaci6n con el texto; esa coordinación que siempre se da por supuesta y que hace de la música una sirvienta sin iniciativas. Su tarea no ha de ser la de "acompañar", ni siquiera la de comentar. No se contentará con "expresarse", patentizando simplemente el ambiente emocional que la sobrecoge a 1a vista de los hechos. Tendrá

que hacerse de otro modo: Eisler, por ejemplo, ha atendido a la concatenación misma de los hechos al componer, para la mascarada de los gremios en la escena del Carnaval, de **Galileo**, una música triunfal y amenazadora, que explica el giro subversivo dado por el bajo pueblo a las teorías astronómicas del sabio. De manera semejante, en **El círculo de tiza caucasiano**, la fría e impasible melodía del cantor, que describe la salvación del niño por la sirvienta, representada mediante una pantomima en el escenario, pone al descubierto los horrores de un tiempo en que la maternidad puede llegar a ser una debilidad suicida. Así que la música puede, de muchas maneras, y completamente, establecerse por su cuenta, y a su modo, tomar posición frente a los temas. Sin embargo, también puede servir para dar variedad a la diversión.

72

De la misma manera que el músico recobra su libertad al no tener que crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, también el escenógrafo la recobra cuando, en la construcción de escenas, ya no tiene que crear ilusiones de espacio o de lugar. Son suficientes las insinuaciones, aunque éstas deben expresar lo que es interesante histórica y socialmente, con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación. En el Teatro Hebreo de Moscú se distanciaba **El Rey Lear** mediante una construcción que recordaba un tabernáculo medieval; Neher puso el **Galileo** sobre un fondo de proyecciones de mapas, documentos y obras de arte del Renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartlleld utilizó para **Haitang despierta** un trasfondo de banderas giratorias con inscripciones, que indicaban el cambio de la situación política, desconocida a veces por los mismos personajes en escena.

73

También la coreografía recupera sus tareas de estilo realista. Es un error de los tiempos actuales el creer que ese arte nada tiene que ver con las representaciones de “los hombres tal como son en realidad”. Cuando el arte refleja la vida lo hace con reflejos especiales. El arte no se hace irrealista al alterar las proporciones sino cuando las cambia de tal manera que el público, al utilizar las representaciones prácticamente como inspiraciones e impulsos, fracasa en la realidad. Es desde luego necesario que la estilización no anule lo natural sino que lo acreciente. En todo caso, un teatro que lo basa todo en el gesto no puede prescindir de la coreografía. La misma elegancia de un movimiento o el encanto de una figura de danza sirven ya para distanciar y los hallazgos de la pantomima contribuyen a realzar la fábula.

74

Si se invita aquí a estas artes hermanas del arte teatral no es para conseguir una *obra total* en cuanto cada una de ellas se entrega y se diluye en el conjunto, sino en cuanto, unidas al arte teatral, activan la tarea conjunta cada una en su modo específico, y su relación mutua consiste en distanciarse recíprocamente.

75

Y debe recordarse una vez más que la tarea del teatro consiste en divertir a los hombres de la era científica, y esto especialmente por los sentidos y con alegría. Esto es algo que nosotros, los alemanes, nunca nos repetiremos bastante, porque está en nuestra manera de ser el que todo se nos deslice con facilidad hacia lo incorpóreo y lo difuso, lo que nos lleva a hablar de una concepción del mundo cuando el mismo mundo se nos ha evaporado. El mismo materialismo no es para nosotros mucho más que una idea. Entre nosotros, el placer sexual se transforma inmediatamente en deberes matrimoniales; el

placer artístico se pone al servicio de la cultura y por aprender no entendemos un alegre conocer sino una penosa obligación. Nuestra actividad nada tiene que ver con el alegre reconocimiento del mundo en torno, y, para justificarnos, no hablamos del placer que hemos tenido en algo, sino del sudor que nos ha costado.

76

Tenemos que hablar aún de la representación ante el público de lo que se ha ido elaborando en los ensayos. Es necesario que la misma actuación presuponga el gesto de querer mostrar algo acabado. Al público se le presenta lo que se ha repetido muchas veces a base de suprimir muchas cosas y, por ello, las representaciones acabadas deben presentarse con plena conciencia para que con plena conciencia sean recibidas.

77

Porque las representaciones deben dar paso a lo representado, a la convivencia de los hombres, y el placer ante su perfección debe ser realzado por el placer, aún más alto, de ver que las normas de la convivencia humana aquí expuestas son tratadas como pasajeras e imperfectas. En esto el teatro permite a sus espectadores el permanecer

activos más allá de lo que se ve. En su teatro, el espectador podrá disfrutar en forma de diversión de los trabajos terribles e inacabables que le da su lucha por la vida y también de lo terrible de su incesante transformación. Aquí podrá realizarse el espectador de la manera más sencilla; porque la manera más sencilla de existencia es la que se da dentro del arte.

BERTOLT BRECHT: EL PEQUEÑO ORGANON PARA TEATRO ESCRITO EN 1948. Traducción de Christa y José María Carandell. Editorial Don Quijote.

FORMA DRAMÁTICA	**FORMA ÉPICA**
Se actúa.	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Le hace experimentar sentimientos.	Le obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en sugestiones.	Se apoya en argumentos.
Las sensaciones no se procesan	Las sensaciones se proyectan a la. conciencia.
El espectador se identifica con el héroe	El espectador frente al personaje lo analiza
Presenta al hombre como algo totalmente conocido.	Presenta al hombre como objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable y modificador.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va "in crescendo".	Montaje de escenas, yuxtaposición de situaciones.
El acontecimiento es lineal.	El acontecimiento es curvilíneo.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
El hombre como esencia fija.	El hombre como proceso.
El pensar determina al ser.	El ser social determina el pensar.
Emocionalismo.	Racionalismo.