

EL ORIGEN DEL TEATRO ÉPICO. FUNDAMENTOS PARA UNA
PRÁCTICA REVOLUCIONARIA

*The origin of the Epic Theatre. Fundaments for a revolutionary
practice*

Dulcinea RODRIGO BURÓN

Universidad de Salamanca — España

(valkiria1789@usal.es)

Fecha de aceptación definitiva: 30 de enero de 2013

Resumen

Desde los comienzos artísticos de Bertolt Brecht hasta su muerte se ha recibido su obra en torno a numerosas controversias y dificultades. En este artículo se pretende aclarar la teoría que el autor postula en su famoso teatro épico, a partir de las obras y escritos que el dramaturgo alemán nos ha dejado. La presentación de la realidad social en su complejidad es la tarea que va a proponer nuestro autor, en contra de un formalismo absoluto que abstrae el mundo de forma simbólica y lo reduce a una sola idea. Para ello, se necesita emancipar al sujeto receptor del arte por medio de la técnica del distanciamiento para que este, no logre identificarse con lo que observa y tenga que reflexionar sobre lo que está percibiendo. De esta manera, el yo que recibe la obra se convierte en parte activa de la misma, pues es él quien elige cómo estructurar la trama en base a su sentido crítico. Para Brecht, el arte tiene una función social —un compromiso político— pues es el encargado de transformar y mejorar la realidad del mundo, a partir de la reflexión racional que genera el conocimiento didáctico de aquello que se muestra artísticamente.

Palabras clave:

Crítica, Dialéctica, Efecto de distanciamiento, Gesto escénico, Montaje, Teatro épico.

Abstract

Since the beginnings of Bertolt Brecht's art until his death, his work was received among numerous controversies and difficulties. This article seeks to clarify the theory the author postulates in his famous epic theater from the works and writings the German dramatist has left us. The presentation of social reality in its complexity is the task that our author undertook against an absolute formalism which abstracts the world symbolically and reduces it to a single idea. For this the recipient subject of art must be emancipated through the art of detachment so the subject fails to identify with what he sees and has to reflect on what is perceived. Thus, the self that gets the work becomes an active part of it, for it is he who chooses how to structure the plot based on his critical sense. For Brecht, art has a social function —political commitment— as it is responsible for transforming and improving the reality of the world, from the rational reflection generated by the didactic knowledge of what is displayed artistically.

Keywords:

Criticism, Dialectic, Distancing effect, Theatre gesture, Montage, Epic theater.

El artículo se estructura en dos partes: La primera parte va encaminada a situar contextualmente los comienzos estéticos del autor, para ello, hay que tener en cuenta dos grandes cambios que se producen en la esfera del arte y del teatro a principios del siglo XX. El primero, cronológicamente hablando, es el de la crisis artística que se produce en Europa a finales del siglo XIX en torno al colapso de formas estéticas, y que concluirá con la proclamación del *expresionismo* como movimiento artístico abanderado a la hora de expresar el sentir del hombre moderno. Y el segundo, la escisión que se produce en Alemania en torno a la dramaturgia teatral a principios del siglo XX con el nuevo concepto de teatro moderno, donde el aspecto escénico —teatral como acción y realización escénica— comienza a tener su autonomía con respecto al texto literario. El dramaturgo ya no es solo aquel autor que crea un texto que se representa en escena, sino el director y escenógrafo que predispone el espacio escénico para la construcción de una nueva semiótica artística —por medio de los actos que se representan— sin la necesidad de acudir a un texto. Estos cambios van a

influir notablemente en la concepción que Brecht tiene sobre el teatro, pues va a adaptar estos cambios para los postulados de su teatro épico.

La segunda parte consiste en ver la relación de los cambios ya mencionados con los postulados estéticos del *teatro épico*: cuya tarea va encaminada a *des-ocultar* las verdaderas estructuras de la realidad social a partir de una nueva mirada artística. Para ello, debemos mencionar la crítica que realiza al expresionismo: como causante de un *empobrecimiento de contenido* en cuanto a la ambigüedad semiótica que producen sus *gestos* desnaturalizados, y que posteriormente, desembocará en el legendario debate en torno al *formalismo* y al *realismo*. Brecht se opone a los seguidores del movimiento formalista por su falta de atención en el contenido de la obra —el carácter crítico social—, mientras que a los realistas acérrimos les va a oponer su falta de cuidado ante las formas —el carácter estético de la obra— a la hora de hacer arte revolucionario. Para el autor, ambas concepciones cometen un error, pues la forma artística —la estética— es necesaria a la hora de presentar una nueva visión crítica de la realidad, pero ésta no puede separarse de su contenido —el contexto social— donde se produce. La dramaturgia brechtiana va a intentar solventar este problema a partir de su *realismo formalista*, donde la visión realista del mundo esté presente en las nuevas formas estéticas pero sin que dé lugar a invenciones nuevas de la realidad.

Para relacionar y adaptar dichos cambios a su teatro épico, el autor va a oponer elementos de la dramaturgia teatral clásica con los de la nueva dramaturgia no aristotélica postulando el llamado *efecto de distanciamiento*. También enfrentará la forma estética del gesto expresionista —vacío de contenido— con la materialización física del espacio escénico, que hace una referencia objetiva a la realidad del mundo por medio de su descripción del *gesto épico*. Otros elementos vanguardistas —como la *fragmentación*, la *interrupción*, la *narratividad escénica de la escenografía*— van a servir al autor para definir *el concepto de montaje escénico* como una nueva categoría estética. Además de todas estas innovaciones estéticas hay que tener en cuenta los cambios que se producen en el teatro alemán a principios del siglo XX, y en concreto los planteamientos que ofrece Max Herrmann sobre el carácter social y antropológico que posee el teatro, pues estos van a asentar las bases de un teatro científico que sirva de instrumento didáctico para estudiar el comportamiento humano. Todo ello va a influir notablemente en los planteamientos artísticos y sociales que postula Bertolt Brecht en su famoso teatro épico.

Con el análisis de estos elementos mencionados se pretende dar una visión más compleja del autor, pues su intención es integrar el arte con la vida por medio del

carácter social y antropológico que posee el teatro. Esta es una tarea que en principio puede parecer contradictoria puesto que: por un lado, la separación de la vida social frente al arte es lo que permite al ser humano tener una postura crítica de la realidad, pero, por el otro, un arte totalmente desligado de la vida práctica pierde toda posibilidad de manifestarse frente a ella.

1. El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria

Para entender los planteamientos estéticos que postula Bertolt Brecht dentro de su teatro épico, hay que mencionar una serie de transformaciones que se producen en torno a la esfera artística —y en concreto al arte teatral— a principios de siglo XX. También habría que señalar —como desearía el autor marxista— el contexto histórico donde dichas transformaciones se producen: el contexto del que estamos hablando es el comienzo de la I Guerra Mundial (1914 — 1918), pues para la mayoría de autores e intelectuales de la época este momento histórico supuso un punto de inflexión en cuanto a comprensión y expresión del mundo.

A finales del siglo XIX los códigos artísticos europeos sufren una conmoción en su intento por diluir las formas tradicionales operantes. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX intentaron poner remedio a esta disolución caótica, mediante la búsqueda alternativa de lenguajes artísticos que tuviesen validez por sí mismos, para ello, se crearon nuevas formas estéticas autónomas que tuviesen relación semántica con la expresión del cuerpo. En un primer momento solo se intentó buscar una solución preventiva ante la crisis estética que se estaba produciendo, pero esta autonomía semántica trajo consigo una ruptura dentro y fuera de la esfera artística, pues el marco estético aisló al sentir del hombre con respecto a su contexto social catastrófico.

El movimiento artístico que abanderó ese sentir desarraigado del mundo fue el expresionismo, pues este potenciaba la capacidad poética del sujeto artístico como creador y receptor aislado del mundo, esta manera de percibir el mundo implicaba una visión nihilista de la realidad. Los principales precursores del movimiento vieron entonces un colapso de formas dentro del mismo, e insistían en que el movimiento había muerto antes de que este alcanzase su máximo desarrollo. Esta muerte prematura fue postulada por algunos de los pensadores marxistas de la época como

un «empobrecimiento del contenido»¹, pues entendían que el sentido de la obra se había perdido en la expresión artística de su forma.

Los críticos marxistas opinaban que era el contenido —y no la forma— quien dotaba de significado a la obra artística, y si los sentidos culturales no se modificaban era porque no se producían cambios sustanciales en la infraestructura social². Esto quería decir que si los significados de la obra solo hacían referencia a su forma de ser expresados, el componente artístico —la supraestructura— no alteraría la realidad del mundo porque su sentido vendría dado según los códigos de pensamiento asentados en la infraestructura, o como dice el propio Brecht: «la sociedad absorbe a través del aparato lo que necesita para ser reproducida así misma; por tanto solo pasará una innovación que conduzca a la renovación pero no al cambio de la sociedad establecida»³.

Sin embargo, esta forma de convertir la obra en una mera forma expresiva donde el sentido de la misma fuese reconocido por su propio valor artístico, el famoso *L'Art pour l'Art*, solo era una manera de reaccionar ante el incipiente y acaparador movimiento positivista que obligaba a fundamentar todas las disciplinas académicas desde un punto de vista científico y autónomo. El arte debía justificarse bajo unas leyes propias —de forma lógica— y para ello, tenía que legitimarse a partir de unos presupuestos ontológicos que las hiciesen diferentes de las otras ciencias. En este momento histórico, todas las disciplinas artísticas comenzaron a fundamentarse a partir de aquello que las hacía diferentes y específicas de otras ramas del arte, así comenzaron a surgir los primeros estudios teatrales como materia independiente de los estudios literarios.

Los primeros estudios teatrales empezaron a instaurarse en Alemania a partir de la primera década del siglo XX, en torno a tres figuras esenciales: Max Herrmann en Berlín, Arthur Kutscher en Múnich y Carl Niessen en Colonia. A pesar de que los tres eran licenciados en Historia de la Literatura, estaban de acuerdo en que el arte teatral debía consolidarse como disciplina académica independiente de la Filología, pues el carácter ontológico del teatro radicaba en su concepto de realización escénica

¹ SÁNCHEZ, J. A. *Brecht y el Expresionismo, reconstrucción de un diario revolucionario*. Colección Monografías, Murcia, 1988; p. 35.

² Según Karl Marx es el factor fundamental del proceso histórico y determina el desarrollo y cambio social; dicho de otro modo, cuando cambia la infraestructura, cambia el conjunto de la sociedad, esto implica las relaciones sociales, el poder, las instituciones, el arte y el resto de elementos de la *supraestructura*. Véase MARX, K. *Tesis sobre Feuerbach*, 11^o.

³ BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Alba, Madrid, 2004; p. 235.

y no en su carácter textual. El primero de los tres, que intentó estructurar los Estudios Teatrales en Alemania como disciplina académica autónoma fue el profesor Max Herrmann, que en 1902 funda una asociación dedicada a la Historia del teatro en Berlín y poco a poco logra establecer el arte teatral como ciencia autónoma dentro de los Estudios Literarios.

La máxima proyección de su teoría sobre el teatro en Alemania llega con la publicación de su obra *Teatrología* (1920). En ella, postula que el Teatro es el arte de poner en escena situaciones específicas de interacción que configuran determinadas conductas en comunidad. No obstante, fue el poeta y dramaturgo Goethe el primero quien formuló este presupuesto de que: «el carácter artístico del teatro residía en la realización escénica»⁴. Herrmann defendió una teoría donde el elemento de realización escénica fuera independiente —incluso se opusiera— del componente textual, e intenta fundamentarla a partir de los estudios históricos y antropológicos que realiza sobre el teatro, dice así:

El teatro o el texto dramático [...] son en mi opinión [...] ya desde el origen contrarios, [...] la evidencia de tal oposición es clara: el texto es una creación lingüístico-artística de una sola persona, en el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio.⁵

Desde este punto de vista, el teatro se configuraba como un espacio de realización social, donde las interacciones y patrones de conductas eran estudiados como si se tratase de una disciplina científica. No es casualidad que en esta época la Sociología se instaurase como una ciencia académica independiente, y que entre sus representantes más relevantes, utilizarasen el arte teatral como baremo de repetición en la conducta de los seres humanos en sociedad. Como diría en su día Emile Durkheim:

La vida colectiva no ha nacido de la vida individual, sino por el contrario, es la segunda la que ha nacido de la primera. Solo con esta condición se puede explicar la manera cómo la individualidad personal de las unidades sociales ha podido formarse y engrandecerse sin disgregar la sociedad.⁶

⁴ GOETHE, J. W. *Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte*. Citado por FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Abada, 2004; p. 60.

⁵ HERRMANN, M. Citado por Ibidem; p. 61.

⁶ DURKHEIM, E. Citado por Ibidem; p. 100.

Esta concepción sobre el teatro como laboratorio de conductas humanas va a ser acogida por Brecht para encomendar a su teatro épico la labor comprometida de transformar la sociedad para una mejor convivencia en la comunidad. También va a aplicar el dramaturgo alemán, a partir de los planteamientos que ofrece Herrmann sobre la independencia del arte teatral —entendido como realización escénica— el concepto de director y escenógrafo de teatro como autor y creador teatral. Según los estudios teatrales independientes de ese momento, el dramaturgo no es solamente quien crea un texto literario que se representa en escena, sino el configurador de una nueva interpretación del texto que se expone de manera concreta en la acción escénica. De esta manera, el director que elabora el montaje de la obra pasaría a considerarse autor dramático de la misma pues, en su labor por dotar de significados a las composiciones que se presentaban en escena, éste construiría una nueva forma de mirar el texto literario y por lo tanto, una nueva lectura interpretativa con su correspondiente semiótica.

La legitimación del Arte Dramático como disciplina académica autónoma fue correspondida empíricamente por las innovaciones estéticas que se estaban produciendo entorno al teatro de principios de siglo XX, puesto que, fueron los experimentos de Gordon Craig, Appia, Piscator, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Reinhardt y los del propio Brecht entre otros, los que lograron demostrar la validez teórica de los postulados de Herrmann⁷. No obstante, también podríamos plantearlo de manera inversa, y es que; fueron estos nuevos experimentos teatrales los que sirvieron de base empírica al profesor Herrmann para asentar las bases de su teoría emancipatoria ante el hecho teatral, pues eran el montaje escenográfico y la interacción pública los aspectos esenciales que se ponían de relieve en estas nuevas realizaciones escénicas revolucionarias.

1.1. Crítica al expresionismo

En la primera época artística de Bertolt Brecht recogida por John Willett en el año 1964⁸, el autor hace una recapitulación de los comienzos artísticos del dramaturgo germano donde se vislumbran anotaciones de su crítica al movimiento expresionista. Las primeras críticas que realizó Brecht al expresionismo se centraban sobre todo en

⁷ Véase *Ibidem*; pp. 105-124.

⁸ Véase BRECHT, B. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. WILLETT, J. (ed. y tr.). Hill and Wang, New York, 1996; pp. 20-22.

la vaguedad del contenido crítico de sus obras, en pro de sus formas estéticas. Esta crítica, asentaría las bases del posterior debate que realiza en torno al formalismo estético, pues la tarea que tiene el arte no es solo la de representar el mundo, sino que debe denunciar las estructuras preconcebidas —bien sean lingüísticas, sociales o técnicas— a la hora de hacer arte.

La estética convencional potenciaba estas facultades subjetivas que estaban basadas en la forma poética de hacer arte, y que los movimientos de vanguardia, entre ellos el expresionismo, no lograron superar. De la misma manera que el drama aristotélico propiciaba la identificación del sujeto receptor del arte, el expresionismo ponía en común los sentimientos y sensaciones natas entre individuos, pues al reducir sus formas abstractas a códigos desnudos —desnaturalizados— su interpretación quedaba ligada íntegramente a presupuestos psicologistas.

Esta forma individualista de explicar el mundo desembocaba en una estética aislada, pues los códigos autárquicos que se utilizaban —basados en una visión subjetiva del mundo— eran configurados a la vez por medio de un lenguaje proteico configurado bajo expresiones innatas del cuerpo. Esto propiciaba una comprensión genérica y simbólica de la obra, pues al expresar un nuevo código visual de formas estéticas por medio de un lenguaje desnaturalizado —que no hacía referencia directa a la realidad— el arte quedaba separado del mundo. De este modo, el sentido de la obra —entendido como contenido— quedaba subordinado a una mera forma de expresión y su interpretación libre a la imaginación de los sujetos que la percibían.

Para Brecht este esteticismo formal era un problema puesto que, si era el sujeto quien mostraba su realidad de forma individual, la expresión tendría que ser reducida a un gesto desnaturalizado a partir de una abstracción simbólica de conceptos conocidos previamente. Esto suscitaba a efectos de la praxis una interpretación idealista de la obra que, en el peor de los casos, podría ser traducida y manipulada según los códigos culturales dominantes⁹. Todo ello suponía un verdadero peligro desde el punto de vista del dramaturgo puesto que, los regímenes políticos vigentes podrían utilizar una interpretación concreta de la expresión universal y reproducirla según los intereses de su ideología hegemónica. Para evitar esta homogeneidad en el pensamiento colectivo, Brecht postularía una abolición de la

⁹ No hay que olvidar que el idealismo romántico propició la aparición de los movimientos nacionalistas en Alemania e Italia y que dicho nacionalismo, trajo consigo movimientos de exclusión respecto a otras culturas y cosmovisiones del mundo. Es el caso del antisemitismo en Alemania que tuvo bastantes defensores a lo largo de todo el siglo XIX y que culminó con las políticas extremistas del III Reich, encargadas de exterminar cualquier pensamiento que no encajara con los valores de nacionalsocialismo.

estética solo en el caso de que su contenido estuviese vacío de referencia objetiva. La forma de expresar —la estética— debe tener una referencia directa con el mundo que representa, como el propio autor definiría: «se debe realizar un arte del dedo indicador»¹⁰.

El teatro épico debe expresar la realidad de una manera artística, pero poniéndola en relación directa con las cosas que existen en el mundo sin crearlas ni reproducirlas de forma mimética. Comenta el profesor José A. Sánchez:

Aunque, al igual en el caso de la estética, su consideración del problema estuvo medida por el enfrentamiento al tratamiento literario del mismo por parte de sus predecesores. Quizá lo que más detestara el joven Brecht del expresionismo, aparte de la *ambigüedad de sus formas*, fuera la utopía de la regeneración del sujeto en la '*Gemeinschaft*', el renacimiento del 'hombre desnudo'¹¹.

La expresión por la expresión significaba proclamar el libre albedrío del gesto corporal genial¹² de un yo absoluto¹³ arrojado fuera de sí mismo, bien fuera por la libertad que se otorgaba a la hora de expresar códigos subjetivos como por la forma de interpretarlos. El propio Brecht lo explica en un texto de 1939 donde afirma que: «el expresionismo, al fin y al cabo, habría configurado el mundo como *Voluntad y Representación*»¹⁴ y que esto lo habría llevado a una idea solipsista del mundo, puesto que la visión —exclusivamente subjetiva de la realidad— llevaría a un aislamiento del yo con respecto al mundo. Las expresiones artísticas de los movimientos de vanguardia utilizaban las formas gestuales como matrices del sentir del sujeto en el mundo, era un hacer arrojado del mundo que solo hacía referencia a la realidad subjetiva y omitía la realidad objetiva.

En contra de este solipsismo expresionista, Brecht va a oponer su acción escénica como un espacio físico situado en un contexto que hace referencia directa a la realidad del mundo, en palabras del profesor José A. Sánchez: «Al estatismo

¹⁰ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 80.

¹¹ SÁNCHEZ, J. A. Op. cit.; p. 40.

¹² 'Genial' entendido en sentido etimológico: *genus*, origen, arraigo.

¹³ Un yo absoluto en sentido fichteano donde: «todo cuanto hay y puede haber sale del yo, o más bien, que nada hay real sino el yo, y que todo lo que aparece como distinto del yo es mera ilusión, pues que aun el mismo no yo es el yo en cuanto se opone a sí propio y se limita». BALMES, J. *Historia de la Filosofía*.

¹⁴ SÁNCHEZ, J. A. Op. cit.; p. 43.

idealista de la unidad orgánica expresionista con el todo, Brecht opuso lo físico como lugar de realización»¹⁵. Para evitar este simbolismo de abstracción por parte del arte —que más tarde desembocaría en la controversia formalista— Brecht propone una solución materialista, donde los objetos del mundo y sus hechos estén presentes en su obra de forma fáctica. No es lo mismo denotar la realidad que connotarla, pues al referir un hecho social de manera objetiva la interpretación de sus significados no pueden ser ambigua, dice así: «Seleccionar distintivos para los lugares se la acción no es lo mismo que inventar símbolos»¹⁶.

Consciente de esta controversia producida por la forma de expresar la realidad de una manera objetiva, Brecht propone una estética que se ajuste a la materia preexistente sin inventar nuevos conceptos ni dar lugar a interpretaciones subjetivistas del mundo. Nuestro autor define que: «solo existe el caos pero el ser humano no lo entiende porque su mente es limitada»¹⁷. Esto quiere decir que para Brecht la realidad existe por sí misma y no por una reproducción de la mente humana —la objetividad de las cosas es un hecho, no una idea— pero es consciente a su vez, de que el ser humano se relaciona con el mundo a partir de su entendimiento.

1.2. La lucha de los formalismos en literatura

La crítica que realizó Brecht hacia los planteamientos estéticos expresionistas estaba centrada en la vaguedad del contenido social que en ellas se mostraba, a favor de un formalismo estético extremo que no alteraba ni modificaba el contenido cultural, pues la tradición seguía reafirmando por medio de códigos genéricos. La tarea que emprende Brecht es una lucha contra un formalismo absoluto y para ello el arte debe liquidar las formas vacías puesto que: «es importante que las formas no estén separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas»¹⁸. Ahora bien, el nuevo arte debe aprender de las formas antiguas pero sin separarlas de su contenido original, pues cuando se intenta reproducir una obra fuera de su contexto histórico se cae en el error de modificar su sentido.

¹⁵ Ibidem; p. 45.

¹⁶ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 209.

¹⁷ BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. DIETERICH, G. (tr., selec. y prólogo). Península, Barcelona, 1973; p. 200.

¹⁸ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 101.

Con el fin de que el sentido de las obras modernas no estuviese manipulado institucionalmente, Brecht propone una nueva manera de hacer arte que se ajuste al contexto histórico en el que se vive. Una estética que ponga de manifiesto las contradicciones que se dan en el mundo de la vida y que recoja los avances tecnológicos y científicos del momento: «lo nuevo debe superar a lo antiguo, pero al mismo tiempo ha de integrar lo antiguo ya superado, lo ha de resolver»¹⁹. La cultura occidental es un edificio, o como dice el propio Brecht: «una Torre de Babel»²⁰, resultado de un proceso acumulativo de conceptos que se han desligado de sus orígenes y su significación. El sentido primario de las palabras se ha ido degradando a lo largo del proceso de «civilización» pues su utilización actual está desligada de los acontecimientos que las originó. La realidad se ha perdido en las formas y esta, ya no se encuentra presente en las palabras que la refieren, por lo tanto, deben destruirse igual que la Torre de Babel.

Para construir nuevos planteamientos artísticos debemos ser capaces de poner en cuestión los viejos paradigmas estéticos que ya no nos sirven, hay que ser capaz de destruir para volver a edificar y así, plantear un método novedoso que se ajuste a una nueva forma de mirar. Los códigos de pensamiento común se han perpetuado en el tiempo gracias al uso que el hombre hace de ellos, pero estos deben ser renovados para poder volver a ser fieles a la realidad actual. El lenguaje es una abstracción²¹, una forma que requiere códigos y define conceptos, pero lo perjudicial es que dicha abstracción se imponga categóricamente desde una estructura ideológica determinada. Brecht no está negando la necesidad de expresarse por medio de códigos lingüísticos dotados de significado, la cuestión es ¿quién y cómo?, lo que se cuestionaría años después Baudrillard²²: « ¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo?»²³.

La solución que postuló Brecht fue el optar por una narratividad descriptiva en los elementos dramáticos del teatro —bien sea por medio de los contenidos textuales, los gestos, la música, los carteles explicativos o cualquier otro tipo de método artístico-tecnológico— que refiriesen físicamente a la realidad social, pero sin prescindir del

¹⁹ BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. Op. cit.; pp. 207-283.

²⁰ Ibidem; p. 203.

²¹ Véase BRECHT, B. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. Op. cit.; pp. 51-52.

²² Baudrillard es uno de los primeros traductores de la obra de Bertolt Brecht al francés, dicha traducción va a influir notablemente a los planteamientos que el filósofo desarrollaría a lo largo de toda su obra.

²³ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores, Argentina 2004; p. 4.

componente artístico. Esto es lo que el propio autor proclamó como «La lucha contra el formalismo en la literatura»²⁴, pues la recepción de su propuesta artística no podía cometer el error de ser interpretada de forma ambigua. Sin embargo, la recepción de su obra no logró el fin que pretendía su creador, pues los que recibieron las propuestas teatrales del autor solo como meras innovaciones estéticas convirtieron al teatro épico en un estilo de moda. Tampoco cumplieron el cometido épico los que entendieron sus escritos como una forma de politización artística, ya que utilizaron su arte como un mero instrumento propagandístico al servicio de una ideología socialista y desatendieron su carácter estético.

Esta bifurcación de intereses —a la hora de entender y comprender la obra de Brecht— trajo consigo una separación radical a la hora de recibir y producir obras de teatro de carácter épico. La controversia que se produjo en torno al debate formalista, con Brecht a la cabeza, opuso algunos de los planteamientos estéticos del autor con respecto a la interpretación de los teóricos marxistas. Esta discusión definió notablemente el destino y asimilación de la obra del dramaturgo alemán, puesto que al separar la función que tenía el arte con respecto a la política, el proyecto revolucionario del teatro épico quedó abortado.

Si bien es cierto que la crítica que Brecht realiza al formalismo iba encaminada al error que supone separar las «formas de su contexto» y «vaciarlas de contenido», el realismo socialista hizo lo propio con la separación del contenido de la obra con respecto a su forma, como el propio dramaturgo expresa: «Hay gente que elogia el contenido de determinada obra y rechaza su forma, otros hacen lo contrario. Se confunde el asunto y el contenido»²⁵.

Según el autor, ambos caminos estarían equivocados a la hora de separar estas dos esferas, puesto que para el autor ambas se encuentran unidas en la construcción de la obra épica. La forma y el contenido se constituyen recíprocamente, pues es la relación de elementos, dentro de la acción dramática, lo que dota de significado a la obra y le otorga su carácter efímero —como acontecimiento único e irrepetible— pues todo aquel elemento que actúa e interactúa dentro la obra épica influye en ella y la configura de manera distinta.

Podríamos decir, que el dramaturgo entendía la escenificación como una realización²⁶ abierta a la interacción de dos partes constituyentes: por un lado, la

²⁴ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 101.

²⁵ *Ibidem*; p. 102.

²⁶ Realización que el autor va a relacionar directamente con la técnica de montaje como categoría estética alternativa a la hora de estructurar y producir múltiples posibilidades en el contenido de una obra épica.

manera artística de expresar lo que se quería decir con la obra —la estética— y por el otro, la manera de poner en relación la realidad objetiva —la crítica social— a través de su contenido. Estas dos partes —forma y contenido— se relacionaban entre sí en la facultad de entendimiento del sujeto que percibía las acciones escénicas como un acontecimiento asombroso.

Para ello, se necesitaba un espacio de reflexión que otorgase un margen —una brecha temporal— donde el sujeto perceptivo pudiese estructurar por él mismo el significado de la obra. Los códigos mínimos de comprensión venían presentados artísticamente por medio de la exageración estética, y ese efecto casi esperpéntico en su manifestación, provocaba una ruptura o fragmentación con lo que se estaba observando distanciándose de ello. Al no poder identificar lo representado en escena con la realidad objetiva, el sujeto solo podía asimilar el fragmento como una parte significativa de lo que ocurría en escena, pero la resolución completa de la obra permanecía abierta a otras posibilidades de interpretación. Apunta Brecht:

El arte debe producir la cosa en sí, la inconcebible. Pero el arte no ha de presentar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental) ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas.²⁷

En el fondo toda esta teorización épica partía de un planteamiento bastante kantiano, pues era la facultad del entendimiento quien otorgaba al sujeto cognoscente la capacidad para construir conceptos propios ante los fenómenos que se presentaban en escena. De esta manera, los elementos que dotaban de significado a la obra épica solo podían entenderse si el sujeto se implicaba de forma activa ante lo que estaba aconteciendo. Para que esto sucediese, cada escena debía causar un efecto que despertase la curiosidad en el espectador y esta oposición produjese en él un choque: una distanciaci3n con lo que se estaba representando.

²⁷ BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. Op. cit.; p. 26.

2. El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria

2.1. Efecto de distanciamiento

Brecht entiende que es el sujeto quien debe valorar y racionalizar la situación de lo percibido, y para ello tiene que separarse de la situación que se da en escena por medio del efecto de distanciamiento: para poder tomar conciencia real de lo que sucede. La renuncia a la identificación que produce el llamado efecto de distanciamiento no es un elemento inmanente, simplemente es un momento de reflexión consciente por parte de aquellos sujetos que están atendiendo a la obra.

En contra de esa apelación a la identificación, Brecht propone la distanciamiento como método de reflexión donde la razón crítica esté presente en todo lo que se experimenta, se observa o se piensa; eso no significa tener que renunciar a los sentimientos que se puedan originar dentro del espectáculo, siempre y cuando se sometan estas sensaciones al análisis crítico. Se trata pues, de ofrecer argumentos al público para que este sea capaz de darse cuenta que los fenómenos percibidos en escena —da igual que sean motivos racionales o sentimentales— son una ficción y que lo que importa verdaderamente, es que se llegue a reflexionar sobre lo que está sucediendo. El rechazo a la identificación solo es un rechazo: «al sensacionalismo irracional que postula que las emociones solo pueden desencadenarse por vía de los sentimientos»²⁸. Nuestro autor apela a una estética crítica donde los elementos de abstracción —que han sido ocultados bajo formas naturalizadas— queden refutados al ser enfrentados por la realidad de los hechos sociales, por medio de una exageración de los acontecimientos representados en escena.

Brecht entiende que, el arte debe presentar la realidad tal y como es, o como dice él mismo: «El arte de abstraer debe ser aplicado por realistas»²⁹. El teatro hay que hacerlo de forma realista, no hace falta inventar argumentos, solo hay que señalar a los problemas que existen en el mundo y referirlos de forma objetiva en escena, por eso enuncia: «Es ésta una manera de hacer teatro en la que el mundo que se representa no es un mero mundo deseado, en la que el mundo no se presenta como debería ser sino como es»³⁰. El sujeto debe darse cuenta del contexto social donde se

²⁸ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; pp.154-155.

²⁹ *Ibidem*; p. 209.

³⁰ *Ibidem*; pp. 129 -130.

sitúa y el arte debe facilitar esa comprensión de la realidad por medio de la representación.

Brecht sigue la teoría propuesta por Marx en su *Tesis sobre Feuerbach*, donde explica que el punto de vista del nuevo materialismo debe basarse en la praxis revolucionaria: «el hombre llega a la solución de sus problemas, no mediante la especulación, sino a través de la acción críticamente iluminada y dirigida»³¹. Para nuestro autor, una actitud crítica respecto a la estética no supone tener que adoptar una postura antiartística³², pues esta no reprime la capacidad que tiene el sujeto para disfrutar de la obra, simplemente lo hace consciente de los pensamientos y sentimientos que en él se originan cuando percibe activamente el espectáculo.

Según el dramaturgo, somos incapaces de imaginar un distanciamiento como parte constitutiva del placer artístico, puesto que el desarrollo estético y la creación de un gusto específico incentiva la idea —errónea— de identificar a uno mismo con lo que se observa: «El pueblo es incapaz de tomar una actitud de distanciamiento respecto a lo que ve»³³, porque todo el arte que se había creado hasta ese momento, se había producido por efecto mimético del mundo: una representación artificial de la realidad expresada de forma naturalizada. En este sentido, el arte producía una realidad nueva y para el autor, esto debe ser abolido, deben ser los hechos sociales quienes hablen, no hace falta inventarse una realidad para hacer arte: «Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras»³⁴.

La forma de poner en tela de juicio el arte y la sociedad debe fundamentarse en una nueva mirada de la realidad, una ruptura total con las anteriores ideas y juicios colectivos, para ello, introduce una estética no absoluta, no acabada, donde el sujeto es quien decide el sentido y el significado de la misma. Los resultados de dichas interacciones son fruto de las múltiples posibilidades de intervenir dentro del drama épico y por ello el dramaturgo propone la estética de los finales abiertos, puesto que los sujetos que “montan” los significados deben ser capaces de imaginar otros posibles resultados a los problemas que se plantean en la obra. Los elementos que se observan en el teatro épico son alterables y contingentes, y la estructura de la historia

³¹ Véase MARX, K. *Tesis sobre Feuerbach*, 3º.

³² Con este término de ‘antiartístico’ nuestro autor quiere dejar constancia de que el arte no tiene por qué dejar de ser arte al introducir en él el elemento crítico. La reflexión de una obra no impide el deleite que esta pueda producir. Véase BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; pp. 156-168.

³³ Ibidem; p. 154.

³⁴ Ibidem; p. 84.

debe ser realizada por el sujeto que la percibe, no por un autor determinado. Así pues, podríamos afirmar, como bien dice Deleuze: «la contradicción es progresividad», y continúa explicando:

Del mismo modo que no hay oposición entre estructura y génesis, no hay oposición entre estructura y acontecimiento. Las estructuras encierran tantos acontecimientos ideales como variedades de relaciones y de puntos singulares, que se cruzan con los acontecimientos reales que determinan.³⁵

Se produce de esta manera una doble distanciación entre el sentido de la obra y su forma de expresarse. Brecht postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo, por lo tanto el objetivo primordial no ha de ser la catarsis aristotélica —o método sentimental por el cual el público purifica sus sentimientos— sino el despertar de una actitud crítica racional frente a lo mostrado. Mientras que en el teatro clásico: «manteniéndose en vilo con relación a nuestra época ya no cumple su función social y se centra en el mero entretenimiento como único fin»³⁶, la estética brechtiana intenta originar el espíritu crítico a favor de la acción revolucionaria.

Sin embargo, el entretenimiento y gusto artístico es también deseable para nuestro autor, siempre y cuando esté al servicio del conocimiento; pues el carácter artístico de la obra radica en la capacidad que esta tiene para deleitar y entretener al público, pero es la facultad del entendimiento quien permite al ser humano conocer la realidad. Para que el hombre pueda percibir y gozar de lo que ve necesita separarse de los fenómenos que observa y así, poder construirse un significado propio de la obra. Esta propia construcción del sentido y resolución de la obra, dentro del teatro épico, produce en el sujeto cognoscente un deleite no comparable con sentimientos catárticos que generan los espectáculos burgueses, así dice:

Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo.³⁷

³⁵ DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Madrid, 2002; p. 290.

³⁶ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 157.

³⁷ *Ibidem*; p. 180.

La nueva forma de hacer teatro, el teatro épico, debe sustentarse en el ideal de conocimiento donde el teatro tenga un componente didáctico. Hay que hacer pues una doble separación —una distanciación— entre la forma de hacer, es decir, el formalismo de la creación estética del teatro de Brecht: que se basa en un presentar artístico que reconozca la realidad tal y como es; y un modo de disfrutar y de recibir la obra de manera crítica: el contexto social donde se produce la realidad objetiva de las cosas. El arte debe estar al servicio del perfeccionamiento social y para ello debe permitir un espacio crítico de juicio, un espacio artístico que induzca a la reflexión de los sujetos y les muestre los vicios y los defectos de la sociedad de manera realista. Así dice: «La ilusión del teatro ha de ser parcial, de este modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. La realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado»³⁸.

De esto se sigue que nuestro autor abogue por un teatro que muestre y enseñe, organizando puestas en escenas experimentales donde cada obra es una posibilidad social de comportamiento, un ensayo-error de las relaciones humanas. Este tipo de “ensayo” no se aplica solo a la parte de los actores que interpretan, sino por el público que aprende y a la vez muestra también su reacción ante lo que se está presentando. El público debe intervenir en la escena, quiera o no quiera, pues él mismo debe ser capaz de formar juicios en torno a lo que está percibiendo. En definitiva, para abstraer el significado de la obra el sujeto debe implicarse en la trama y comprender las causas y los efectos que en ella se producen.

Para que el teatro enseñe y muestre el mundo tal y como es, el espectáculo debe partir de la situación social preexistente al artificio artístico, para que los sujetos que asisten al teatro entiendan la realidad desde un punto de vista práctico y social. Los personajes épicos encarnan clases sociales, y tanto los actores como los espectadores que participan en la obra deben comprender la función social que desempeñan para tomar conciencia de la situación que está aconteciendo. En el teatro épico las fronteras entre actor y espectador se desdibujan, pues el público toma conciencia y participa de la obra de manera activa, no solo de forma física, encarnando a un personaje como lo haría un actor, sino interviniendo de forma agente en el significado de la trama a la hora de comprender y relacionar sus diferentes partes.

³⁸ Ibidem; pp. 30-34.

2.2. Narratividad y gesto escénico

En la dramaturgia brechtiana las palabras están expuestas en un hecho: el gesto escénico. En un apartado de sus escritos titulado *¡Non verbis, sed gestibus!*³⁹, Brecht afirma que el efecto de distanciamiento debe producirse también hacia las palabras dentro del texto dramático. En el teatro épico la prosa debe ser citada, pero para separarse de sí misma y producir esa reflexión ansiada por nuestro autor. No es casualidad, que en los dramas y las puestas en escena de las obras de Brecht, se ponga como hilo conductor de la historia a quien cita la trama: el que cuenta lo que ocurre, sea la figura del narrador, carteles o por medio de otros recursos explicativos.

El narrador —o los elementos artísticos que realizan esta función— intervienen como efecto de distanciamiento dentro de la trama, esta irrupción rompe la secuencia lineal de la historia. La palabra es una parte de la obra que adquiere sentido cuando los demás elementos teatrales entran en acción y esta adquiere un sentido u otro, dependiendo; del timbre, la intensidad, la forma, y el gesto del actor mientras la expresa.

El relato tiene que estar fijado, el texto no surge espontáneo de forma casual, pero este debe oponerse a los demás elementos escénicos para procurar el ansiado efecto de distanciamiento y que así, el sujeto logre su propia comprensión autónoma de la obra. Como dirá más tarde Baudrillard:

La relación es objetiva, es una relación de disposición o arreglo y de juego. El valor que cobra ya no es instintivo y psicológico, sino táctico. Son las diferencias y las acciones de vuestro juego las que os señalan; no el secreto de la relación singular. Se ha suprimido un cierre fundamental, paralelamente a una modificación sensible de las estructuras sociales e interpersonales.⁴⁰

En el drama brechtiano, la realidad debe presentarse por medio de referencias directas y el texto dramático solo es una parte más de esos elementos que refieren a la realidad física. Brecht está en contra de un formalismo literario, pues este atiende a relaciones de realidades inventadas. Los elementos físicos de la escena, entrando en oposición unos con otros, producen un efecto parecido al de la metáfora, pero prescindiendo de sus componentes simbólicos.

³⁹ Ibidem; p. 172.

⁴⁰ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Op. cit.; p.130.

En el teatro épico los elementos se representan objetivamente —físicamente— en escena, pero enfrentándose unos con otros, a partir de esa oposición desvelan la verdadera realidad que ha sido ocultada por medio de artificios. Por lo tanto, estas metáforas no parten de imágenes soñadas ni de las palabras, parten de la realidad misma. Podríamos decir pues, que el recurso que utiliza Brecht se asemeja más al de una parábola⁴¹ que al de una metáfora; y es así, como el propio autor denomina a esta forma de relacionar elementos físicos en el espacio escénico, que hacen referencia directa a la realidad de manera artística:

El narrador de parábolas hace bien en mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola, esos elementos cuya ayuda pretende mostrar el curso ineluctable de su acción. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y las puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola.⁴²

Lo que utiliza nuestro autor para explicar los sucesos específicos del mundo, sin caer en engaños hipnotizadores, son las oposiciones paródicas en escena por las cuales los elementos de la realidad son referidos y se oponen artísticamente entre sí, o mejor dicho, se superponen simultáneamente, creando así, una serie de transformaciones que se van desarrollando en el tiempo y el espacio. La presentación de la realidad no debe hacerse exclusivamente por medio del lenguaje lírico sino por el uso pragmático que se hace de él a la hora de elaborar significados, por medio de otros recursos escénicos, por ejemplo; la escenografía, la luz, el montaje, el *atrezzo*, los decorados, que oponiéndose entre sí, permiten la progresividad del desarrollo dialéctico de la obra. Lo que pretende nuestro dramaturgo, es expresar artísticamente —mediante analogías reales— las representaciones de la multiplicidad de cosas concretas del mundo, esta conciencia de que cada cosa es única dota a la representación épica un carácter de finitud. El acontecimiento escénico del teatro épico es efímero porque se produce según las múltiples posibilidades de relación entre

⁴¹ Brecht llama 'parábola' a este tipo de elementos "oponibles" unos de otros que hacen referencia a una realidad material, la parábola no está completa si el espectador no participa en su composición semiótica. A veces, la parábola tiene un tinte sarcástico y violento, característico del tono literario de Brecht que hace que esas parábolas se conviertan en parodias sociales. Las parodias contienen unos elementos satíricos, que nos podrían recordar al esperpento de Valle-Inclán.

⁴² BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Op. cit.; p. 204.

los elementos escénicos y sus personajes, la trama y su final se convierte en una realidad alterable. Apunta Baudrillard:

Resulta que el sistema de los objetos, a diferencia del de la lengua, no puede describirse científicamente más que cuando se lo considera, a la vez, como resultado de la interferencia continua de un sistema de prácticas sobre un sistema de técnicas. Lo que nos da cuenta y razón de lo real no son tanto las estructuras coherentes de la técnica como las modalidades de incidencia de las prácticas en las técnicas, o más exactamente, las modalidades de contención de las técnicas por las prácticas. [...] En el nivel tecnológico no hay contradicción: sólo hay sentido.⁴³

El gesto escénico sirve para oponer la acción escena con la del texto dramático y los demás elementos escénico. Nuestro autor define el gesto como: «una muestra experimental del comportamiento humano como algo alterable y dependiente de determinadas circunstancias económicas y políticas y a su vez, como es capaz de cambiarlas»⁴⁴. El gesto debía ser un modo de referir objetivamente un tipo de actitud humana pero su forma artística debía oponerse a la expresión naturalizada.

Para evitar el problema sobre la ambigüedad de sentido que podría originar la desnaturalización de la expresión —como ocurría en el gesto expresionista que producía una abstracción simbólica de la realidad objetiva— el gesto brechtiano debía presentarse como un hecho relevante que hiciese referencia directa a las relaciones sociales en el mundo, y cuyo sentido fuese dado por el contexto donde estas acciones eran expresadas. El gesto épico estaba lleno de significación objetiva pues en su contexto de significación estaba presente el contenido social de la expresión.

La expresión del gesto brechtiano refería a la realidad objetiva de forma no naturalizada, por medio de la oposición entre las relaciones contradictorias que los personajes efectuaban dentro de la trama. Es decir, el gesto épico —como expresión estética— debía oponerse a una forma mimética de ser representado, pero a su vez, el gesto épico —como contenido social— debía referir directamente a la realidad material en su escenificación, es decir: el contexto donde se expresaba. Esta oposición entre la desnaturalización del gesto expresivo y el sentido contextual al que hacía referencia, producía en los intérpretes de la trama —tanto actores como espectadores— una ruptura dramática, provocada por efecto de distanciamiento que

⁴³ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Op. cit.; p. 140.

⁴⁴ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 241.

les obligaba a reflexionar sobre lo que estaba aconteciendo de manera social y artística.

En primer lugar vemos que el gesto para Brecht es una forma expresiva, concreta y específica de una situación entre los personajes, es decir, nace en el marco de las relaciones que surgen dentro de la trama. El gesto implica una acción, tanto el actor como espectador deben intervenir en la trama, por lo tanto, la expresión de este no debe aislarse solo en el campo escénico del teatro, sino que debe transfigurar lo social y llegar a la calle. Nuestro autor considera que:

Un gesto puede estar contenido en palabras (aparecer en la radio) puesto que ciertos gestos y determinada mímica han entrado en esas palabras y son fáciles de leer (una reverencia sumisa, unos golpecitos en el hombro). Del mismo modo gestos y mímica (véase cine mudo) o sólo gestos (sombras chinescas) pueden contener palabras.⁴⁵

El gesto, para Brecht, es una manera de expresar una verdad histórica, un hecho social épico⁴⁶. El gesto no se centra exclusivamente en una forma estética de interpretar, no se relega solo a una palabra o a una mímica, pues tiene que provocar una reacción ante el público, es decir: un efecto que produzca una transformación social en los espectadores al imaginarse estos, una nueva resolución ante los problemas planteados en escena. Es decir, el gesto no solo es una forma expresiva de carácter estético, sino una presentación artística de un tipo de comportamiento socialmente relevante.

Este aspecto conecta al público con la realidad en la que viven, pues en la acción épica los espectadores son situados en el mismo espacio-tiempo que los actores —el contexto social—, y esto les hace entrar en interacción con la trama que se les representa. Por lo tanto, los individuos que acuden al teatro épico pasan a convertirse en un actor más dentro de la obra, pues el contexto social de esta no difiere al contexto de la realidad objetiva, solo cambia la manera artística de ser expresada. De ahí que Brecht afirme: «Las palabras pueden ser sustituidas por otras palabras, gestos por otros gestos sin que por ello se altere el gesto»⁴⁷.

⁴⁵ Ibidem; p. 281.

⁴⁶ 'Épico' en el sentido brechtiano, definido por él mismo como «allí donde es significativo (típico) desde un punto de vista histórico y social». Ibidem; p. 44.

⁴⁷ Ibidem; p. 240.

Comprender el gesto significa ser consciente —realmente— de lo que sucede en escena —tanto artística como social— esto quiere decir, ser capaz de tomar una actitud crítica frente a lo que se observa y experimenta, y de esta manera, tener la posibilidad de cambiar la realidad interviniendo de forma voluntaria en los problemas sociales. Dice Brecht: «Pero lo importante es que este gesto le permita adoptar una actitud política [...] el gesto del trabajo es un gesto social, ya que la actividad destinada a dominar la naturaleza es una tarea de la sociedad»⁴⁸. Una decisión no debe ser inducida por el continente estético —las formas— sino por el contenido crítico de una situación determinada, esto es; un elegir actuar al que se accede por la consciencia y razonamiento ante una situación específica. Por eso nuestro autor afirma que la estética no debe alterar al gesto sino mostrarlo públicamente, pues las decisiones las tiene que llevar a cabo el sujeto concreto en relación con una comunidad.

2.3. La construcción escénica: el montaje como categoría estética

En el teatro épico el escenario se convierte en un espacio artístico de interacción donde se ponen en escena sucesos reales de forma precisa —de manera técnica— por medio del acto artístico —la escena— que alude a sucesos de la vida cotidiana. Sin embargo, vemos que hay una diferencia sustancial entre el representar del drama aristotélico: un representar poético creado a partir de la identificación de un sujeto que se compadece con el otro y se redime por medio del proceso de catarsis, y el [re]-presentar⁴⁹ brechtiano: que es un mostrar de forma abierta por medio de la técnica del ensayo-error que apunta y se fundamenta en los hechos de la realidad social.

Según Brecht, la realidad fáctica debe ser presentada de forma artística por medio de la técnica, pues esta otorga un grado de materialización paródica de lo investigado, o como dirá más tarde Baudrillard: «A diferencia de la lengua, la tecnología no constituye un sistema estable. Al contrario de los monemas y de los

⁴⁸ Ibidem; pp. 241-242.

⁴⁹ Representar de una manera no mimética, se invertiría el significado etimológico de la palabra pues para Brecht, el re-presentar —como volverá representar mediante reproducción mimética—no sirve para la modificación del contenido artístico. Se debe presentar la cosa tal y como es *res-rei* pero para ello, hay que expresar de una nueva manera —no naturalizada— siempre y cuando se haga referencia directa a su realidad objetiva en el mundo.

fonemas, los tecnemas se hallan en evolución continua»⁵⁰. Lo que le interesa a nuestro autor es que el lenguaje exprese de manera diversa, desde presupuestos diferentes, y que estos últimos entren en oposición en escena; produciendo así diversos puntos de vista que van mutando a lo largo de la interacción escénica. Afirma Brecht:

El “hombre de colocación”; no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente. Dispone del espacio como de una estructura de distribución; a través del control de este espacio, dispone de todas las posibilidades de relaciones recíprocas y, por lo tanto, de la totalidad de los papeles que pueden desempeñar los objetos no es ni la posesión, ni el disfrute, sino la responsabilidad, en el sentido propio de que es él quien arregla la posibilidad permanente de “respuestas”.⁵¹

De este modo, el espacio escénico debe permitir el llamado efecto de distanciamiento, pues es el elemento que permite la facultad de reflexión para poder llegar a formar una idea crítica de la historia que está siendo representada, y para ello, no puede abstraer la realidad a unos pocos símbolos escénicos que la reduzcan, sino que debe señalar, por medio de todos los medios técnicos posibles, la multiplicidad de la realidad misma. Para ello, se utiliza el fragmento como elemento que irrumpe con la unidad de sentido —unidad que señala la multiplicidad de la materialidad de las cosas—, y la pone en relación con otros fragmentos por medio de la categoría estética del montaje⁵².

En el montaje escénico los elementos del escenario son los encargados de mostrar la variedad del estado natural de las cosas. Por un lado, se encuentra el fragmento: que es la presentación de los estados de las cosas en relación con los otros elementos escénicos, y por el otro, está el montaje: el componente formal resultado de un proceso individual creativo en el que cada sujeto —desde su facultad de entendimiento— es libre a la hora de encajar los fragmentos. Es decir, que mediante la configuración de las escenas —partes o fragmentos— el sujeto perceptor es capaz de interpretar por él mismo el significado de la obra, y así, realizar su propio montaje artístico.

⁵⁰ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Op. cit.; p. 23.

⁵¹ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Op. cit.; p. 176.

⁵² Véase CORNAGO, Ó. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. CSIC, Madrid, 2000; pp. 472- 484.

De esta manera, Brecht otorga al concepto de montaje una nueva categoría estética, puesto que los elementos “oponibles” que se sitúan dentro de los fragmentos escénicos deben ser manejados por el propio espectador-autor: «El espectador ha de ser capaz de intercambiar en su cabeza los elementos móviles, o sea ser capaz de hacer un montaje»⁵³. Podríamos afirmar entonces, que el sentido de las obras épicas debe ser construido a partir de los fragmentos que los sujetos activos han ido desentrañando a la hora de atender a la historia, y que esa significación —de los elementos oponibles— es posible gracias a la ruptura estridente de las fracciones representadas dentro de la escena épica. Esta brusquedad sería calificada por el filósofo Walter Benjamin con el concepto de ‘interrupción’:

El movimiento se interrumpe; en su lugar se hace manifiesto el estado de cosas, y sobre él recae la mirada de la persona ajena: rostros descompuestos, ventana abierta, muebles destrozados. Y hay una mirada para la cual incluso las escenas más habituales de la existencia actual no difieren mucho de la escrita. Es la mirada del autor de teatro épico.⁵⁴

Esta ruptura en el desarrollo progresivo de la obra produce una sensación de extrañamiento, dando al público la habilidad de buscar la manera de progresar en la trama y obligándole a estructurar las partes. De este modo, el significado de la obra épica no es inequívoco y sus finales no están concluidos de forma completa. Por esta razón, el concepto del espacio escénico tiene una relevancia fundamental en las obras de Brecht, puesto que, el escenario determina según nuestro autor las decisiones que nosotros tomamos atendiendo a una situación concreta: «El escenario tenía el empeño de permitir a su parlamento, es decir, al público, tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas»⁵⁵.

Para Brecht decidir políticamente⁵⁶ significa tomar consciencia de las decisiones que tomamos a la hora de “resolver” un problema en nuestra vida cotidiana.

⁵³ BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Op. cit.; p. 202.

⁵⁴ BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Taurus, Madrid, 1975; p. 9.

⁵⁵ BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Op. cit.; pp. 72-74.

⁵⁶ El concepto de política, entendido desde el punto de vista de Brecht, está ligado a una forma de elección individual, sujeta y construida a través de una conciencia libre de presupuestos ideológicos. El espacio escénico se convierte en un espacio político porque muestra de forma realista las prácticas sociales que se llevan a cabo por parte de los organismos institucionales, y otorga al ciudadano una capacidad analítica para criticar dichas conductas abusivas.

El público evoca el mundo en su conciencia por medio de las escenas que se le muestran —se le presenta lo real de forma verificable—, pero distingue la representación teatral de la realidad del mundo. Por ello el teatro épico se denomina ‘épico’, porque sus escenas aluden a conductas que se dan en la vida cotidiana, conductas que en un momento determinado eran normales para nosotros y que de repente obtienen, en un instante, el carácter de acontecimiento nuevo: lo que se había visto hasta entonces como natural, ahora nos asombra y nos sorprende.

Es decir, en el drama brechtiano la realidad no se deduce ni se reduce a la abstracción, sino que se induce a través de las referencias que el autor hace de las vivencias cotidianas y sobre las que espectador individual —en la medida que es miembro de una sociedad— debe reflexionar y modificar. Dice así: «Hoy el restablecimiento de la realidad del teatro es una premisa para alcanzar representaciones realistas de la convivencia humana»⁵⁷.

En esta concepción científicista brechtiana, que entiende la realidad como fragmentaria y autónoma, el teatro se convierte en un laboratorio de experimentos donde cada acción pone a prueba las diversas relaciones sociales por medios técnicos y artísticos. De esta manera podríamos decir que esos elementos —superpuestos simultáneamente—, serían una especie de proyección de “choque de átomos” entre los elementos concretos de la realidad. La recepción de esa realidad emergente, que se origina por la oposición de elementos contradictorios, produce un choque con el espectador que tiene que ordenar de alguna forma el sentido o componente de significado de la obra de manera no lineal.

El sentido de lo que es expresado no puede ser impuesto de antemano por el autor de la obra, sino que debe ser elaborado por el propio receptor artístico —el sujeto que atiende a la trama— convirtiendo a este en autor y creador de la obra. Por ello mismo, la presentación de la realidad no debería ser expuesta solo por medio del lenguaje narrativo con su sentido literal, sino por el significado que otorga el sujeto cognoscente a la hora de relacionar los otros elementos perceptibles de la obra, como bien puede ser; la escenografía, la luz, el montaje, el *atrezzo*, los decorados, etc. Como afirma Benjamin: «El tratamiento dialéctico de esta cuestión —y con esto entro propiamente en asunto— no puede detenerse de ninguna manera en la cosa estática aislada (obra, novela, libro). Necesita conectarla con el conjunto vivo de las relaciones sociales»⁵⁸.

⁵⁷ BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. Op. cit.; p. 409.

⁵⁸ BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Op. cit.; p. 10.

De esta forma, el escenario épico —con su escenografía oponible— adquiere un valor literario porque también narra lo que en el sucede. La literaturización del teatro que propone Brecht —con su carácter narrativo— dota a los elementos escénicos un protagonismo auténtico a la hora expresar y referir artísticamente múltiples maneras de ver la realidad, o como dirá más tarde Baudrillard: «el espacio es, de alguna manera, la libertad real del objeto; su función no es más que su libertad formal»⁵⁹.

Estos elementos discursivos, que van sucediendo en la escena épica, se oponen y se contraponen unos a otros, pero es el sujeto cognoscente quien debe superar la contradicción interviniendo activamente en su resolución. Así pues, bajo el acto libre de la decisión —a la hora de relacionar fragmentos— queda relegada la interpretación dialéctica de la obra, donde la lucha de contrarios queda resuelta —de momento—, y la progresividad temporal superada. Todos estos elementos no niegan, según Brecht, la capacidad que tiene el teatro para entretener, pero este debe comprometerse políticamente. El arte, la literatura y el teatro deben mostrar al mundo que la superestructura social puede y debe ser cambiada.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, Argentina, 2004.
- BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Taurus, Madrid, 1975.
- BERNARD, D. *Lectura de Brecht*. VIÑOL, J., BARRAL, S. (tr.). Península, Barcelona, 1973.
- BRECHT, B. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. WILLETT, J. (ed. y tr.). Hill and Wang, New York, 1996.
- BRECHT, B. *Diarios de trabajo. Vol. I*. HECHT, W. (ed.). MENDILAHARZU DE MACHAIN, N. (tr.). Nueva visión, Buenos Aires, 1977.
- BRECHT, B. *Diarios de trabajo. Vol. II*. HECHT, W. (ed.). MENDILAHARZU DE MACHAIN, N. (tr.). Nueva visión, Buenos Aires, 1977.
- BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. DIETERICH, G. (tr. y ed.). Península, Barcelona, 1973.
- BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Alba, Madrid, 2004.
- CORNAGO, Ó. *Discurso teórico y puesta en escena de los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. CSIC, Madrid, 2000.
- DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Argentina, 2002.

⁵⁹ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Op. cit.; p. 125.

- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Abada, Madrid, 2011.
- FOUCAULT, M. *Entre filosofía y literatura*. Paidós, Barcelona, 1999.
- GROSZ, G. *Arte y sociedad, Grosz, Piscator, Brecht*. Calden, Buenos Aires, 1968.
- SÁNCHEZ, J. A. *Brecht y el Expresionismo, reconstrucción de un diario revolucionario*. Colección Monografías, Murcia, 1988/89.