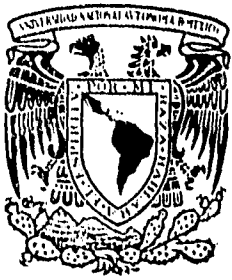


13
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

COMPARACION DE LAS TEORIAS DE AGTUACION DE BERTOLT BRECHT Y CONSTANTIN STANISLAVSKI

TESIS PROFESIONAL

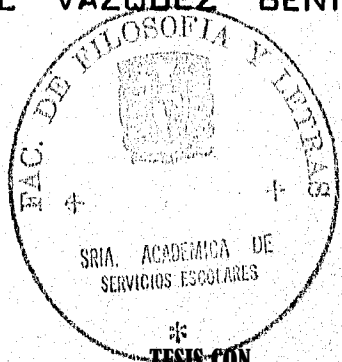
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA:

LEONEL VAZQUEZ BENITEZ



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

México, D. F.



1996

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

		PAG.
	Introducción	1
	Notas de la introducción	10
CAPITULO I	Teatro no aristotélico y teatro aristotélico	11
	Notas del capítulo I	24
CAPITULO II	El concepto de lo épico de Bertolt Brecht y lo épico tradicional	26
	Notas del capítulo II	35
CAPITULO III	El teatro épico de Brecht; el teatro naturalista de Stanislavski	36
	Notas del capítulo III	53
CAPITULO IV	El efecto-V (Verfremdungseffekt) de Brecht y la identificación del actor en Stanislavski	55
	Notas del capítulo IV	81
CAPITULO V	Emoción en Brecht; emoción en Stanislavski	85
	Notas del capítulo V	91
CAPITULO VI	Razón en Brecht; mente en Stanislavski	92
	Notas del capítulo VI	102
CAPITULO VII	El público de teatro en la teoría de Bertolt Brecht; el público de teatro en la teoría de Stanislavski	104
	Notas del capítulo VII	115
	Conclusiones	117
ADENDA	Comparación de Bertolt Brecht y Antonin Artaud	122
	Bibliografía	125

INTRODUCCION

Es un hecho indiscutible que tanto Brecht como Stanislavski se beneficiaron en forma inmediata de las aportaciones realizadas por sus antecesores en la dirección escénica, el duque George II de Saxe-Meiningen (1826-1914), André Antoine (1858-1943) y Max Reinhardt (1873-1943). El duque fue pionero en efectuar escenas de conjunto con dinamismo y coherencia, evitó movimientos al azar y prescindió de la regularidad, creando así la impresión de algo natural. En cambio el austriaco Max Reinhardt influyó con su ritmo, lo espectacular en las producciones y la inventiva en la recitación. Ambos ejercieron ascendiente sobre las escenificaciones de Antoine, Brecht y Stanislavski. El célebre director moscovita partió de Meiningen y Antoine pero se concentró más en el actor. Brecht prohibió la influencia de Meiningen, Antoine y Reinhardt pero se le ha considerado más expresionista-realista.

Brecht y Stanislavski deben mucho a Max Reinhardt quien es el primero en examinar las posibilidades de un actor y obtener su máximo rendimiento en las tablas. Al igual que Meiningen, Reinhardt se distingue por el manejo de multitudes en escena.

Si en el siglo XX ocurre una gran eclosión de los grandes movimientos literarios de todo cuño, este brote se da con mayor intensidad en el periodo entre guerras, época en la cual viven Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Piscator y Artaud quien es influido por el surrealismo; el marxismo __guía de Brecht__ en estas fechas también tiene un espacio de grandes logros y expansión. Brecht y Artaud son el origen de dos considerables tendencias en el teatro de la posguerra.

La nueva manera de percibir la función teatral en el teatro habitual más burqués alienta la técnica pasiva (para el espectador) de ver y enseñarle algo, el espectáculo se le da en forma

de producto terminado, el cual es consumido con disposición pasiva. Muestra el mundo y su visión fragmentaria; lo reestructura condicionando. No da un sentido al mundo, está en la convicción de poseer la verdad o una parte de la certeza del mundo y del hombre. Su representación se da en forma correcta y gratificante para el hombre común.

A partir de la década de los 70 y los 80 un mayor número de intelectuales latinoamericanos han emprendido el estudio de la conexión entre ideología y comunicación de masas en base a los métodos europeos del estructuralismo y la semiología. Una de las limitantes del método semiótico es la de ser muy parecido al método de una crítica comprensiva, es decir, que señala todos los aspectos más relevantes de un texto literario.

En el teatro se han aulido los géneros debido a la influencia de los medios masivos de comunicación. Esto es culpable sobre todo en la práctica escénica, no en la expresión escrita. En los años 70 y 80 se ha visto una fusión de vanguardia y teatro institucional. El teatro de la posguerra se obstina en la fusión del teatro con otras artes, además, en los últimos años ha existido una homogeneidad e indiferenciación de teatro, cine y televisión.

Cada vez hay menor sentido ritual y festivo en el teatro y sólo se produce para el consumo de la multitud, lo cual trae de modo irónico un anulamiento del poder comunicativo del teatro. El hombre se torna más individualista y solitario. Se fomenta un consumo egoísta, indiferente, banal y aburrido. Se crea una multiplicación espectacular de imágenes y cosas que son originadas en un desorden total, por el sólo hecho de producir.

Frente a esto, algunas de las influencias de Artaud en el teatro moderno son el happening, el psicodrama, la mayor preparación física del actor, la desvalorización del texto literario, la exaltación de la violencia. En ese teatro predominan lo utópico, lo

irracional y lo místico. Hay un retorno a las religiones orientales, la magia, la vida de los indios, lenguaje corporal, demencia, el uso de las drogas, la obscenidad y el erotismo, así como el empleo del arte para violentar al público.

Los directores de teatro que se han acercado más al ideal artaudiviano son: Roger Blin, Judith Malina y Julian Beck, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jerome Savary, Jorge Lavelli, Víctor García.

Junto a la influencia de Artaud en el teatro se viene observando la presencia de lo posmoderno, movimiento vanguardista que tiene como rasgos principales un hiperrealismo, la falta de un orden cronológico, varias acciones al mismo tiempo, personajes que se superponen, el uso de diversas técnicas literarias y recursos de los medios masivos de comunicación, une lo real y lo fantástico, lo abstracto y lo concreto, lo verdadero y lo falso. No reconoce límites entre imagen y objeto, lo mental y lo físico, lo posible y lo probable, ignora reglas de construcción dramática, no hay unidad en tiempo y espacio, emplea narración y diálogo, utiliza todo el saber humano sin comprometerse con alguien o algo, predomina el interés por la realización escénica en lugar del texto dramático, intenta superar la realidad tal cual es.

En México las teorías de Stanislavski están presentes desde 1928 con el Teatro de Ulises fundado por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia y más tarde con el Teatro de Orientación (1932-1934; 1938-1939), fundado por Celestino Gorostiza. Después, en 1939 viene a México el director nipón Seki Sano, quien fue alumno directo de Stanislavski, también asistente de Meyerhold, con quien además desempeñó el cargo de dramaturgo en el sentido alemán del término.

Con Seki Sano se afianza el sistema de Stanislavski en la escena mexicana. Sano crea varios grupos vanguardistas: Proa (1942),

La Lámpara Educativa (1946), Teatro de Arte Moderno (1947).

Por otro lado, el teatro de Brecht goza de amplia influencia entre los dramaturgos mexicanos al grado de asegurarse que algunos creadores hacen teatro brechtiano sin saberlo, pues utilizan las técnicas empleadas por Brecht junto con otras consideradas neobrechtianas, como son el uso del narrador, el final abierto, la discusión con la concurrencia y la invitación al público a participar en la obra.

Entre los dramaturgos mexicanos más relevantes en quienes ha hecho crédito Brecht, anotamos a Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarra Ungoitia, Emilio Carballido, Vicente Leñero y Felipe Santander.

A pesar de la presencia de muchos grupos dedicados a la renovación de la escena mexicana casi no se han realizado producciones de las piezas de Brecht. Las ejecuciones de sus dramas han sido muy escasas en parte debido a la influencia del teatro norteamericano, en especial Broadway, cuyos éxitos de inmediato son repuestos en las tablas mexicanas. Otro motivo por el que Brecht no se representado en México lo da su tendencia socialista.

En el presente periodo el teatro mexicano está lastrado por el predominio de un teatro ligero, banal, sin contenido artístico, propio para satisfacer el gusto de las clases con mayor poder económico, esto a pesar del esfuerzo de los intelectuales por ofrecer un teatro culto.

Los abundantes grupos de aficionados menosprecian los temas nacionales y optan por los asuntos que debaten los grandes dramaturgos, verbi gratia, el proclamar una nueva era en las relaciones del hombre y la sociedad en donde prevalezca la unidad y el orden, anhelo que no avanza en la obtención de sus fines.

El teatro mexicano sufre la colonización cultural de Norte-

américa y Europa, luego imita los gustos y modas de aquellos lugares que son del aprecio de unos cuantos pero no del pueblo. Pese a tener un público menor, México posee un teatro único, el cual trata sus problemas internos aun cuando sea en pequeña escala. En la capital mexicana, centro cultural del país, ni el teatro extranjero ni el hecho por la facción progresista son representativos. Ambas tendencias coexisten zahiriéndose mutuamente.

Con este trabajo intentamos contribuir en la importante y enorme tarea de ayudar al estudiante de arte dramático a desecher algunos prejuicios que con mucha frecuencia tiene al abordar el estudio específico de las teorías de actuación de Brecht y Stanislavski. Los más comunes de los juicios anticipados que se mencionan son o bien una simpatía o bien un rechazo a ultranza por cualquiera de los dos autores.

Asimismo, el tema corresponde a la excesiva falta de obras tocante a los dos directores que analicen exclusivamente sus respectivas técnicas de actuación.

Nuestra posición es la de hallar las diferencias fundamentales y en su caso, la incompatibilidad en los procedimientos de actuación de Brecht y Stanislavski. Logramos esto enfocando la dramática brechtiana y el sistema de Stanislavski en relación a sus aciertos y a sus detractores. Las condiciones anotadas nos permiten inferir el grado de coherencia interna de cada proceso mediante la crítica de sus principales elementos e identificar el aporte de ambas a la actuación teatral.

La confrontación Brecht-Stanislavski es aún hoy motivo de gran interés para todo estudioso del teatro, esto a pesar de haber transcurrido muchos años de la desaparición física de los dos creadores.

Al tomar como asunto de análisis a dos grandes renovadores del teatro nos proponemos descentrar el porqué continúan siendo autores de gran estimación para quien sigue un enfoque tradicional

en actuación. Esto hace más difundido el sistema de Stanislavski, pues lo relativo a Brecht es más restringido y selectivo a pesar de su presunto carácter popular. Pretendemos demostrar con esta tesis y se verifica en el desarrollo de la misma que ambos directores perduran entre los más importantes en este siglo desde la perspectiva de la práctica escénica.

Mediante una comparación crítica de las dos teorías intentamos explicar, por un lado, el sistema de Stanislavski, el cual determina el rumbo de la actuación teatral en el siglo XX y descubrir su aporte principal y vigente hasta hoy. En cuanto a Brecht, su valor se debe más que a su método de actuación a toda su obra escrita sobre teatro. Una contribución más aceptada que la de Brecht en el área de la actuación es la del polaco Jerzy Grotowski, quien con el apoyo de diversas disciplinas de carácter científico (psicología, física y fonología) desarrolla una célebre técnica de actuación. Brecht, como veremos no da entrenamiento a los actores, más bien trabaja con actores profesionales.

Merece una explicación el porqué tienen ese orden los capítulos de la tesis.

1) El origen de la comparación Brecht-Stanislavski en gran parte se debe a Brecht, quien genera enorme polémica con su teoría del teatro antiaristotélico y la propuesta de la interpretación distanciada, las cuales por sí mismas constituyen un conjunto de procedimientos y recursos muy antiguos en el teatro pero Brecht las utiliza en forma novedosa para conseguir una moderna interpretación del actor. Por eso, el título y orden de cada uno de los capítulos de la presente investigación lo determina Brecht. Podemos asegurar que toda su obra escrita tiene hasta cierto punto una posición contestataria. Brecht escribe su teoría del teatro antiaristotélico el cual es un intento de sustituir al teatro aristotélico; edita su teatro épico en

contra de la identificación tradicional; propone su efecto-V como una preferencia frente a la identificación; ofrece un análisis racional en contra de lo emotivo y un público pensante y reflexivo por contraste al público tradicional e inerte.

2) El título de cada capítulo de la tesis tiene su origen a partir de la consulta de varios libros acerca de ambos autores, de cuyos índices de materias elegimos los temas de mayor importancia.

En general todos los dramas de Brecht se dirigen a superar el aporte que Ibsen consigue al llevar al realismo a su máxima expresión. Brecht intenta darle una solución más efectiva que Ibsen, sólo que Brecht realiza su cometido teniendo como principal soporte la teoría marxista.

Brecht inicia el estudio formal del marxismo en el año de 1926 como consecuencia de su infructuoso proyecto de acumular material para escribir una obra de teatro. A partir de tal fecha y hasta el fin de su existencia en toda la obra de Brecht se halla la impronta del marxismo. Antes de ser influido por las ideas de Carlos Marx y al buscar una eficaz herramienta intelectual que le sea útil en su lucha contra el capitalismo, Brecht se apoya en el expresionismo durante su primer periodo artístico.

En los dos primeros capítulos encontramos los principales puntos de Brecht sobre lo no aristotélico y sobre su teoría del teatro épico respectivamente, para confrontarlos con el repertorio de ideas aristotélicas. Esto los hace todavía una especie de introducción a la comparación de las teorías de actuación de Brecht y Stanislavski. Por tal motivo aplazamos hasta el tercer capítulo la comparación directa de ambos directores al ser necesario explicar el origen del teatro antiaristotélico el cual deviene teatro épico y también porque a través de toda la obra escrita de Stanislavski difícilmente puede hallarse algún comentario sobre Aristóteles.

Al tratar sobre las teorías de actuación de Brecht y Stanislavski se nos pregunta si en realidad son sistemas que se le presentan al actor como dos opciones. Al respecto conviene saber las diferencias entre método y sistema, pues algunos críticos aprecian la teoría de Brecht como un método y los escritos de Stanislavski como un sistema. Según la definición que da el diccionario de la Real Academia Española, método es el camino, el procedimiento adecuado para conseguir una finalidad, en cambio un sistema se define como un conjunto coherente de principios regidos por un orden de relaciones que trabajan agrupadamente para el objetivo general del todo.

En un sistema debe haber:

1.-Coherencia, es decir, no deben existir contradicciones internas.

2.-Orden de relaciones, es sea que los elementos estén regidos por leyes, de tal modo que haya entre sí dependencia, derivación o fundamentación.

3.-Un sistema puede abarcar o incluir desde uno a varios métodos; por lo menos incluye un método.

4.-Todo sistema está incrustado en otro sistema todavía más grande.

Aunque hay quienes dudan que la teoría de Stanislavski sea un sistema, de acuerdo a las definiciones anotadas líneas arriba sí es un sistema, incluso cuando a lo largo de la presente investigación se mencionan varias fallas importantes, de las cuales aquí mencionamos dos:

___ "Stanislavsky vio el conflicto de el personaje y su entorno exterior pero no el conflicto interior del intérprete."(1)

___ En su búsqueda por dar fundamento científico a su indagación, Stanislavski unas veces crea palabras y en otras oportunidades tema como punto de apoyo vocablos de origen psicológico de

significado muy general o vago, tal es el caso de la expresión "memoria de emociones", frase que atribuye al psicólogo experimental francés Teófilo Armando Ribot. Tratamos con más amplitud este punto en el capítulo V.

Respecto a la primera falla el mismo Stanislavski se hace cargo de refutarla cuando escribe que su sistema se ramifica en dos partes: "1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre su papel."(2)

En cierta etapa de su vida, cuando dirige las obras de Chéjov, Stanislavski da estímulos a sus actores para "vivir su papel" con sugerencias muy parecidas a las de Brecht: "preguntarse a sí mismo lo que el personaje podría haber hecho o dicho en situaciones distintas de las de la obra".(3)

Constituye un deber nuestro ineludible dejar constancia de gratitud por este medio a el asesor de la presente investigación, maestro Alejandro Ortiz Bulie-Goyri por su invaluable ayuda, la cual permitió la consumación del trabajo, así como al profesor Héctor Mendoza Franco, de quien obtuvimos apreciables orientaciones que le dieron un rumbo decisivo a la tesis.

La traducción es nuestra en la bibliografía de idioma extranjero donde no aparece traductor.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

- (1) Anjel Ručkiero. "Acerca del discurso stanislavkiano", en Primer acto. Madrid, núm. 188, febrero-junio, 1981. Pág. 10.
- (2) Constatin Stanislavski. Mi vida en el arte. (Trad. Sa-lomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1981. Pág. 428.
- (3) Raymond Williams. El teatro de Ibsen a Brecht. (Trad. José M. Alvarez), Barcelona, Península, 1975. Pág. 328.

CAPITULO I

TEATRO NO ARISTOTELICO Y TEATRO ARISTOTELICO

Principiemos este capítulo con el comentario de que la oposición de lo aristotélico y antiaristotélico tiene comienzo con Eugen Friedrich Berthold (seudónimo Bertolt) Brecht. Nace en Augsburg el 10 de febrero de 1898 y muere en Berlín el 14 de agosto de 1956. En cambio, Constantin Sergeevich (seudónimo Stanislavski) Alekséev, nace en Moscú el 17 de enero de 1863 y fallece en la misma ciudad el 7 de agosto de 1938.

En este contexto resulta necesario señalar que lo aristotélico se halla dentro del teatro incluso antes de Aristóteles, filósofo griego que nace en Estagira (Macedonia) el año 384 a. C. y muere en Calcis (Eubea) el año 322 a. C. En sentido amplio, su raíz primera debemos buscarla en el instintivo afecto para expresarse mediante las fiestas con que se recrea la vendimia en honor a Dionisos, dios de la pasión, la embriaguez vital y la presencia de fuerzas primordiales terrestres que simbolizan la vida en su entera plenitud así como en general de toda la fecundidad en la naturaleza. Estas conmemoraciones pierden su aspecto religioso al abandonarse los ditirambos o cantos de donde se origina el diálogo. Se tienen datos de que la manifestación teatral más remota el ditirambo en el país dorio se ubica en el año 700 a. C.

Aristóteles al escribir La poética cerca del año 344 a. C. da cuenta del enorme florecimiento teatral de su época.

En el espacio de tiempo anterior a Brecht el teatro en su mayor parte cabe considerarse teatro aristotélico exceptuando una corriente popular con fundamento en la tradición, la cual crea sus propias reglas y cuya culminación es la Commedia dell Arte. Dicho teatro es práctico, sin teóricos, de necesidades inmediatas, con apoyo en la observación de la realidad y desde hace mu-

cho tiempo enriquece al teatro culto. En Brecht mismo se da el caso de que su obra dramática se beneficia de tales manifestaciones populares, p. ej., el circo, el music hall, el cabaret, la lírica popular y la Commedia dell'Arte. En su conjunto estas dos divisiones del teatro se conocen por medio de numerosos movimientos y escuelas y a pesar de que Brecht intenta sustituirlos por su teatro antiaristotélico el teatro dominante no desaparece y se renueva de múltiples formas.

Brecht permanece como uno de los más notables dramaturgos de la posguerra y lo comprobamos con el enorme volumen de investigaciones dedicadas al análisis de su obra literaria y escénica, material suficiente para llenar una biblioteca.

Con el fin de aclarar el origen de lo antiaristotélico es necesario remontarnos al inicio de las objeciones que Brecht hace a la dramática aristotélica. Brecht define así esta dramaturgia:

Puede definirse como dramática aristotélica toda dramática que encuadre en la definición de tragedia contenida en la Poética de Aristóteles.(1)

Como nuestro propósito es presentar a nuestros lectores el pensamiento de Brecht lo más transparente posible, copiamos en seguida la definición de tragedia que Aristóteles da en La poética (énfasis agregado).

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.(2)

Las palabras en cursivas de la definición citada son el principal punto que Brecht impugna por vía de su teatro no aristotélico. Desde un punto de vista social piensa que lo más importante "es el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catarsis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión".(3)

De ahí deduce que

Los actores imitan actitudes humanas e inducen al espectador a imitar al actor; la captación de la obra de arte sería la identificación con el actor y a través de él con el personaje de la obra.(4)

Pero Brecht omite considerar que no siempre la imitación conduce a la identificación. La realidad es muy amplia y de ningún modo se le puede reducir.

Por tanto, Brecht concluye: "la identificación es uno de los pilares de la estética que hoy impera".(5)

En el procedimiento de Aristóteles hay congruencia con la medicina homeopática, cuyo sistema curativo pone a las enfermedades, en dosis mínimas, las mismas curaciones que puestas en cantidades mayores producirían al hombre sano síntomas iguales e parecidos a los cuales trata de combatir. En cambio, Brecht está proponiendo el postulado de la medicina clásica, la cual aplica la máxima de curar los contrarios con los contrarios.

Desde la Grecia clásica la catarsis o acción de purgar o purificar es un término común en medicina pero El Estagirita le transfiere al teatro. La función curativa de la catarsis aquí se plantea en su doble carácter social y estético. Así, la función de teatro al hacer uso del habla, sosiega, purifica el espíritu del hombre y le devuelve la paz perdida. La palabra se vuelve símbolo en boca del médico (actor) quien al representar un drama explica el estado sintomático del enfermo (público),

causándole un efecto curativo.

La tragedia nos cura como espectadores, nos aligera del peso de las pasiones por medio de conmiseración y terror. Conmiseración al compadecernos del protagonista o héroe que sufre y nos identificamos con él porque como seres mortales nos puede pasar lo mismo.

Una vez localizado el primer punto a combatir, Brecht anota que los aspectos más débiles del aristotelismo son la catarsis y la identificación.

¿Qué puede sustituir al miedo y a la compasión, el clásico binomio destinado a provocar la catarsis aristotélica? Si se renuncia a la hipnosis ¿a qué se puede apelar?(6)

Y agrega que la falla capital de la identificación es que al espectador "no le permite adoptar una postura crítica ante lo que se le está presentando".(7)

Grossvogel hace una observación correcta respecto a la crítica precedente: "Brecht ve esta absorción efectuada más bien por el escenario que por el espectador."(8) (Cfr. Cap. IV).

Otra parte central es la modalidad psicológica de los personajes (¿son héroes o no lo son?). Louis Althusser plantea dos preguntas en relación a la niña muda de Madre coraje: "¿no es, en efecto, un héroe positivo? ¿No juega la identificación, provisionalmente, sobre ese personaje secundario?"(9)

Eric Bentley reconoce que una de las mejores ejecuciones de toda la producción dramática universal en el siglo XX, es la escena de Katrin, la hija muda de Madre coraje, en el momento en que la primera toca un tambor en el techo de una casa de campo para prevenir a los moradores de una ciudad cercana del arribo de un ejército invasor, pero él mismo ha visto en este cuadro un profundo contenido aristotélico, pues al mismo tiempo que

recurre a la sensibilidad en el espectador, también obtiene su identificación con el noble gesto de la muchacha. Según Bentley

Lo que la obra tiene para ofrecer pertenece más al orden de la sensibilidad, ...La cínica Madre coraje y su heroica hija Katrin, resulta lo mejor del teatro de Brecht.(10)

Pero a lo expuesto

Brecht no se opone, en especial cuando señala que tal compleja forma de compasión habría sido imposible en un teatro que se basa por completo en la empatía.(11)

En opinión de Brecht

El rechazo de la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo, el deber de la dramática no aristotélica consiste en demostrar la falsedad de la tesis de la dramática vulgar según la cual las emociones sólo pueden ser producidas por la vía de la identificación.(12)

En la primera parte del juicio previo admite de modo implícito que las emociones también pueden ser progresistas y en la fracción concluyente propone una vía nueva que reemplace a la identificación, pero Brecht sigue practicándola en buena medida, como se demuestra en Galileo Galilei (cuadro 11, escena en la cual es coronado papa Urbano VIII el cardenal Maffeo Barberini, ahí ocurre un efecto ilusionista mediante la transfiguración) y también la citada escena de Madre coraje (cuadro 11, escena titulada "Las piedras empiezan a hablar.") Brecht acepta que las emociones y la identificación pueden ser útiles al teatro antiaristotélico por ser elementos vitales del drama, pero no descubre un uso más efectivo del ya existente dentro del drama tradicional. El teatro an-

tiaristotélico "al menos en su lógica es aristotélico." (13) Casi toda la producción artística de Brecht se basa en la paradoja, recurso del cual se vale al combatir el aristotelismo, pero a su empeño antiaristotélico lo contradice su explotación de las bases y métodos del aristotelismo.

Una gran cantidad de dramas griegos, incluyendo la trilogía de Esquilo no es propiamente aristotélica. La verdadera diferencia entre la escuela de Piscator-Brecht y el teatro antiguo es ideológica más que estética. (14)

Aun tratándose de un hombre de genio como Brecht, la tarea de acabar con dos mil años de tradición es un trabajo superior a las fuerzas de un hombre solo.

Acorde con Brecht, a través de los dramas habituales

El fluir de los acontecimientos, la sucesión de réplicas, movimientos, reacciones, tiene algo de confuso, de inasible, porque no admite la intercalación del examen crítico. (15)

En efecto, esta es una de las más inteligentes impugnaciones a la dramática usual y si se observa con más cuidado esta misma condición se aplica por igual a cualquier tipo de dramática, incluyendo la propuesta por él.

En el drama dominante, asevera Brecht

Sólo se estimula la crítica referida al proceso de generación de la empatía, pero nunca la referida a los sucesos que el espectador ve reproducidos en escena. (16)

En ajuste con Brecht, la crítica debe ser no sólo de los hechos reproducidos en el tablado, sino también del contenido de dichos conocimientos. Aquí llegamos a la cuestión de la forma y contenido. Uno y otro son inseparables en cada obra de arte.

Brecht nos da la solución a este problema en sus Escritos sobre arte y literatura. En el momento de tratar el realismo da un ejemplo de cómo se puede separar el contenido ideológico de la forma, cuando en una conversación casual es frecuente que la gente diga: "es sólo por forma que lo hago" (17), es decir, por inercia, por hábito, lo cual quiere decir que la manera de obrar ha sido inducida desde afuera y de manera oculta, por eso esta frase revela con claridad el modo en que se liga el contenido a la forma. El contenido está implícito. Una frase (forma) descubre su contenido aun cuando parece que no tienen relación.

Al continuar sus ataques al teatro aristotélico, Brecht sostiene que tanto actuación como fábula no reproducen "sucesos de la vida real, sino una vivencia teatral perfectamente establecida". (18)

La opinión referida se opone a la bien conocida frase de que la realidad contiene una mayor fantasía que lo fantástico. Brecht parece desconocer lo relativo de su crítica, pues un teatro al presentar hechos de la vida real no garantiza una calidad superior. Brecht pide al teatro imperante que sólo aborde temas y anécdotas veristas, a fin de ser criticados con objetividad, empero, en las propias palabras de Brecht, el teatro lo teatraliza todo, hasta el asunto más grave. Además, toda persona está en disposición de aceptar cualquier convencionalismo cuando se transforma en espectador de una obra teatral. Todavía más, muchos temas de la dramática dominante poseen argumentos tratados con gran contenido artístico dentro de las diversas formas teatrales. Brecht pide que se manejen tramas realistas y de contenido social, pero este requisito se logra por medios muy variados. Cada escritor es un estilo.

La dramaturgia aristotélica, ... no permite tener en cuenta las contradicciones objetivas en los procesos. Hay que

transformarlas en contradicciones subjetivas(vistas a través del protagonista).(19)

Aquí, Brecht demanda que los actores y todos los elementos de una escenificación sean meros puntos de referencia para el espectador, así, éste no se involucra en forma emotiva y puede aplicar un juicio racional, objetivo, sereno. Pero esto es muy difícil de lograr a causa de ser inevitable que se "desprendan" sentimientos de las emociones de los actores. Además, es necesario saber cómo funciona la mente de cada espectador para sugerirle una determinada forma de pensar. Creemos aún más factible convencer al espectador de que no se comprometa con sus propias emociones y dotarlo de los elementos de juicio necesarios para examinar lo que sucede sobre la escena.

En sus objeciones al aristotelismo los juicios de Brecht contienen cierto matiz reiterativo al defender la forma objetiva contra la subjetiva. Por consiguiente, anota en una página de su Diario de trabajo, "en la pieza aristotélica nada se puede arrancar de su "contexto" para ser situado por ejemplo, en el contexto de la realidad".(20) Según esto, Brecht entiende a la realidad como una descripción más o menos objetiva de los cambios y contradicciones en la lucha de clases de la sociedad capitalista, pero la realidad es un concepto muy relativo y si Brecht advierte falta de apego a la realidad en el drama tradicional por un lado se debe a su intento de convencernos de que una correcta interpretación de los procesos colectivos debe ser por fuerza tratada en estilo realista o en el épico, sin tomar en cuenta que puede usarse cualquier otro estilo.

Por otro lado, las exigencias de Brecht se deben a la falta de un punto de contacto común de Brecht y el público para obtener una comprensión recíproca respecto a la forma de interpretar las acciones en el escenario.

En otra serie de ideas Brecht apunta que

Las ideas cuyo desarrollo condujo a la dramática no aristotélica experimentaron la influencia de ideas desarrolladas por algunas ciencias como la nueva psicología, la filosofía empírica de los físicos, etc.(21)

En este punto es posible señalar una coincidencia en la investigación teatral tanto de Brecht como de Stanislavski. Los dos directores porfiran en la necesidad indispensable de buscar apoyo en una base científica. Sabemos que Stanislavski en una primera etapa de sus investigaciones busca pisar terreno firme con auxilio de los psicólogos experimentales franceses, en especial Teófilo Armando Ribot*, pero las bases que le ofrecen son muy

*Filósofo y psicólogo experimental francés, nace en Guineamp (Gôteau-du-nord) el 18 de dic. de 1839 y muere en París el 9 de dic. de 1916. Diploma de agregado en filosofía en 1867 y doctor en letras en 1873. Ejerce la docencia en Vesoul(1865) y Laval (1868). De 1872 a 1875 deja la enseñanza y radica en París, ahí en 1875 funda la Revue philosophique de la France et de l'étranger. En 1885 se hace cargo del curso de psicología experimental de la Facultad de Letras de París(Sorbona). En 1888 titular de dicha cátedra(psicología experimental y comparada) del colegio de Francia.

La primera obra de Ribot es La psychologie anglaise contemporaine(París,1870), le siguen La philosophie de Schopenhauer(París, 1875), Les maladies de la mémoire(París,1881), Les maladies de la volonté(París,1883), Les maladies de la personnalité(París,1885), Psychologie de l'attention(París,1889), L'évolution des idées générales(París,1897), Essai sur l'imagination créatrice(París,1900), La psychologie allemande contemporaine(París,1900), La vie inconsciente et les mouvements(París,1914). De particular interés para nuestro tema son sus cuatro libros acerca de la psicología afectiva por tratarse de las obras de mayor influencia en Stanislavski; Psychologie des sentiments(París,1896,publicada en ruso en 1898), La logique des sentiments(París,1905), Essai sur les passions(París,1907), Problèmes de psychologie affective(París, 1909).

frátiles. Mediante sus libros, Ribot sin duda ejerce un fuerte influjo en Stanislavski al iniciar éste sus indagaciones y bajo su autoridad redacta las primeras reglas para el actor:

1) Concentración y relajación adecuadas; 2) trabajo con la memoria sensorial y/o emotiva, de tipo introspectivo, saliendo del entorno de la escena, para alcanzar una justa motivación; y 3) recién entonces se procede a la adaptación al entorno concreto, comienza la acción y en un plano que no perturbe lo obtenido interiormente. Este proceso es dialéctico, antinatural y sumamente frágil. La concentración se pierde ante un choque inesperado. La interacción es superficial, bifurcada hacia adentro y afuera y preconcebida.(22)

En su postrer etapa creativa Stanislavski se apoya en su compatriota, el fisiólogo Ivan Pavlov(1849-1936), cuyo principal aporte científico explica la conducta psicológica con fundamento en los reflejos físicos condicionados e inhibidores. Todo lo que sabemos de su investigación siguiendo la ciencia de Pavlov es que Stanislavski al buscar la síntesis de forma y contenido en actuación teatral descubre la "inquebrantable unidad psicofísica de la experiencia humana y su expresión externa"(23), de la cual se origina su concepto de acciones físicas. Con el fin de complementar el significado de lo que son las acciones físicas añadimos esta información:

El personaje aparece en el método de las acciones físicas en la misma medida en que se profundiza sobre la situación material que se va creando con el accionar en el escenario. El control que sobre ello ejerce el actor es el mismo control que cualquier persona ejerce sobre sus comportamientos en la vida, sin que esto cercene sus posibilidades emocionales.(24)

Brecht asegura que su teatro no aristotélico "sólo intenta ofrecer retratos que muestren al mundo tanto al hombre contem-

plativo como al hombre práctico".(25)

Consideramos dos maneras de interpretar lo citado; en la primera y más obvia explicación hace una síntesis del teatro anti-aristotélico en contraste con el drama imperante. Notemos que algunos dramas aristotélicos ya poseen lo que Brecht presenta, por ejemplo, algunos dramas de Shakespeare. La segunda interpretación es la existencia de muchos datos reveladores de su intención de cambiar el teatro aristotélico por el teatro no aristotélico. Así lo podemos constatar en muchos pasajes de sus escritos de teatro, de igual manera en el Pequeño organón. Como ejemplo específico mencionamos el periodo de su exilio en Estados Unidos de América (1941-1947), donde intenta conquistar Broadway y Hollywood con sendas escenificaciones: La madre, presentada el año de 1935 en la urbe de Nueva York, durante un lapso previo a su exilio y Galileo Galilei en julio de 1947 en Los Angeles.

La ópera de tres centavos es el drama que le da celebridad mundial a Brecht desde su primera función ocurrida en Berlín el 31 de agosto de 1928 en el Theater am Schiffbauerdamm, pero su plaza teatral de más alto nivel artístico es Madre coraje. Después de la Segunda Guerra Mundial este mismo teatro viene a ser la residencia del Berliner Ensemble.

Si bien es correcto que muchas de las obras del teatro burlesco tienen

Primitivos efectos de impacto o sentimientos vagamente definidos, los cuales son consumidos como sustitutos por las equivocadas experiencias espirituales de un público manco y cataleptico.(26)

También es verdad que Brecht hace tabla rasa cuando habla del teatro aristotélico tal como si fuera un solo bloque. Hay

un cierto número de obras que no poseen las carencias nombradas por Brecht. Se trata de los dramas compuestos por los grandes autores de la Grecia clásica y el Renacimiento e incluso de muchos autores contemporáneos. En ellos todos los defectos mencionados por Brecht se vuelven artísticos. Estas cualidades únicamente son apreciadas por los poseedores de un amplio conocimiento de la literatura y el teatro.

Brecht plantea cierta reserva en torno a la dramaturgia propuesta por él. Algunos analistas consideran esto una enmienda en su pensamiento.

No puedo afirmar que la dramaturgia a la que por determinadas razones he calificado de no aristotélica y la correspondiente técnica interpretativa épica representen la solución.(27)

Esto significa una contradicción respecto a las ideas de su primer ciclo artístico y sólo hasta los últimos años de su vida (1951-1956), expresa este cambio de ideas. Aquí

Brecht intenta superar el concepto muy formal de su teatro épico e intenta efectuar en el teatro la misma revolución que Marx realizó en la dialéctica respecto a Hegel. Carlos Marx sustituyó la simple dialéctica de la conciencia por una dialéctica de los procesos sociales.(28)

Brecht pretende ser un clásico a la manera del siglo XVIII, esto es, abarcar todos los géneros del conocimiento, tal como quiere hacerlo Schiller, a quien Brecht critica por su idealismo pero en cierto modo Brecht falla en las dos máximas empresas de su vida, primero, cuando quiere anular el sentimiento y luego, al esforzarse por estimular el raciocinio.

Pasando al campo contrario, el teatro aristotélico tiene imperfecciones como el ser

Todo nacido del teatro burgués, ha nacido de los medios que se han creado para el individualismo, para las búsquedas individualistas; todavía está mal adaptado a hablar de trabajo.(29)

Por tanto, Sartre piensa que debe haber un término medio en el cual

No haya ninguna verdadera oposición entre la forma dramática y la forma épica, sino que ésta tiende hacia la casi objetividad del objeto, es decir, del hombre y va así contra los hechos, puesto que no se llega jamás a ver un hombre objetivo, con el error de creer que se puede dar una sociedad objeto a los espectadores, mientras que a la otra, si no se le corrige con un poco de objetividad iría demasiado hacia el lado de la simpatía, del Einfühlung, y arriesga demasiado con caer dentro del teatro burgués.(30)

Así como se dice que Bertolt Brecht muestra dos etapas bien delimitadas en su producción creativa, también se dice lo mismo de Constantin Stanislavski. Respecto al primer Brecht con ímpetu juvenil acomete la gigantesca tarea de reemplazar el teatro aristotélico por el teatro antiaristotélico. El Brecht de la madurez artística prueba corregir estos excesos y procura suavizar la intransigencia de aquel tiempo al tratar de justificar la combinación del sentimiento y el raciocinio. Enfrente, los resultados de las investigaciones de Stanislavski durante su primera fase artística lo conducen a seguir el criterio de iniciar la preparación de cualquier papel dramático desde lo exterior del personaje hacia el interior. Ya en sus últimos años de vida modifica este conocimiento al encontrar el método de las acciones físicas, fórmula que se opone a la primera forma de interpretación.

NOTAS DEL CAPITULO I

- (1) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.l.(Trad. Jorge Hacker), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. Pág. 121.
- (2) Aristóteles. La poética. (Versión de Juan David García Bacca), México, Editores Mexicanos Unidos, 1985. Pág.138.
- (3) Bertolt Brecht. Ibidem.
- (4) Bertolt Brecht. Op. cit. Pág. 122.
- (5) Bertolt Brecht. Op. cit. Pág. 150.
- (6) Bertolt Brecht. Op. cit. Pág. 153.
- (7) Bertolt Brecht. Diario de trabajo.t.I.(Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. Pág. 189.
- (8) David I. Grossvogel. The blasphemers. Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca, Cornell University Press, 1965. Pág. 13.
- (9) Louis Althusser. "El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht. (Nota acerca de un teatro materialista)", en Louis Althusser. La revolución teórica de Marx.(Trad. Martha Harnecker), México, Siglo XXI, 1967. Pág.121.
- (10) Eric Bentley. La vida del drama.(Trad. Alberto Vanasco), Buenos Aires, Paidós, 1971. Págs. 138-139.
- (11) Keith A. Dickson. Towards utopia. A study of Brecht. Oxford, Clarendon Press, 1978. Pág. 238.
- (12) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.l. Pág. 123.
- (13) John Gassner. The theatre in our times. New York, Crown Publishers, 1954. Pág. 80.
- (14) Henry Adler. "Bertolt Brecht's contribution to epic drama", en John Gassner(edit.) Directions in modern theatre and drama. New York, Rinehart and Winston, 1965. Pág. 121.

- (15) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.I. Pág. 193.
- (16) Bertolt Brecht. Diario de trabajo. t.I. Pág. 136.
- (17) Bertolt Brecht. El compromiso en literatura y arte.
(Trad. J. Conuberta), Barcelona, Península, 1973.
Pág. 219.
- (18) Bertolt Brecht. Diario de trabajo. t.I. Pág. 136.
- (19) Bertolt Brecht. Diario de trabajo. t.I. Pág. 138.
- (20) Bertolt Brecht. Diario de trabajo. t.I. Pág. 140.
- (21) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.I. Pág. 102.
- (22) Raúl Serrano. Dialéctica del trabajo creador del actor.
México, Cártaço, 1982. Pág. 107.
- (23) Sonia Moore. "Stanislavsky, Konstantin", en The New
Encyclopaedia Britannica, t.17, Chicago, Helen He-
minway Benton, publisher. 1982. Pág. 582.
- (24) Raúl Serrano. Dialéctica del trabajo creador del actor.
México, Cártaço, 1982. Pág. 107.
- (25) Bertolt Brecht. Diario de trabajo. t.I. Pág. 194.
- (26) John Willett(edit.) Brecht on theatre. New York, Hill
and Wang, 1964. Pág. 160.
- (27) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.I. Pág. 197.
- (28) Patrice Pavis. Diccionario del teatro. Dramaturgia,
estética, semiología. (Trad. Fernando de Toro), Bar-
celona, Paidós, 1990. Pág. 127.
- (29) Jean Paul Sartre. "Théâtre épique et théâtre dramati-
que", en Jean Paul Sartre. Un théâtre de situations.
(Textes rassemblés, établis, présentés et annotés
par Michel Contat et Michel Rybalka), Paris, Galli-
nard, 1973. Pág. 149.
- (30) Jean Paul Sartre. Op. cit. Pág. 150.

CAPITULO II

EL CONCEPTO DE LO EPICO DE BERTOLT BRECHT Y LO EPICO
TRADICIONAL

En el capítulo precedente nos ocupamos de las diferencias del teatro aristotélico y el nuevo teatro propuesto por Brecht, quien durante la primera etapa de producción de su teoría lo llama teatro antiaristotélico. Después, a medida que perfecciona su teoría le da el nombre de teatro épico. A partir del presente capítulo empleamos cualquiera de los dos términos, puesto que son equivalentes.

Los antecedentes de la escuela épica de Brecht como contraste a la épica tradicional, tienen ya un largo historial en Alemania. Sus orígenes datan del siglo XVIII con el dramaturgo y crítico alemán Ephraim Gotthold Lessing (1729-1781). En su obra La dramaturgia de Hamburgo, Lessing

- 1) Rechaza la pretensión de los autores franceses de ser los herederos del drama griego clásico, 2) critica la imitación del clasicismo francés, 3) discute la concepción aristotélica de catarsis como finalidad en la tragedia, 4) trata el problema de las tres unidades dramáticas exigidas por los dramaturgos franceses (Racine, Corneille) y 5) concede al dramaturgo plena libertad para presentar a su gusto el desarrollo de la obra. (1)

Como estos comienzos de la crítica son un conflicto frontal del teatro aristotélico y la nueva dramaturgia, pueden considerarse los inicios de la evolución del drama que tiene su culminación en Bertolt Brecht.

El debate iniciado por Lessing tiene un continuador con Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805). Su obra puede recibir el calificativo de idealismo ético. A pesar de la

fuerza y originalidad con que Schiller trata sus dramas, éstos tienen el defecto de ser demasiado idealistas, ingrediente que los hace no compatibles con la realidad social de la cual toma su inspiración creadora. Pero Brecht es un idealista igual a Schiller al plantearse objetivos demasiado ambiciosos para sus posibilidades reales. Ningún otro dramaturgo precursor del teatro épico padece tanto la influencia del romanticismo como Schiller.

El tercer dramaturgo que significa un destacado progreso en la elaboración de una dramática diferente al teatro aristotélico es Georg Büchner (1813-1837). Su mejor obra, La muerte de Danton (1835) es el primer drama realista en Alemania y revela un materialismo prematuro. A los héroes idealistas de Schiller los enfrenta el héroe pasivo de Büchner. En los dramas de Büchner hay un realismo cruel, denuncia y un mundo con pesimismo histórico. Büchner confía en la rebelión de las masas y la instauración de un orden social nuevo. La influencia de su obra todavía hoy ejerce un poderoso influjo en el teatro más progresista. Büchner es un innovador formal, un preexpresionista que rebasa en mucho a su época romántica y en lugar de imitar el ejemplo de Racine, adopta un estilo inédito: la pieza literaria es para él un instrumento para la descripción de la verdad.

El cuarto dramaturgo de importancia en la formación del teatro épico es Karl Kraus (1874-1936), contemporáneo y al mismo tiempo precursor inmediato de la teoría épica de Brecht, en quien influye de manera decisiva con su drama Los últimos días de la humanidad.

"Disfruto leyendo a Charles Louis Philippe, Marie Gottegebe y Bubu. Son lo mejor. Además leo a Karl Kraus".(?)

Este pensamiento escrito el jueves 15 de mayo de 1921 cuando Brecht cuenta con 23 años de edad, nos demuestra que Brecht en

sus críticos años juveniles y pese a faltar aún varios años para la elaboración de su teoría del teatro épico, éste ya se prefigura mediante la elección de Brecht por ciertos literatos.

También es otro importante precursor del teatro épico el novelista germano y amigo de Brecht, Alfred Döblin.

El concepto personal de Brecht sobre lo épico da comienzo a partir de sus primeras colaboraciones con Erwin Piscator y del año 1926, fecha en que inicia el estudio del marxismo. Los primeros elementos de lo épico se hallan en su famosa obra La ópera de tres centavos, estrenada en el Theater am Schiffbauerdamm de Berlín el 31 de agosto de 1928. La obra es un intento de crítica punzante a la burguesía, quien la vuelve inofensiva convirtiéndola en un éxito comercial.

Lo épico (novela, novela corta, poema épico), por sí mismo constituye un conjunto de procedimientos estéticos e ideológicos. Aristóteles en su Poética distingue tres grandes géneros literarios: la épica, el drama y la lírica. Por una especie de paradoja, recurso al que tan afecto es Brecht, su épica no difiere de la épica tradicional, sino al contrario, Brecht se apropia de los postulados de tal género literario y los introduce al drama. Esto viene a causar un enfrentamiento de la épica tradicional y el teatro aristotélico. Por las razones mencionadas efectuamos la comparación del teatro aristotélico y la épica tradicional.

En principio, la épica suele ser una de las primeras manifestaciones literarias de todos los pueblos.

Más bien que "primitivos", los épicos en todos los lugares y tiempos, han sido un producto refinado de una sociedad culta, ecos de los cuales penetran gradualmente en el verdaderamente primitivo submundo del folklore. (3)

Nuestra investigación inicia en la civilización griega, la más importante de occidente y por ser la cuna de la palabra épica. El vocablo épico deriva del griego epos, que significa narración y su origen se halla en la Grecia clásica donde los aedos o poetas ambulantes relataban en verso las hazañas y hechos reales e imaginarios de los héroes.

En el drama los personajes tienen existencia sensible al paso del tiempo; no así en la narración épica, donde los héroes viven inalterables al tiempo, con el objeto de subrayar la grandeza de una acción o tensión.

En el drama existe un protagonista, carácter a quien pertenece la acción; en la épica encontramos al héroe, cuyo atributo es el triunfo.

Así, lo dramático nos presenta un mundo presente, actual; en cambio lo épico se hace cargo de presentarnos un mundo pasado, como totalidad, abarcando tiempo y espacio. Por eso el expositor épico tiene mucha mayor libertad que un relator dramático en cuanto al uso del tiempo dentro de la fábula.

Lo dramático es tensión, en tanto lo épico da una visión de conjunto.

Platón y Aristóteles hacen la siguiente distinción:

En la poesía épica el poeta habla en parte en primera persona como narrador y en parte hace hablar a sus personajes; en el drama el poeta desaparece detrás de sus personajes.(4)

Dice Goethe:

Su grande y esencial diferencia se basa, ...en que el épico dice los hechos como totalmente pasados, mientras que el dramaturgo los representa como totalmente presentes.(5)

En su respuesta, Schiller dice a Goethe lo siguiente: "la acción dramática se mueve ante mí, mientras que yo mismo me muevo en torno de la épica, y ella parece estar inmóvil".(6)

Según Goethe, las causas de lo antecedente son:

Los motivos progresivos, que promueven la acción; los usa en forma principal el drama; motivos regresivos, que alejan la acción de su meta, los usa casi en exclusiva el poema épico.(7)

En el drama el poeta usa el discurso retórico tal como especie de deux ex machina para resolver una situación o abreviar los hechos y se usan los versos para despertar impresiones en el ánimo del público. Por eso el drama se vale más de la prosa, la cual por ser de uso común propicia la identificación; en la épica el discurso retórico y el verso funcionan para crear distancia entre actor y público sin aislar al héroe, colocándolo dentro de la vida.

El drama configura personajes y acciones por el diálogo, en contraste con la épica, donde predomina la esencia física de los hombres, la naturaleza que los rodea, las cosas que integran su mundo, etc.

En el drama las réplicas de los actores hacen avanzar la acción; en la épica esto no siempre sucede.

Si en el drama tradicional hay un manejo del tiempo en relación a la vida y acciones de los personajes con un principio y fin bien definidos, en la épica la extensión de la vida y las acciones de cada carácter se han hecho problema porque inician por completo en acción y con el final no terminan pues prevalece una forma narrativa. El poeta épico está en un plano superior al mantenerse distanciado de los hechos narrados y del público.

Los temas del drama no conocen límites en su variedad, en

cambio la épica gira en torno a dos motivos y temas básicos; la cólera y la venganza.

En la épica "la violación de las normas indiscutidas arrastra necesariamente alguna venganza, la cual a su vez, exige ser vengada y así indefinidamente".(8)

Otro tema de la épica es el de los "retornos", el héroe no como humano sino como símbolo de la comunidad, es un luchador que vuelve ya sea del destierro, de la guerra o de una conquista. De lo antecedente se deduce que la base del relato épico es la violencia en todas las formas: guerra, conquista, empresa, reivindicación, venganza, traición, etc.

En el drama los episodios y escenas tienen una evolución interdependiente; por parte de la épica toda escena tiene independencia entre sí.

Mientras el drama prefiere mostrar la crisis, la épica centra su interés en el desarrollo y proceso de un conflicto.

En la épica predomina un carácter ordenador y racional; se usa la forma narrativa en tercera persona y en tiempo pasado.

Si en el drama existe un estrecho contacto de seres humanos ordinarios con los dioses y héroes, en la épica existe una gran lejanía entre los humanos y los dioses y sólo se narran los hechos de los héroes y seres mitológicos.

Lo dramático muestra mayor afinidad con los ritos; la épica tiene preferencia por los mitos.

En el drama la naturaleza únicamente aparece habitada cuando lo requiere la fábula; en contraposición con la épica donde la naturaleza todo el tiempo está poblada.

El drama invoca y evoca la energía sobrenatural que domina el destino del hombre; lo épico glorifica el poder del hombre sobre la tierra.

"Lo dramático siempre trata sobre sentimientos (o lo interno); lo épico trata sobre descripciones externas."(9)

En el drama se debe perfilar en forma completa e inmediata una personalidad en una acción. A diferencia de la épica donde la explicación de los hechos y el cambio paulatino de los personajes pretenden esa convergencia de hombre y hecho e lo sumo en la obra entera, configurándola, por lo tanto, cuando mucho como tendencia__la forma dramática reclama esa coincidencia con inmediata, instantánea evidencia en cada etapa del camino.

El drama tiene que suscitar la impresión de totalidad, claridad, eficacia, comprensible y concentradamente significativo, en cambio la épica es ilimitada.

En el drama los acontecimientos dramáticos reales representados han de coincidir con el tiempo de la representación. En la épica un gran periodo se puede resolver en unas cuantas palabras o bien relatar ampliamente un hecho breve.

Lo dramático actúa personalmente, mientras la épica narra con claridad.

En el drama existe unidad entre lo inmediatamente sensible y la importancia típica de cada momento de la representación. En la épica existen estos elementos de manera más laxa. Se imponen como tendencia en el curso de la acción total.

Aquí es conveniente señalar que Brecht construye su propio cuadro de las diferencias entre lo dramático y lo épico. Este famoso cuadro lo presenta por primera vez en el prólogo a su obra de teatro Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, publicado en el año de 1931. Este primer conjunto de conceptos es objeto de sucesivas reelaboraciones y difiere mucho de su versión definitiva en los Gesammelte werke de 1938. A riesgo de redundar tocante a los contrastes de lo dramático y lo épico y como un aspecto complementario, a continuación presenta-

mos lo más relevante de aquel cuadro:

Forma dramática del teatro

El escenario "corporiza" un hecho

Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual

Le posibilita sentimientos

Le proporciona vivencias

El espectador es introducido a la acción

Se trabaja con la sugestión

Se conservan las sensaciones

El hombre se presenta como algo conocido de antemano

El hombre es inmutable

El suspenso se crea en torno al desenlace

Una escena existe en función de la siguiente

El desarrollo es lineal

Natura non facit saltus

El mundo tal cual es

Lo que el hombre debería ser

Sus instintos

El pensamiento determina el ser

Forma épica del teatro

Lo narra

Lo transforma en observador, pero despierta su actividad intelectual

Lo obliga a tomar decisiones

Le proporciona conocimientos

Es situado frente a la acción

Se trabaja con argumentos

Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia

El hombre es objeto de investigación

El hombre se transforma y transforma

El suspenso se crea en torno al desarrollo

Cada escena existe por sí sola

El desarrollo es curvilíneo

Facit saltus

El mundo tal como será

Lo que el hombre debe ser

Sus motivos

El ser social determina el pensamiento (10)

La épica de Brecht no difiere de la épica tradicional como ya lo demostramos a lo largo del actual capítulo. Aclaremos esto debido a que Piero Raffa en su obra Vanguardismo y realismo, página 203 afirma que la concepción brechtiana de lo épico es herética respecto a la épica tradicional. Como hemos visto la épica es un género literario con sus normas perfectamente delimitadas y no puede haber una duplicidad con otros géneros literarios. Tal vez Raffa quiere señalar que Brecht le da un profundo contenido social a su teoría de lo épico y con una orientación política muy clara.

NOTAS DEL CAPITULO II

- (1) Jesús Antonio Collado Millán. "Lessing, Gotthold Ephraim", en Gran Enciclopedia Rialp. t.14, Madrid, Rialp, 1979. Pág. 203.
- (2) Bertolt Brecht. Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954. (Trad. Juan J. del Solar B.), Barcelona, Crítica, 1980. Pág. 130.
- (3) Joseph Arnold Toynbee. El pensamiento histórico griego. (Trad. Alicia B. Gómez y Jorge Elías Rombery), Buenos Aires, Sudamericana, 1967. Pág. 21.
- (4) Roberto Mansberger Amorós. "Epica", en Gran Enciclopedia Rialp. t.8, Madrid, Rialp, 1972. Pág. 675.
- (5) Georg Lukács. La novela histórica. (Trad. Manuel Sacristán), Barcelona, Grijalbo, 1976. Pág. 143.
- (6) Georg Lukács. Op. cit. Pág. 144.
- (7) Georg Lukács. Op. cit. Pág. 160.
- (8) Roberto Mansberger Amorós. Ibidem.
- (9) John Ruskin. Fragmentos escogidos. (Trad. Edmundo González-Blanco, M. Ciges Apricio, Julián Besteiro), México, Offset, 1985. Págs. 45-46.
- (10) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.1. (Trad. Jorge Hacker), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. Pág. 90.

CAPITULO III

EL TEATRO EPICO DE BRECHT; EL TEATRO NATURALISTA DE STANISLAVSKI

Según Erwin Piscator, él es el autor del concepto y el término de teatro épico, pero la modalidad que Piscator crea del teatro épico se caracteriza por una grandiosidad física y una magnificencia en las producciones, las cuales tienen como soporte una variedad enorme de maquinaria escénica. Estas propiedades hacen una exaltación de la era del maquinismo. En la primera etapa de sus representaciones teatrales, Piscator comenta e ironiza las noticias de su tiempo, esto lo transforma en un periódico escenificado, más tarde

Para este teatro proletario, Piscator llegó a valerse de una reconocida técnica didáctico-dramática empleada en la Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco, la alegorización; personificación de una idea o un concepto. A diferencia del empleo religioso o relacionado con atributos humanos abstractos como la alegría, la belleza, el pensamiento, la piedad, la muerte, etc., el director la utiliza relacionándola con algunos de los pensamientos fundamentales de la filosofía marxista.(1)

El teatro épico surge como un rechazo del expresionismo, estilo artístico en el cual milita Brecht en su primera etapa como escritor. El término teatro épico es introducido por la vanguardia del arte desde 1924. Es indudable que sin la experiencia de su colaboración con Erwin Piscator, la teoría del teatro épico de Brecht no habría sido posible. Ambos trabajan con idéntico fin artístico hasta 1928. Con el objeto de obtener una mayor claridad en las diferencias y similitudes de Brecht y Piscator, a continuación presentemos un cuadro de dichos rasgos en base a los datos aparecidos en la obra de Edward Braun, El direc-

tor y la escena. Del naturalismo a Grotowski, de las páginas 182 a 183 y 210 a 211.

Similitudes:

- ___ Desde su inicio en el teatro ponen obras de carácter social.
- ___ Empleo de técnicas múltiples: discursos grabados, empleo de cine documental, escenarios múltiples y giratorios, trozos de periódicos, acción simultánea.
- ___ Montaje flexible de cuadros y escenas acompañados de cantantes, música, gimnasia, proyección de diapositivas, estadísticas y retórica.
- ___ Consideran la psicología en el drama un obstáculo entre sala y escena.
- ___ Eliminan escenas originales y las cambian por otras nuevas y juxtapuestas.
- ___ Usan el agitprop, forma de teatro política de tendencia comunista.
- ___ Los actores interrumpen la escena y se dirigen al público.

Diferencias:

- ___ Gigantesco dispositivo escénico de Piscator y uso de ingeniosas escenografías a base de materiales y maquinaria reales; Brecht lo muestra todo en miniatura.
- ___ Una producción escénica de Piscator dura muchas horas; en Brecht sólo el tiempo normal de una representación teatral.
- ___ El concepto de grandeza de Piscator, Brecht lo sustituye por el de distancia.
- ___ Piscator pretende mostrar la vida en su complejidad total; Brecht presenta los episodios, exhibe lo significativo.
- ___ Piscator produce atmósferas en donde se mueven masas humanas, colectividades; Brecht crea personajes individuales.

___Piscator tiene poco interés en el actor; Brecht concentra su atención en el trabajo del actor.

___En las producciones de Piscator se confrontan el actor y la maquinaria. En las escenificaciones de Brecht se cotejan instrucción y entretención.

Para Brecht, el concepto de teatro épico no se refiere a una categoría estética. Para él es épico porque recurre a la razón más que a los sentidos, a la manera de los clásicos, lo épico invita más a la reflexión que a participación. El dramaturgo nacido en Augsburgo encuentra en China la fuente de la cual abreva para dar origen a la elaboración de su teoría épica dramática.

Con arreglo a las palabras del propio Brecht

El teatro épico se interesa en las actitudes que la gente adopta de uno hacia otro, dondequiera que éstas sean socio-históricamente significantes(típicas). Produce escenas donde la gente adopta actitudes de tal suerte que las leyes sociales bajo las cuales actúan, saltan a la vista.(2)

Lo épico, de acuerdo al concepto de Brecht es realista en su panorama, porque hace una vista objetiva de la escena humana y los problemas del individuo.

Brecht divulga un punto principal de su teatro: "el teatro épico procura buscar su modelo en una esquina callejera, es decir, volver al teatro más simple y natural".(3) y para que sea posible su realización se requiere mucho talento; es decir, su ejecución por artistas profesionales.

Brecht considera como uno de los ejemplos más exitosos de una producción épica la representación de su obra La ópera de tres centavos realizada en 1928. Esta obra marca el inicio del teatro épico en la dramaturgia brechtiana, sin embargo, aun siendo un

éxito de público (muchos analistas la consideran su obra más conocida) desde un punto de vista épico es un fiasco. La falla ocurre cuando todos los elementos épicos de dicha producción lejos de ser una censura sarcástica y mordaz al espectador hacen para éste aún más atractivo el espectáculo escénico. Estos principios épicos ya con el sello personal de Brecht aparecen por primera vez, a saber, un juego de telones el cual consiste de la cortina frontal sobre la que se proyectan los títulos de las escenas, dos lienzos de fondo en los que se leen la sinopsis del cuadro a poner en acción y la letra de las canciones al cantarse y una media cortina blanca en el frente del escenario que permite al auditorio ver en parte los cambios de los decorados. Esta última tela más tarde se convertiría en la firma del teatro de Brecht. La burguesía neutraliza las críticas que se le hacen, bien debido a que las toma como algo tolerable o porque se cree no aludida. Si el primer intento de teatro épico resulta un fracaso, lo es también con la obra cumbre de Brecht: Madre coraje, durante cuya representación por el Berliner Ensemble en 1954 en París con motivo del I Festival de Arte Dramático

La burguesía se inclinaba ante su propio espejo porque el espejo no era explícito, por su propia culpa o idiosincrasia y por culpa y carácter del espejo. Y así el teatro épico, pretendiéndose distante, quedaba próximo, queriendo extrañar entrañaba; y allegando el pensamiento provocado lo convertía en pasión.(4)

Un aspecto fundamental del teatro épico es evitar la identificación del asistente con el personaje. Para lograr este, el teatro épico se vale de carteles que llevan inscritos lemas y juicios breves que son mostrados a los presentes en momentos clave de la ejecución teatral, interrumpiendo la obra con el propó-

sito de impedir la identificación del auditorio con los personajes y en cambio asuma una posición reflexiva.

Este procedimiento del teatro de Brecht sólo es aplicable a obras

Equívocas, en las que a la simpatía humana del personaje subyace otra verdadera y reprochable significación de su conducta, o viceversa,...de ahí que el teatro épico sea un teatro críticamente negativo. Y es lógico: procede del convencimiento de que nuestra sociedad ha sido confundida y tergiversados los valores, y se dirige a cambiar esta situación.(5)

La escenografía que corresponde al teatro épico debe alejarse de un sentido realista propio del teatro acostumbrado. El decorado tiene que ser simbólico y evitar el uso de los colores para evitar la ilusión del realismo. En las notas relativas al decorado que Brecht da para su obra Los horacios y los curia-
ceos encontramos estas indicaciones

Los actores, así como los espectadores, ven el río o el valle trazados en el suelo; todo el campo de batalla, bosques que lleguen a la altura de la rodilla, colinas, etc. Pero este decorado no debe dar impresión de realidad,... Los obstáculos naturales (grietas, planchón de nieve, etc.) se indicarán mediante pequeñas tarimas fijadas sencillamente al tablado.(6)

Otro elemento importante del teatro épico es la canción. Esta se usa con un fin similar al de los carteles. En este caso Brecht demanda una técnica diferente a las reglas del canto institucional.

El actor no debe limitarse a cantar, debe interpretar el

papel de alguien que canta. No se esforzará tanto en destacar el contenido sentimental de la canción,...como en señalar actitudes que corresponden por decirlo así, a los usos y costumbres del cuerpo. Para lograr esto el actor debe recurrir al lenguaje vulgar y cotidiano. Respecto a la melodía, el actor no la debe seguir ciegamente, sino "hablar contra la música."(7)

Los montajes de muchas obras de Brecht antes y durante su exilio por varios países europeos y en Estados Unidos de América tuvieron una música preparada ex profeso por los compositores alemanes Kurt Weill y Hans Eisler. Esta música entendible por todos fue rechazada tanto por la vanguardia del público burgués que pedía ir más allá del sinfonismo posromántico, así como por los puristas, para quienes el arte no debe alejarse de sus líneas ya fijadas.

Con el fin de complementar lo antedicho, transcribimos un cuadro relativo a la música wagneriana y a la música épica.

Wagnerismo

La música estimula
 Una música que realza el texto
 Una música que impone el texto
 Una música que ilustra
 Una música que pinta un estado psíquico

Opera épica

La música comunica
 Una música que explica el texto
 Una música que considera el texto como cosa adquirida
 Una música que se afirma
 Una música que indica una forma de actuar (8)

Podemos dejar constancia de los elementos épicos de Brecht cuando presenciemos la película cinematográfica que Brecht aprueba y supervisa de su obra Madre coraje. La película es un documental filmado en base al libro modelo de Madre coraje y su filma-

ción pasa por múltiples vicisitudes desde su inicio en el año 1949 hasta 1955, pero queda terminado hasta el año de 1960 bajo la dirección de Peter Palitzch y Manfred Wekwerth, directores integrantes del Berliner Ensemble y su estreno es el 10 de febrero de 1961. Producido por la DEFA-film[†]. Ahí la música y los efectos de distanciamiento son eficaces al cumplir los objetivos de no transportar o ilusionar al espectador. Toda la película no es más que teatro filmado en blanco y negro, aunque no son con exactitud esos colores. La música es armónica pero en algunos momentos casi es un ruido. Los instrumentos (tambores, piano, trompeta, flauta, trombón, acordeón y guitarra) dan la impresión de hallarse puestos uno contra el otro. Del vestuario épico hay muchos ejemplos en fotografías y descripciones como la que Roland Barthes hace del vestuario brechtiano en donde afirma que a Brecht le gustan todos los tonos ocre, grises y sepia. Es obvio que con esta escasez aparente de colores puede lograrse una gran variedad en tonos. Acerca de la escenografía también existen muchos datos disponibles en literatura del tema. La escenografía debe ser antilusoria, sólo indicada y simbólica. Por ejemplo, un bosque no es más que una hilera de árboles deshojados, como secos, en un paisaje plano y nevado. Una montaña hecha de un material parecido a la esponja, semeja una roca enorme. La carreta de Madre coraje trae utensi-

[†] Desde su juventud y hasta el fin de su vida, Brecht elaboró muchos guiones para cine pero sólo muy pocos lograron filmarse, razón por la cual aportamos una lista de las películas basadas en los dramas y guiones realizados por Brecht: La ópera de tres centavos (1931), Dir. Georg Wilhelm Pabst, Kuhle Wampe (1932), Dir. Slatan T. Dudow, Hangmen also die (1943), Dir. Fritz Lang, Arch of triumph (1948, el guión sólo recibió retoques de Brecht), Dir. Lewis Milestone, El señor puntile y su criado matti (1955), Dir. Alberto Cavalcanti.

sillos en cada lado, indicios de ser una tienda: vasos en hilera, un canasto, un pequeño barril, unos cinturones. Muestra lo necesario sin exceso. La actuación de los actores del Berliner Ensemble, admirable por su labor de conjunto. Destacan Helene Weigel en el papel de Madre Coraje y Ernst Busch como el cocinero. Confirmamos lo que oímos decir en una clase de dirección a la maestra Soledad Ruiz: "la actuación épica tiene muchos elementos de actuación tradicional, a la cual Brecht añade un sentido social".

En palabras del mismo Brecht, un teatro épico sólo sería posible donde hubiese un fuerte y dinámico movimiento de clase social, capaz de asegurar su continuidad con sus propios medios de producción, frente al drama imperante. Por consecuencia, es necesario primero llevar a cabo una revolución en el sistema teatral de un país, para que pueda existir el teatro épico.

Respecto al estilo de actuación épica, Brecht declara que todavía no existe con plenitud esta forma de actuar.

La compañía de teatro Berliner Ensemble fundada por Brecht da su primera representación el 8 de noviembre de 1949 con la obra El señor puntilla y su criado matti de Brecht y dirigida por él mismo. A partir de 1954 el Berliner Ensemble cuenta con el Theater am Schiffbauerdamm como escenario propio y toma como emblema la paloma de la paz de Pablo Ruiz Picasso.

En ocasión del exitoso estreno de la pieza El señor puntilla y su criado matti por el Berliner Ensemble ocurrido en Berlín, cuatro años después de la Segunda Guerra Mundial, diarios berlineses anotan que si eso es teatro épico es magnífico. Brecht contesta: es teatro épico en la medida en que puede brindarse y aceptarse durante aquel momento. Cierra ese pensamiento con la

pregunta, "¿pero cuando se dará el verdadero, el radical teatro épico?"(9)

Existen varios juicios en los que declara la actuación de diversos actores y actrices conforme lo que piensa es la manera de actuar épica. En una de tales opiniones califica la interpretación de su compatriota Peter Lorre, "cuya actuación estaba en perfecto acuerdo con el estilo épico de actuación".(10)

Durante su exilio en Estados Unidos de América, Brecht halla el instante de apreciar algunas formas de caracterización épica, tal como el caso de su encuentro con Orson Welles en Boston, donde Welles dirige la obra de teatro Around the world de Cole Porter. En el estreno, el cual es un fracaso de público, Brecht acude a Welles y le manifiesta su pensamiento: "eso es lo que el teatro debe ser".(11) La pieza es una extravagancia musical que tiene una escena de circo, para esto Welles contrata unos intérpretes de circo para ejercitar el coro y el reparto.

En otra oportunidad, mientras hace un viaje a Nueva York, Brecht asiste a varios eventos dramáticos. En una representación ve a una protagonista cuya actuación le gusta. "En una obra idiota vi a una actriz completamente moderna, Taylor. Ella actúa en forma épica."(12)

En la edición hecha en Argentina del Diario de trabajo de Brecht (tomo III, pág. 361) aparece una nota del editor Werner Hecht en donde afirma que la figura en discusión es Elizabeth Taylor, pero el investigador norteamericano James K. Lyon, autor de la obra Bertolt Brecht in America, pág. 141, escribe que se trata de Laurette Taylor, quien actúa en el drama de Tennessee Williams El zoológico de cristal. Pensamos que lo anotado por Lyon

se ajusta más a la verdad.

En lo relativo a otros dramaturgos con cuya obra Brecht encuentra simpatías podemos anotar el caso de Thornton Wilder. Brecht considera que sus dramas Nuestro pueblo y La piel de nuestros dientes, consciente o inconscientemente siguen sus principios épicos. Ya en privado, Brecht dice a su colaboradora Ruth Berlau que "Wilder le había robado todo esto a él."(13)

Ahora pasamos a presentar los principales aspectos del naturalismo desde su creador intelectual Emilio Zola y su ejecutor escénico André Antoine hasta el arte interpretativo de Stanislavski.

La filosofía del naturalismo concibe a la naturaleza como lo absoluto e incluye a toda la realidad física; considera el espíritu como algo derivado de la materia. El naturalismo se halla unido a una visión materialista de la vida y tiene plena confianza en la capacidad cognoscitiva del hombre por medio de sus órganos, por lo cual hay una íntima conexión entre naturalismo y los adelantos de la ciencia natural, con preferencia por la física, biología y medicina.

El naturalismo literario se origina en 1870-1875 en Francia y desde su nacimiento lucha por una literatura positivista y científica. Es en este momento cuando lo toma Emilio Zola, escritor francés que nace el 12 de abril de 1840 y muere en París el 29 de septiembre de 1902. En sus comienzos es autor de obras de corte romántico pero atraído por las doctrinas de Claude Bernard hace un movimiento al naturalismo. En su escrito teórico El naturalismo en el teatro(1881), expresa las reglas del teatro naturalista. Zola trata de abarcar toda la sociedad francesa de su tiempo con su gigantesca obra La familia de los Rougen-Macquart, historia natural y social de una familia bajo

el segundo imperio en 20 volúmenes a partir de 1871. Caracterizan a esta novela sociológica, modelo del naturalismo, descripciones detalladas de cuadros y personajes populares. El naturalismo es una literatura en la que se denuncian la perversión de los instintos, los vicios de la burguesía y de los clérigos, los ambientes repugnantes parecidos a la estupidez, la ferocidad y el engaño. De las novelas de Zola son valores perdurables el aspecto épico, su espíritu social y sus cuadros de multitudes.

El introductor del naturalismo escénico en el teatro es André Antoine (1858-1943), actor, productor y administrador de teatro francés. En sus inicios, Antoine combina su labor como actor teatral con su trabajo como empleado de una compañía de gas en París; al no poder ingresar al conservatorio con los ahorros de su modesto salario funda el Teatro Libre (1897), término que se debe a Víctor Hugo, creador de la frase "teatro en libertad". Ahí con el apoyo de Emilio Zola representa y logra el triunfo de los dramas naturalistas franceses y extranjeros.

La obra de Antoine posee un gran valor cultural. Su influencia en Europa y América es enorme. Libera el teatro de la "pieza bien hecha", revoluciona la representación teatral en Francia imponiendo naturalidad en la actuación, combate al convencionalismo escénico y sus decorados reproducen con exactitud la realidad.

En este nuevo teatro el arte del actor debe reposar en la observación, así como en el compromiso de los actores a ser fieles al texto dramático, sin admitir la menor modificación o réplica por su parte, además trae a primer plano el conjunto de los actores, quienes realizan su labor escénica ignorando al público, asimismo se introduce la innovación de "trabajar de espaldas" al público, lo cual va contra el convencionalismo tea-

tral de aquella época. El naturalismo también da mucho valor al vestuario y a la escenografía, objetos que deben tener un máximo apego a la realidad. Según la idea de Zola "el decorado es lo mismo que la descripción en una novela".(14)

Todas estas reglas del Teatro Libre de André Antoine se hallan presentes en la organización del Teatro de Arte de Moscú, y en las reglas de dirección aplicadas por su fundador Constantin Sergeevich Stanislavski.

En vísperas de inaugurar el Teatro de Arte de Moscú el 14 de octubre de 1898 con la obra de A. Tolstói El zar fiodor Stanislavski empieza la práctica de su sistema con los actores maduros que se niegan al cambio.

Como un ejemplo del verismo al cual Stanislavski somete sus producciones anotamos la siguiente muestra:

Sobre la escena chorreaba una cascada y caía lluvia auténtica. Me acuerdo de una capillita construida con troncos de verdad, de una casa revestida de hojas de compensado, con dobles ventanales y algodón enmedio y los cristales empañados por el hielo. Todos los rincones de la escena, bien claros, precisos, detallados; las chimeneas, las mesas, los estantes llenos de gran número de objetos visibles sólo con los gemelos; en pasarles revista habría empleado un observador curioso y tenaz más de un acto. Había un resonar de trueno que asustaba al público,...por la ventana se divisaba un barco de verdad navegando por un fiord. Sobre la escena se alzaba una construcción no sólo de varias habitaciones, sino de varios pisos, con escaleras de verdad y puertas de roble.(15)

En el caso de obras históricas, el naturalismo del Teatro de Arte de Moscú sigue la norma de colocar en el escenario toda una colección de materiales del periodo y si su adquisición es muy difícil se hacen réplicas tomadas de dibujos de la era o de fo-

tografías tomadas en los museos. El mercader de Venecia y Julio César, son escenificaciones de Stanislavski juzgadas como naturalismo arqueológico. Antes de dirigir Julio César, Stanislavski

Viajó con sus actores a Roma y reprodujo en el escenario de Moscú las angostas calles y el foro, así como la pintoresca multitud meridional de la ciudad de César. Del mismo modo, la compañía hizo una expedición a la isla de Chipre al preparar Otelo. (16)

Estas representaciones van apoyadas por exposiciones complementarias. De tal modo, el público de Julio César, puede ver en el vestíbulo del teatro versiones rusas de Shakespeare y objetos auténticos de la época de Julio César, tales como armaduras, monedas, pinturas o grabados. En los montajes del ciclo histórico, el director naturalista establece con rigor en "qué se distinguía el peinado femenino de la época de Luis XVI del de la época de Luis XV".(17)

Empero por mucho colorido que tengan estas representaciones, los directores del Teatro de Arte de Moscú no logran crear una síntesis del espíritu romano.

El naturalismo, desde sus comienzos con Emilio Zola y André Antoine tiene como norma en cuanto al maquillaje que la fisonomía del actor se muestre tal como la vemos en la vida. Debe ser una copia fiel. En este afán por el verismo, en el teatro naturalista es de mucha importancia el rostro y ningún valor el cuerpo, al no exigirles a los actores en absoluto algún entrenamiento corporal, con el fin de dar al cuerpo una belleza plástica.

Como el naturalismo exige una actuación totalmente clara, completa y determinada, no permite nunca una interpretación alusiva o elíptica, esto es, que un personaje interpretado por

un actor posea ciertos rasgos no claros, ambiguos o sobreentendidos.

En su apego a la regla de fidelidad, el naturalismo comete muchos absurdos. Por lo anterior, el naturalismo no concede al espectador capacidad para soñar. El naturalismo del Teatro de Arte de Moscú tiene un especial empeño en destruir el misterio de la escena, tal es el caso de su primera escenificación de La gaviota de Antón P. Chéjov. A raíz de su éxito con esta obra el Teatro de Arte adopta como emblema una gaviota.

En el primer acto no se veía adonde iban los personajes al salir de escena,...Atravesando velozmente un puente-cillo, desaparecían no se sabe dónde en una mancha de follaje,...En la reposición de La gaviota, por el contrario, todos los rincones del escenario eran visibles: se había construido una pérgola con una cúpula de verdad, columnas de verdad y un barranco; se veía con claridad a la gente alejarse cuesta abajo.(18)

La tendencia del naturalismo a mostrar todo, cueste lo que cueste y el miedo al misterio, hacen de la obra teatral una ilustración de las palabras del autor.

'Oigo otra vez aullar el perro', dice uno de los personajes, y ni qué decir tiene que se oye el aullido del perro. El espectador se entera de que alguien se va,...por los cascos de los caballos sobre el puente de madera que atraviesa el río. Se oye el rumor de la lluvia sobre el techo de hoja de lata. Pájaros, ranas, grillos. (19)

Con toda seguridad es el apego de Constantin Stanislavski a las reglas del naturalismo, la causa de no existir un completo acuerdo entre Chéjov y él. Creemos un gran error de los directores del Teatro de Arte de Moscú aplicar el naturalismo a dramas como los de Shakespeare y Chéjov, pues el teatro como arte

de síntesis debe seleccionar de la vida real nada más lo significativo para trasladarlo estilizado al escenario, reñe oponente al naturalismo. A propósito de semejante situación relatamos dos ejemplos de las diferentes interpretaciones que tienen por un lado Antón Pavlovitch Chéjov y por el otro los actores del Teatro de Arte de Moscú.

Se cuenta que al comentarle a Chéjov uno de los actores del Teatro de Arte que durante la representación de La gaviota se oírfa entre bastidores el croar de las ranas, el canto de las cigarras y ladridos de los perros porque son realistas, Chéjov, molesto, contesta: el teatro es arte y hacer esto es como ponerle nariz de verdad a la pintura de un bello rostro.

La siguiente anécdota ocurre también al ensayar La gaviota. En ese tiempo un actor dice a Chéjov que

Al final del tercer acto el director piensa poner en el escenario a toda la servidumbre incluyendo una mujer con un pequeño llorando. Chéjov contesta que hacer eso es como si al interpretar pianísimo en el piano cayera en forma ruidosa la tapa. Otro actor porfía; en la vida real esto es muy común, a lo cual Chéjov responde que la escena es la quinta esencia de la vida y no hace falta poner detalles inútiles.(20)

Para Chéjov los hombres constituyen un medio, no la sustancia. Para el Teatro de Arte de Moscú es al contrario.

El Teatro de Arte sale del callejón sin salida que representa el naturalismo y logra conseguir el triunfo en el montaje de sus obras gracias al influjo de las piezas de Antón P. Chéjov, así como al atractivo de su personalidad y a sus frecuentes observaciones en torno a problemas del arte y consejos referentes al gusto de los actores.

Ne obstante, Rodolfo Usigli en Itinerario del autor dramático, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, indica en las páginas 42 y 106 que Chéjov es uno de los mejores naturalistas.

Stanislavsky reconoce que un análisis mental prolongado paraliza el subconsciente y la capacidad creadora de los actores quienes entran al escenario envanecidos y ofrecen su actuación basada en su experiencia, la cual se vuelve cliché. (21)

Otro aspecto que influye mucho en el naturalismo de Stanislavski es la naturalidad observada en las actuaciones de los famosos actores italianos Tommaso Salvini (1829-1916) y Ernesto Rossi (1827-1896).

El actor que sigue las normas de Stanislavski se caracteriza por un exceso en la minuciosidad, la pulimentación y el estudio de su papel, convirtiéndolo en un mosaico de instantes analizados paso a paso.

Stanislavski pone a trabajar su sistema de actuación con los actores del Teatro de Arte de Moscú, donde lo más valioso es el trabajo de conjunto, hecho bajo las rígidas normas del naturalismo, sin que surja ninguna personalidad. Es una ironía que los actores más destacados de la compañía tengan una educación donde predomine la vieja escuela de actuación (O. L. Knipper, I. M. Moskvín, V. V. Luzhsky, V. I. Kachalov) en cambio, los actores dignos de atención formados en el sistema son: V. E. Meyerhold, quien dejó la compañía en 1902, M. A. Samsova, M. G. Savietkaya, L. M. Leonidov, E. P. Muratova, A. H. Artém, N. S. Burtova, E. M. Raiávskaia, M. P. Lílina.

Brecht posee copiosa producción escénica como Stanislavski. Entrambos directores hay diversidad y libertad en la ejecución de sus producciones. El Teatro de Arte aunque independiente recibe censura del Estado zarista y después del bolchevique. Las limitaciones de los dos directores provienen de su respectivo Estado, el cual interviene con la censura. El Berliner Ensem-

ble realiza producciones en las cuales predomina un sentido de cooperación de Brecht, actores y directores huéspedes. En la relación de Brecht y colaboradores hay un respeto mutuo en cuanto a la libertad artística. Brecht se halla mucho más interesado en las repercusiones de carácter social de la escenificación. A pesar de ser una compañía de repertorio, el Berliner Ensemble tiene un elenco que cambia con frecuencia en un país comunista donde hay escasas libertades. Por eso el Teatro de Arte de Moscú da las reseñas de Meyerhold, discípulo de Stanislavski, pero que luego rivaliza con su maestro en cuanto a capacidad creativa y conocimientos de teatro.

Ubicado en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, el Berliner Ensemble desempeña un activo papel en el marco de lo que se conoce como la Guerra Fría entre los dos bloques que se formaron después de la contienda (capitalismo y socialismo), en tanto el Teatro de Arte ya había pasado su período de máximo esplendor.

Con respecto a Brecht no surge ningún actor que documente acerca del método de Brecht pues el método no se da con igual importancia que sus demás escritos teóricos y acaso porque Brecht mismo se ocupa de aclarar todo lo relativo a su teoría teatral. Con relación a Stanislavski surgen muchos textos que describen su sistema. Esto se debe a que Stanislavski en vida sólo publica un libro, Un actor se prepara (1937) pues pensaba publicar todo sobre actuación hasta estar por completo seguro de sus investigaciones.

Constantin Stanislavski ejecuta una pieza de teatro siempre que tenga el nivel artístico requerido, cualquiera que sea su estilo, pero Brecht únicamente produce obras que sean adaptables a su intención socializante.

- (1) Ignacio Rodríguez Escárcega. Teatro épico de Erwin Piscator. Tesis de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1988. Pág. 43.
- (2) John Willett(edit.) Brecht on theatre. New York, Hill and Wang, 1966. Pág. 86.
- (3) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. (Trad. Né-
lida Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva
Visión, 1976. Pág. 154.
- (4) Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporá-
neo.t.II. Barcelona, Juan Flors, 1961. Pág. 145.
- (5) Juan Guerrero Zamora. Op. cit. Pág. 147.
- (6) Bertolt Brecht. Teatro completo.t.III. (Trad. Raquel
Warschaver), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
Pág. 176.
- (7) Bertolt Brecht. Teatro completo.t.V.(Trad. Annie Reney
y Onofre Lovero), Buenos Aires, Nueva Visión, 1981.
Pág. 103.
- (8) Juan Guerrero Zamora. Op. cit. Pág. 131.
- (9) Klaus Völker. Crónica de Brecht.(Trad. María Luz Rovi-
ra), Barcelona, Anagrama, 1976. Págs. 175-176.
- (10) John Willett. Op. cit. Pág. 53.
- (11) James K. Lyon. Bertolt Brecht in America. Princeton,
Princeton University Press, 1980. Pág. 179.
- (12) James K. Lyon. Op. cit. Pág. 141.
- (13) James K. Lyon. Op. cit. Pág. 103.
- (14) S. Ignatov. Historia del teatro europeo.t.V.(Trad. N.
Caplán), Buenos Aires, Mar Oceano, 1963. Pág. 27.

- (15) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Textos teóricos. t.I.
(Trad. J. Delgado, M. Anós, R. Vicente, V. Cazcarra y J. L. Bello), Madrid, Alberto Corazón, (s.f.),
Pág. 129.
- (16) Marc Slonim. El teatro ruso: del imperio a los soviets. (Trad. Horacio Martínez), Buenos Aires, EUDEBA,
1965. Pág. 91.
- (17) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Op. cit. Pág. 130.
- (18) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Op. cit. Pág. 132.
- (19) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Op. cit. Pág. 136.
- (20) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Teoría teatral. (Trad. Agustín Barreno), Madrid, Fundamentos, 1986. Pág. 39.
- (21) Sonia Moore. "Stanislavsky, Konstantin", en The New Encyclopaedia Britannica. t.17. Chicago, Helen Hemingway Benton, publisher, 1982. Pág. 582.

CAPITULO IV

EL EFECTO-V (VERFREMUNGSEFFEKT) DE BRECHT Y LA
IDENTIFICACION DEL ACTOR EN STANISLAVSKI

El origen de la técnica del distanciamiento que Brecht hace conocer como efecto-V no es nada nuevo en el teatro. Existe ya en el periodo clásico de los griegos, donde se le utiliza en las tragedias compuestas por Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como en las comedias de Aristófanes. Un precedente más inmediato se halla en la técnica interpretativa de los dramas litúrgicos y sacros de la Edad Media donde los actores en lugar de identificarse con el personaje lo "representan" de modo alusivo, alegórico; "el actor se comporta como si fuera tal o cual figura del mundo bíblico o histórico".(1)

No sucede lo mismo con Stanislavski a quien lo caracteriza una eecasa relación con los autores clásicos griegos incluyendo Aristóteles, pues en los escritos de Stanislavski no aparecen referencias a El Estagirita.

La fuente directa en la cual se inspira Brecht para la creación del efecto-V es el teatro chino antiguo. Después de ver el trabajo del actor en el teatro chino, Brecht adopta de ahí los elementos para su teoría de la representación y con base a ese conocimiento escribe su artículo "Efectos de distanciación en el arte escénico chino"(1937). Brecht elogia mucho el arte del gran actor chino Mei-Lan-Fang, quien personifica el ideal de la actuación distanciada. Brecht nos da un ejemplo del nuevo tipo de actuación cuando Mei-Lan-Fang vestido de smoking, hace algunos movimientos femeninos. En esta presentación Mei-Lan-Fang se disocia en dos personas: el que presenta y el presentado.

Uno de los personajes, el doctor(padre de familia y ban-

quero) exhibe más aún al otro personaje. Su rostro, su vestimenta, su forma de sorprenderse o de mostrarse celosa o de ser atrevida. También presenta su voz. El personaje que vestía smoking casi ha desaparecido.(2)

Otro ejemplo que por igual se refiere a dicha manera de actuar ofrecida por el mismo Mei-Lan-Fang, lo relata Robert Lewis, director de teatro de nacionalidad estadounidense.

Cuando se suponía que estaba llorando tomó su abanico, lo puso en cierta posición, la cual descubrió sus ojos y hacía un sonido rítmico, hermoso, ...mediante todas estas convenciones nos demostraba las emociones que se suponía estaba sintiendo a través de esta técnica.(3)

Lo previamente descrito constituye la primera mitad acerca del origen del efecto-V, para la segunda parte, Brecht se inspira en los críticos formalistas de la Unión Soviética, pues la persona que principia con el uso del término "distananciación", en el sentido exacto que Brecht le da es el formalista Víctor Sklovski; él "considera la distananciación como la función semántica propia de la imagen poética en general".(4) Resulta de mucho interés conocer cómo inventa Sklovski el concepto "distananciación", al cual asimismo designa "extrañamiento".

Sklovski señala que la creación del vocablo tiene una estrecha relación con la obra de León Nikoláievich Tolstói. Sklovski recuerda un ejemplo de la condición en que León N. Tolstói crea las metáforas de sus textos. A menudo Tolstói presenta los objetos con carácter de algo recién visto; no los nombra, enumera sus rasgos. Así, al describir un árbol no dice "abedul", sino que anota:

Un gran árbol rizado con tronco y ramas de un blanco brillante.

Es un abedul, nada más que un abedul, pero descrito por

alguien que parece desconocer el nombre del árbol y se sorprende ante lo insólito.

.....
 A esta construcción que yo denominé en 1915 "extrañamiento", Tolstói fue aproximándose desde muy lejos.(5)

En seguida, Sklovski señala que un ejemplo donde se da con más claridad el "extrañamiento" es en la novela corta de Tolstói titulada Jolstomer, en ésta un caballo narra una vida humana y la propiedad privada, el amor, las ofensas que hace un hombre a su igual, todo parece absurdo y extraño. Por lo descrito, podemos considerar como antecedente más inmediato del efecto-V a los críticos formalistas de la Unión Soviética.

Como consecuencia de los viajes que Brecht hizo a Moscú, primero en 1932 y luego en 1935, aconteció su encuentro con el actor chino Mei-Lan-Fang y es muy probable que también haya tenido contacto con Víctor Sklovski, aunque no lo menciona, pero es más factible su reunión con el crítico formalista Sergei Tretiakov. Sklovski creó el término "extrañamiento" en base a la obra literaria de León N. Tolstói, con quien el joven Stanislavski, cuando dirigió la Sociedad de Artes y Literatura de Rusia, en alguna ocasión colaboró..

Aun cuando la investigadora Odette Aslan en su libro El actor en el siglo XX, página 164 afirma que Brecht da pruebas de conocer el sistema de Stanislavski, una indagación más exhaustiva demuestra que lo conoce de modo parcial, como muchos de los preconizadores del sistema. Brecht acepta de Stanislavski la reproducción a partir de una verdadera observación, el valor otorgado al detalle, mientras rechaza de Stanislavski el arte por el arte y la emoción continuada (por la cual prefiere las rupturas del teatro épico).

Otro aspecto del actor que trabaja con el sistema de Stanislavski es que se finge inocente y simula no saber el contenido de la obra desde principio a fin, como el espectador, en cambio el actor brechtiano denota en todo momento una relación con la última escena que ya conoce. Un actor brechtiano se confronta con el personaje, pero enfrenta todavía más la acción del personaje.

Si Stanislavski pretende la consistencia y una lógica en la construcción de un carácter, Brecht busca enfatizar los elementos contradictorios en ese personaje.

Cuando un actor stanislavskiano representa una pieza de Brecht con sus frecuentes interrupciones por el efecto del distanciamiento esto no equivale a entrar y salir continuamente de su personaje, pues todo actor ejerce un control vigilante de sí mismo al desempeñar un papel.

Creemos que un buen actor de Stanislavski vale tanto como un actor de Brecht. Los dos tipos de actores deben poder encarnar los papeles tanto de Brecht como del teatro aristotélico.

En varios pasajes de los Escritos sobre teatro, Brecht remarca la necesidad indispensable de mostrar sobre todo la narración, el suceso, sin ser dominado por la emoción. En este sentido Brecht usa también el método de las acciones físicas.

Si Stanislavski admite la acción razonada en el ensayo, Brecht permite la identificación parcial en el ensayo, así como en la representación definitiva de la obra. Da libertad a sus actores de practicarla de manera limitada, para luego exigirles una toma de posición respecto a la parte. (Cfr. cita 1 del capítulo VI).

Brecht considera más fácil señalar las coincidencias que las divergencias con Stanislavski. Las semejanzas parten de que ambos "tienen en realidad puntos de partida diferentes y enfocan problemas distintos".(6)

Los matices entre Brecht realista y Stanislavski naturalista sólo son de grado, pues en los dos hay la concurrencia de producir un teatro que pretende ser imitación de la vida real y bien podemos clasificarlos dentro del naturalismo, estilo que procura mostrar el comportamiento externo del hombre. Los temas que toca el naturalismo son el mal y las bajas pasiones, con ello trata de suscitar la responsabilidad moral personal y colectiva y por ende, una conducta digna y virtuosa.

De acuerdo con el principio naturalista de la "cuarta pared", Stanislavski dirige ignorando al espectador; Brecht consagra toda su atención al auditorio.

Si la escuela de Stanislavski es el naturalismo, Brecht favorece la teatralidad.

El norteamericano Mordecai Gorelik, escenógrafo y director teatral, se transforma en un entusiasta difusor de la dramaturgia épica en Estados Unidos de América desde antes del exilio de Brecht en ese país. De acuerdo con Gorelik, el teatro épico

Cambia el valor de la psicología en el drama. Para dar un ejemplo: altera el significado de los puntos de vista de Stanislavski sobre el carácter,..El sistema de Stanislavski tiende a volverse introspectivo e incluso estático. Tal vez la razón de ello es que los ajustes que hace el actor son en términos de pensamientos más que de acciones.(7)

A Brecht le interesa más lograr una crítica ideológica del espectador, no tanto de alguien que piensa, sino de conseguir su actitud ideológica y política, en donde la política es la manera de hacer práctica la ideología.

Brecht se considera sobre todo autor y Stanislavski es principalmente director y actor. Aunque Stanislavski también hace depender al actor del texto dramático, todo su trabajo gira en torno al actor, poniéndole pruebas y ejercicios que lo ayuden a encarnar el

personaje; mientras a Stanislavski le atrae la reproducción exacta de un ambiente por una compañía teatral bien disciplinada, Brecht se interesa por las ideas directas al público mediante un distanciamiento; Stanislavski explora las ondas rítmicas; Brecht los gestos. Para Stanislavski tiene más importancia el sentido profundo de lo escrito; a Brecht le conviene mostrar el acuerdo de todas las artes integrantes del espectáculo escénico. Al sub-texto psicológico de Stanislavski lo sustituye un sub-texto socio-económico de Brecht. Stanislavski emplea el sub-texto para entender el interior del personaje; a Brecht le permite conocer el gestus en la interacción social. Si la meta de Stanislavski es presentar la psicología de los protagonistas, Brecht investiga las relaciones de los humanos y las causas de sus acciones.

En el corazón del sistema de Stanislavski hay la suposición de que el actor "improvisa en público" creando así, para él y el público la ilusión de que los hechos ocurren por primera vez. La posición contraria de Brecht declara que todo lo que hace el actor en la representación ha sido previamente pensado, seleccionado y ensayado detalla-a-detalle y luego presentado con el ligero, fácil "gesto de mostrar." (8)

A Brecht no le interesa exponer la verdad interior propia de Stanislavski, tanto como exhibir la correcta expresión física de una historia. De igual modo en la personificación, donde no hay intento de crear una "línea de acción" igual a Stanislavski, mejor elige presentar una caracterización interrumpida con frecuencia por los elementos del teatro épico, ni acarrear todo el significado y peso de un papel acumulándose a través de una representación al estilo de Stanislavski, sino enseñar la doble opción del papel. Brecht opina que un artista debe saber aplicar las lecciones de la historia en su trabajo y si bien Stanislavski no habla en los mismos términos, en el análisis de sus personajes demuestra unión con Brecht.

Tanto Stanislavsky como Brecht se dirigen a diferentes temas; falta probarse que difieren acerca del mismo tema. Mientras Stanislavsky es subjetivo, Brecht es objetivo. Brecht como director diría a los actores lo que debe ser hecho durante la representación, en cambio un actor stanislavskiano protestaría porque se estaba trabajando en términos de resultados en lugar de estimular el subconsciente. Los actores brechtianos replicarían que el teatro es resultados...,(9)

Para Brecht el actor es un medio para lograr un fin, en consecuencia, considera el arte y la destreza de los actores como algo para ser usados. Brecht nunca se ocupa de dar clases de actuación a sus actores. Al trabajar con ellos da por hecho que ya tienen experiencia en actuar un papel, por ello siempre aduce dar una educación de carácter social o político a sus actores, independientemente del conocimiento que ya tienen. Al escenificar un drama, Brecht en el peor de los casos adapta las ideas del dramaturgo; en el mejor de los casos le da nuevas ideas al escritor. En un teatro de autor como lo es el de Brecht, el histrión está presente para efectuar su labor de manera eficaz y rápida; en cambio Stanislavski está demasiado interesado en mejorar a los actores. Mientras Brecht moldea sus propios libros tanto dramáticos como teóricos, el célebre actor-director moscovita instruye a los actores, pues ante todo es un director que se desarrolla en cada estilo al poner en acción un amplio repertorio.

Ambos directores llevan hasta el máximo nivel sus exigencias respecto a las actuaciones en los libretos referidas a movimientos, entradas y salidas de actores del escenario, la disposición escénica de los decorados, iluminación, vestuario, maquillaje y accesorios del actor.

Los dos directores, cada uno en su respectivo campo de investigación, piden al actor que sea observador, crítico y

selectivo en la construcción del personaje, Brecht pide a sus actores que no usen una gestualidad excesiva; Stanislavski a su vez que no empleen sentimientos injustificados y sin control.(10)

En sus escritos, Constantin Stanislavski habla de hacer capaces a los actores de practicar cualquier cosa referente a su educación; Brecht comunica el resultado final.

A lo largo de su vida y su sistema, Stanislavski excluye con firmeza todos los aspectos del divismo, de los rasgos inherentes al actor estrella, en contraposición, Brecht piensa en estrellas para desempeñar los principales papeles de sus dramas (verbi-gracia, Charles Laughton como Galileo en el estreno de dicha pieza en Los Angeles, en julio de 1947), siendo que a las obras de Brecht les conviene más el ser interpretadas por actores diestros en un método no tradicional.

Si vivieran tanto Brecht como Stanislavski los dos dirían que los artistas actuales no cumplen con sus teorías, debido en buena parte a que sus discípulos falsean sus enseñanzas.

Un actor preparado con el sistema de Stanislavski ¿es un mal ejecutante de las obras de Brecht? Stanislavski responde que no porque su objetivo es crear un sistema que puede aplicarse a cada propósito escénico.

A esto los brechtianos contestan que un entrenamiento válido en forma universal y un tipo de actuación omnicompetente se describe como burgués y añaden que Stanislavski pertenece a una época y a una clase y el teatro brechtiano a otra sociedad y a otra etapa.

Brecht adopta, enriquece y modifica las propuestas escénicas de Meyerhold a quien conoce durante dos viajes que hace a Moscú, primero en 1932 y luego en 1935. La biomecánica de Meyerhold tiene muchos puntos de contacto con el método de Brecht. En Meyer-

hold la biomecánica sirve para que las ideas del espectáculo lleguen con claridad al público; Brecht usa con este fin el efecto-V. La biomecánica desarrolla las aptitudes físicas del actor al máximo, igual objeto procura Brecht al trabajar con actores muy entrenados; Meyerhold es materialista científico en su estética como lo es Brecht; Meyerhold se ocupa de todos los aspectos del fenómeno escénico al igual que Brecht, ambos gustan de la escena oriental y los dos repudian al actor psicológico, asimismo, en ellos el gestus es la base del trabajo actoral, con significado muy semejante. Ambos emplean un método épico en sus producciones. El distanciamiento de Brecht posee un ánimo idéntico al pre-juego y al juego invertido de Meyerhold. En la concepción de ambos directores el espectador debe ser un ente preparado; conciben el teatro como una empresa colectiva y también utilizan los elementos del cabaret, grotesco, music-hall, Commedia del Arte y circo. Al poner un drama en escena son realistas, convencionales, ingenuos y sencillos.

Unas diferencias y semejanzas de carácter personal entre Brecht y Stanislavski son que ambos pertenecen a la burguesía de sus respectivos países y su relación con esa clase social varía en forma irónica. Los dos provienen de países que progresaron del capitalismo al socialismo. Tocante al motivo por el que cambia su nombre, Stanislavski anota en su obra Mi vida en el arte (pág.99) su deseo de que sus padres ignoren su vocación teatral, por lo que toma el pseudónimo de otro aficionado ya en el retiro.

Por su parte Brecht no dice nada en conexión a su pseudónimo pero el investigador norteamericano James K. Lyon en su libro Bertolt Brecht in America, páginas 4 y 235 sugiere que Brecht se cambia el nombre para identificarse con los obreros, clase a la cual dedica su obra.

En relación a sus compañías teatrales resulta interesante co-

nocer cómo el Teatro de Arte de Moscú se funda sin la concesión de subsidios estatales pero con el mecenazgo del mercader Savra Morozov; en tanto el Berliner Ensemble se inaugura bajo los auspicios del gobierno. Brecht y Stanislavski dirigen a sus respectivas compañías en su función de apertura pero no siempre con ellos los directores. Muchas de las producciones las dirigen personalidades invitadas.

Brecht es partidario del socialismo; Stanislavski odia el socialismo. A Brecht le gustan los dramas comunistas; a Stanislavski no. Stanislavski es aristócrata desde su nacimiento hasta el fin y todo lo que tiene lo trae de lo antiguo sin rebelarse nunca contra su linaje noble ni contra su clase social; Brecht detesta su sociedad e incluso confiesa: "yo nunca dije a mi madre que la quería." (11) Y toda su importancia la debe al socialismo. Por tanto, aunque Stanislavski hubiera vivido el tiempo suficiente para poner en el escenario una obra de Brecht no la hubiese puesto porque odiaba las piezas de teatro socialistas y como prueba de tal aserto está su ruptura con Meyerhold.

Brecht desaprueba los ejercicios de pura imaginación, de sensaciones individuales aisladas de un medio social que Stanislavski pone a sus actores.

En los entrenamientos que Stanislavski aplica

Jamás se cuestionan los instintos, las reacciones psíquicas compulsivas, etc. Siempre se trata de actos de creación y el actor extrae todo de sí mismo. No hay dialéctica en todo eso. (12)

Brecht hace otro juicio crítico a Stanislavski al señalar el restringido papel otorgado al raciocinio. Si en su sistema se autoriza el razonamiento sólo es para ejercer un control. Se da prioridad al sentimiento, luego se corrige o justifica mediante

la expresión "el sentimiento permite establecer si algo es "legítimo" (que equivale a "correcto"). ¡Como si las emociones no estuvieran, por lo menos tan corrompidas como las funciones de la razón!"(13)

En buena medida la comparación Brecht-Stanislavski tiene su origen a partir de la conferencia sobre Stanislavski, la cual se verifica en Berlín a mediados de abril de 1953, donde son impugnados Brecht y el Berliner Ensemble. La tendencia de la reunión se hace previsible por un artículo dado al público dos días antes en la "Neues Deutschland" el cual dice:

La subestimación criminal hacia la importancia del método Stanislavsky para el desarrollo de un teatro nacional alemán es la causa principal de que la lucha contra el formalismo y el cosmopolitismo en el escenario no haya alcanzado el rigor fundamental que garantice un logro decisivo en la lucha por el realismo socialista en el escenario.(14)

En cuanto a los resultados de la conversación, más adelante Schumacher aclara que

Toda la discusión al respecto se vio afectada por el hecho de que hasta los propios seguidores de Stanislavsky sólo habían leído la traducción al alemán de "Mi vida en el arte", la obra de W. Toperkow "K. S. Stanislavsky en el ensayo" y por lo demás sólo extractos y comentarios de las obras de Stanislavsky.(15)

Con la nitidez de perspectiva que da el paso del tiempo hasta el día de hoy resulta evidente que la posición de Brecht frente a Stanislavski es una posición desde los puntos de vista teatral, científico y práctico más correcta que la de los discípulos de Stanislavski toman tanto hacia su maestro como hacia la teoría y práctica de Brecht.

En el periodo entre guerras en el Theater am Schiffbauerdamm de Berlín, Brecht empieza una nueva técnica de actuación basada en el efecto de distanciamiento (efecto-V) o Verfremdungseffekt, voz alemana cuya traducción literal es efecto de alienación, pero una versión más conforme al espíritu de la palabra es efecto de distanciamiento. El término aparece por primera vez en las notas a Cabezas redondas y cabezas puntiagudas a fines de 1936.

Ciertas incidencias de la obra mediante ruidos, música entre bastidores y el juego del actor, deberían en tanto que escenas cerradas en sí mismas quedar convertidas en algo extraño al mundo de lo cotidiano, de lo evidente y de lo esperado. (16)

"Una representación "distanclada" es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño." (17)

Pese al énfasis de Brecht en aplicar el efecto-V, en las producciones del Berliner Ensemble predominan trazos bastante convencionales como son el cuidado en el detalle y la exactitud en el aspecto histórico.

Para lograr el efecto-V, Brecht considera necesario desconfiar de lo que nos es familiar, debemos aprender a ver todas las cosas del mundo con "ojos ajenos", tal y como Galileo vio las oscilaciones de una lámpara.

Ver "con otros ojos", expresión que significa que lo vemos al fin con los ojos clarividentes, cuya mirada sobrepasa las apariencias. Esta visión está siempre preparada por una multitud de cambios imperceptibles en nuestro modo de ser y de ver, producidos por la aportación de nuevas imágenes que recubren poco a poco la totalidad del cuadro primitivo. (18)

El actor que actúa de manera distanciada nunca debe caer en trance y su musculatura siempre ha de hallarse floja para evitar la identificación del espectador con su personaje.

Al profundizar sobre la forma en que se puede crear el efecto-V por los actores, Brecht sugiere tres formas de actuación distanciada: una forma simple de distanciar es mostrar los usos y costumbres de un país y por tal se comprenden eventos como: una visita, el encuentro de una pareja, una negociación comercial o política, presentados como una costumbre local; en segundo lugar, puesto que distanciar también significa una manera de hacer célebre, se puede representar una situación como si fuera memorable, conocida por todos en sus detalles y en tercer lugar, las formas de distanciar son siempre diversas, dependiendo de la creatividad e ingenio del que intenta crearlas.

Subrayamos estas palabras porque las creemos decisivas para terminar con los lugares comunes y la indefinición todavía subsistentes en torno al distanciamiento. Estas expresiones vulgares consideran al efecto-V como la interpretación fría, sin emoción, o como la interrupción frecuente del trabajo actoral. Si bien es correcto que son efectos distanciadores, no son los únicos pero sí los más conocidos en la estética brechtiana, mas el distanciamiento posee vastas posibilidades en el teatro. Nada más falso que considerar el efecto-V como un elemento parco, austero y sin medios adecuados para una mayor perfección. Brecht no descuida ningún aspecto en la demostración de todos los probables desarrollos del distanciamiento.

Otra especie de crear el efecto-V es imprimiendo a los hechos "el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobrentendido, que no es simplemente natural".(19)

En la época en que Brecht introduce la práctica de la técnica de distanciamiento goza la fortuna de contar con la colaboración de toda una generación de actores alemanes talentosos,

como: Peter Lorre, Oscar Homolka, Helene Weigel, Ekkehard Schall, Carola Neher, Ernst Busch, Therese Giehse, Fritz Kortner y Erich Engel.

"Una condición indispensable para que se produzca el efecto-V es que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar."(20)

La interpretación distanciada no tiene otro fin sino el de distanciar el gesto social subyacente a todas las eventualidades.

Acorde a Brecht, el gesto social consta de la expresión de los gestos y la mímica empleada en sus relaciones por las personas de una época determinada.

"Distanciar también quiere decir historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos precederes."(21)

Conforme a lo antecedente, la actuación distanciada debe ser historizada, es decir, ha de tener dos rasgos esenciales: primero, que las épocas de la historia se fraccionan en periodos determinados; en segundo lugar, los hombres de aquellas eras tenían una mente que no era inalterable, sino que podía ser diferente.

Entre lo que Brecht llama método de historización y el efecto-V se percibe un antagonismo interno, ya que por aquél el personaje se inscribe en un realismo psicológico tan matizado que no consiente la distanciaci3n preconizada por éste,...

Además, toda la técnica brechtiana se apoya en una yuxtaposici3n y no fusi3n de la escena al drama.(22)

Brecht nota que la base de investigar todo lo normal, cotidiano, lo evidente, tal cual es empleada por la ciencia debe aplicarse al teatro. Este apoyo es el que propone se use por el actor al interpretar un papel.

Según lo anterior, el objetivo del efecto de distanciamiento es mostrar al mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado.

Brecht propone otro ejemplo más para realizar el efecto de distanciamiento y estriba en lograr que la cosa u objeto pendiente de representar deje de ser algo común, usual, conocido, para llegar a ser algo insólito e inesperado y propone para que un objeto sea realmente conocido a fondo debe dejar de ser común, inadvertido y su naturaleza debe investigarse a fondo.

En seguida, Brecht da varios ejemplos de cómo lograr el distanciamiento; para que un hombre logre ver a su madre como esposa de un hombre hace falta un distanciamiento. Esto se da cuando recibe un padrastro; cuando uno ve a su maestro con la policía se da un efecto de distanciamiento. En esa situación ya no aparece grande sino pequeño. En otro ejemplo, Brecht cita el caso de un personaje teatral en una obra de Víctor Hugo, Ahí un hombre al entrar a un jardín donde aguardan al rey, a quien todos conocen y aman, decide suplantarle y dice: "yo soy el rey".

De los anteriores ejemplos el crítico Juan Guerrero Zamora opina: "según estos casos, la técnica de la distanciaci3n no es sino la técnica de la decepci3n".(23) A juicio de Guerrero Zamora el personaje debe tener un significado negativo desde un punto de vista social dado con anterioridad a la escenificaci3n, es decir, desde la obra dramática y agrega que Brecht persevera en una lucha y en una denuncia del actor contra el personaje y su entorno. Esta última observaci3n de Guerrero Zamora se complementa con la de Fernando de Toro: "Los diferentes elementos que componen la escena son activos, es decir, van narrando paralelamente a la actuaci3n de los personajes."(24)

Cuando Brecht toma la técnica de la distanciaci3n del teatro chino piensa que la copia del gesto puede ser un arte, pero no toma en cuenta que toda la representaci3n oriental hace de la

copia del gesto un símbolo del mismo refrendado por toda una ideografía física tradicionalmente transmitida. Mientras nuestro teatro en occidente carece por completo de una simbología de la representación semejante a la oriental, tanto el teatro chino como el japonés (Noh) poseen una serie de convenciones y símbolos que al ser mostrados al espectador, éste comprende su significado. Así, por ejemplo, en el teatro Noh "abrir un abanico por la derecha frente al pecho significa aclarar la mente".(25)

En opinión de Brecht, distanciar una figura o un proceso no significa frialdad o cerebralismo puro, ni por esto se vuelve antipático.

La escenografía del teatro épico no pretende fingir lugares verdaderos como en el naturalismo, sino su referencia. La luz debe ser fría, blanca para evitar la ilusión mágica.

En cuanto al trabajo conjunto de Brecht y el Berliner Ensemble resulta poco probable obtener en otros países lo que Brecht consigue de sus actores alemanes.

El efecto de distanciamiento en las obras dramáticas posee las características anotadas en seguida: la localización de los hechos en lugares exóticos; estructuración en secuencias rápidas y numerosas de carácter autónomo; interrupción de la acción por medio de canciones, proyección de rótulos y divisas, empleo del estilo indirecto en la exposición, citando a ésta en forma narrativa en tiempo pasado real o ideal desaparece de la obra el uso del tiempo presente; autopresentación de los personajes y su relato; siempre cuentan algo ya pasado y proyección cómica de la acción.

Distanciamiento equivale a tomarse tiempo para exponer todos los aspectos de un objeto así como de una situación. El actor con su presencia facilita la reflexión al criticar e aprobar lo que muestra, destacando el aspecto raro de lo que presenta.

Helene Weigel, casada con Brecht y gran actriz alemana, de quien podemos asegurar que domina la técnica del distanciamiento contesta la pregunta de cómo lograr una interpretación distanciada: "procurando una imitación exacta".(26)

En opinión de Brecht, incluso los novetos en actuación pueden actuar de una manera distanciada "siempre que no conozcan aún a fondo la forma de actuar del viejo teatro".(27)

Brecht cita un caso de actuación de Helene Weigel, al interpretar a una campesina "no lloraba como campesina, lloraba por la campesina y lo hacía en su calidad de intérprete. Comprendo que es una falla; pero no veo que se haya violado ninguna de mis reglas".(28)

En el actuar distanciado la interrupción es una de sus partes principales. Por eso "cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto".(29)

La actuación distanciada es indicada, nunca se apoya. No mima la acción sino que se hace comprender. Un signo bien escogido demuestra la observación del personaje.

Al nivel de la obra de teatro la actuación distanciada se da cuando resaltan las contradicciones entre lo que dice un actor y lo que actúa en la evolución del personaje a lo largo de toda la representación y entre su comportamiento general y particular.

En conformidad con Alfonso Sastre, las teorías de Brecht corresponden a un teatro del futuro, pues en el presente resultan todavía irrealizables. Tal vez apenas deba ser comenzado el teatro que Brecht propone.

Con lo antes dicho, Sastre quiere decir que todo el teatro de Brecht y sus planteamientos teóricos no han ocurrido de manera plena en la práctica y sólo se han cumplido en forma parcial.

Sastre discurre aquí de idéntico modo al razonamiento expresado por Brecht en la nota 9 del capítulo III.

Por otro lado, para Eric Bentley resulta paradójico que Brecht llame alienación a su efecto-V, porque la expresión alemana "fremd" quiere decir alienar. Si Carlos Marx ve al obrero alienado bajo el capitalismo, a juicio de Bentley, Brecht ofrece

Hacer alienación (verfremden) de los elementos comunes del teatro. Esto es una paradoja dado que la alienación es el problema y el antagonista y puesto que el comunismo supone el fin de la alienación.(30)

Pero Bentley ignora que para Brecht el verbo alienar tiene tres acepciones y están expuestas en este trabajo: la primera es distanciar o volver extraño lo familiar, la segunda es historiar los hechos y la tercera es manejar el mundo como transformable.

Es necesario aclarar la equivocación en que incurre Bentley al considerar como un solo y mismo aspecto la alienación-en-algo y alienación-de-algo. En atención a las normas de la filosofía en alemán se nombra Entfremdung a la-alienación-en-algo, que significa "renunciar a uno mismo para entregarse a un poder extraño, y por consiguiente, no actuar ya en relación con algo, sino verse-intervenido-per algo que no somos nosotros".(31) Mientras la alienación-de-algo es el extrañamiento nuestro con respecto a ese algo y se traduce Verfremdung, palabra que usa Bentley como equivalente de las dos interpretaciones. Además, el juicio de Bentley adolece de la poca afortunada traducción de la voz alemana verfremdung al inglés como alienation, siendo más adecuado el vocablo distanciamiento.

La opinión de Bentley merece un comentario: de admirador y colaborador de Brecht (fue su asistente de dirección en Madre coraje con función inaugural en Berlín el 8 de octubre de 1950) se transforma en un crítico severo.

Varios críticos (entre los cuales anotamos a John Gassner en su libro The theatre in our times) afirman que los efectos de distanciamiento como la proyección de rótulos, el sistema de luces a la vieta, los actores dirigiéndose al público, etc. se vuelven mágicos e ilusorios.

En apoyo a lo descrito debemos recordar ciertas partes de la producción de Galileo Galilei en California, cuando Brecht se halla exiliado en Estados Unidos de América. En esa ocasión el vestuario de Galileo va gradualmente siendo más brillante a medida que sube de nivel social, hasta el día de los inocentes, en el cual hay una explosión de color. El estreno de Galileo, una de las obras más convencionales de Brecht, resulta un fracaso por ser opuesto a lo habitual en la escenificación y esto pese a existir elementos del teatro de costumbre. La representación emplea símbolos bastante tradicionales como los copiados a continuación: para darle carácter de obrero a un actor se le aplican dos manchas de ceroho quemado en sus mejillas; a otro para personificarlo como un arriero se le pone calcio blanco en la frente y carrillos.

Uno de los medios de más uso en el teatro brechtiano para evitar la identificación del auditorio con los personajes lo constituye la máscara o semimáscara, pero aun con este artificio el efecto hipnótico sigue realizándose.

Para el dramaturgo español Alfonso Sastre muchas obras en el teatro dramático tradicional ya tienen distanciamiento, como le hay en el teatro épico de Brecht y señala que su "máximo desacuerdo con Brecht, ... está en la fase de la interpretación y de la puesta en escena".(32)

Si para lograr el distanciamiento Brecht propone contar una historia "desde afuera" y ya ocurrida, lo contrario del teatro

dramático, la condición que Brecht impone ya genera efectos ilusorios.

Para mí, en el teatro dramático hay lo que le pide Brecht al teatro: distanciamiento, crítica y todo lo demás, mientras que en el teatro épico encuentro el peligro de que al alargar las distancias, el espectador nos pierda de vista y nosotros a él. (33)

Al juicio precedente de A. Sastre se le puede argumentar el estar formulado pensando en un público en especial de filósofos, mismo reproche que le hacen otros críticos al teatro de Brecht, porque sólo un público preparado puede comprender la existencia en el teatro aristotélico del distanciamiento y crítica social.

Sastre mantiene su oposición a Brecht al mencionar que durante la época de Aristóteles había la *anagnórisis* o reconocimiento, pero Sastre olvida que la *anagnórisis* es un reconocimiento por vía emocional y en base a la identificación de los asistentes con los actores. El espectador no es inducido a razonar ni a investigar las causas de los procesos colectivos presentes a través del escenario.

Sastre hace mención de Jean Paul Sartre quien señala una condición común al teatro de Brecht como al teatro aristotélico: "el acontecimiento representado denuncia, por el hecho de la representación, su ausencia". (34)

Contestamos a los dos autores que Brecht nunca niega esto. Brecht siempre afirma que al acabar cada representación de teatro épico el espectador debe salir preparado mentalmente para enfrentarse a la vida real.

Pasando a otro tema, la cuestión de la identificación tiene siglos de apasionada polémica y tanto Brecht como Stanislavski la discuten con bastante amplitud. Por mucho tiempo se ha plan-

teado la siguiente pregunta: ¿el actor se transforma por completo en lo que representa o representa una cosa de la cual él no es consciente?

Una respuesta parcial a este problema nos la da Silvio D'Amico para quien

Los actores del teatro dramático ofrecen una ficción; representan otros personajes, ambientes, costumbres, en fin, intentan hacer arte; a diferencia de los soldados de un desfile, los futbolistas de un estadio, los malabaristas y los acróbatas, los toreros y los jinetes ofrecen un espectáculo pero de sí mismos, ofrecen una realidad que aunque compuesta es auténtica.(35)

En este punto es necesario plantearnos "¿cuál es el comienzo, el origen de la identificación? la necesidad de compañía que todos sentimos."(36)

Encontramos que la identificación tiene tres aspectos principales:

1.-La identificación es la forma primitiva del enlace afectivo a un sujeto; 2.-Siguiendo una dirección regresiva, se convierte en sustitución de un enlace libidinoso a un objeto como por introyección del objeto en sí; y 3.-Puede surgir siempre que el sujeto descubre en sí un rasgo común con otra persona que no es objeto de sus instintos sexuales.(37)

En conexión al tema de si el actor se identifica totalmente con su personaje, acerca de tan comentado asunto a lo largo de la historia del teatro intervienen diversas personalidades y sin obstar sus discrepancias, en todas ellas existe un consenso al definir el arte del actor el cual estriba en guardar un equilibrio al representar un papel, o sea, una parte de la persona del actor se transforma en el protagonista mientras la otra ejerce vigilancia o un control del grado en el que se debe identificar. Así,

comprobemos que la regla mencionada es justo lo que Brecht pide al actor para poder manejar en forma eficaz la técnica del distanciamiento. Al momento de leer los razonamientos que Brecht da para interpretar de manera distanciada nos hacemos la pregunta de si está formulando las reglas de actuación que siempre han existido, sólo que con otras palabras? Veamos por qué motivo.

El acto de contemplarse-a-sí-mismos, que requiere arte y destreza por parte de los artistas, evita la total entrega del espectador que llega hasta la empatía y la distancia de los sucesos. Con todo, no se renuncia totalmente a la identificación.(38)

El comediante al trabajar con el sistema de Stanislavski realiza una práctica muy similar al sacerdote que se dispone a recibir el espíritu de otro ser. El actor primero estudia su personaje desde diversos aspectos: emoción, forma de pensar, sensaciones, evocación, medio social en que vive, observación, identidad en lo físico y psicológico. Todos estos procesos articulan un método que conduce al actor a una situación inducida en forma racional.

El actor que procura la identificación del público lo consigue por medio de un acto muy laborioso el cual en el sistema de Stanislavski se llama estado de ánimo creador. Con el objetivo de lograr la identificación del actor con su papel, y luego del espectador con el actor, éste sigue toda una serie de pormenores muy arduos: primero parte de la biografía del personaje a encarnar. Examina su comportamiento, el curso de la acción, el actor hace "como si" estuviera en las mismas condiciones del protagonista, entonces puede vivir profusión de situaciones por las

que atraviesa el carácter. En este proceso de identificación con el protagonista se incluyen pensamientos, palabras, nervios y glándulas. "Lo psíquico entraña lo físico."(39)

El método deductivo (stanislavskiano, que va de lo general a lo particular) y el inductivo (brechtiano, que va de lo particular a lo general) son complementarios porque al deducir algo de una generalidad también se induce al configurarse un personaje a partir de ideas particulares.

Brecht, al querer suprimir la empatía cree hacer lo suficiente para poder ver el objeto tal cual es con objetividad, pero ignora que la identificación es algo inexorable, inevitable. Brecht sabe o tal vez intuye que la identificación jamás puede anularse de la práctica teatral. Cuando mucho se le puede limitar.

Aunque Brecht desdenna la fuerza mesmérica propia de la identificación, prefiere un tipo de fascinación a cambio de otro, verbigracia, el entusiasmo propio de los deportes, a los cuales Brecht ve como algo más benéfico, en lugar del sentimentalismo en el arte dramático. Pero en los deportes también se da la identificación.

Incluso hay el hecho de que los efectos de la identificación también los ocasiona el conferenciante o lector, quien con frecuencia dramatiza su función al contar chistes, proyectar diapositivas, etc. Todo esto se vuelve teatro engañoso y contribuye a la magia del teatro que Brecht pone tanto empeño en destruir.

Brecht usa muchas veces como sinónimo de identificación la palabra empatía, ésta proviene del vocablo alemán Einfühlung, empatía o proyección de sentimientos en los objetos contemplados, base de una teoría escrita por muchos autores desde 1870 a 1910.

Nicola Abbagnano dice que la palabra empatía entendida como

fusión emotiva es una expresión ya desechada.

Uno de los aspectos menos estudiados por parte de los actores al trabajar con el sistema de Stanislavski es la excesiva tendencia del procedimiento hacia una subjetividad.

Esta prevención la realiza el actor británico sir Michael Redgrave para quien el principal riesgo de los actores que trabajan por primera vez con el sistema es que "confunden la verdad del sentimiento que él demanda, con el sentimiento subjetivo".(40)

Por esta razón Stanislavski pide a los actores del sistema poner el máximo empeño en "vivir" en el escenario y esto se logra intensificando la ilusión.

En el parecer de Fernando Wagner el sistema de Stanislavski es

Inconveniente específicamente entre los actores hispano-americanos,...La intensidad emotiva hispanoamericana es mucho más acentuada que la sajona. De ahí que nuestros artistas se dejen dominar fácilmente por sus emociones.(41)

Brecht nos habla de la forma de actuar del gran actor chino Mei-Lan-Fang y compara su magistral arte con el estilo de actuación de occidente. Después de meditar sobre la comparación, considera el arte occidental caduco respecto al oriental.

¿Qué actor occidental de la vieja escuela sería capaz de mostrar los elementos de su arte como lo hizo el actor chino Mei-Lan-Fang, vistiendo smoking, en una habitación sin luces especiales y rodeado de entendidos? (42)

Odette Aslan considera como problema de toda la vida de Stanislavski el "querer resolver un problema doble: llevar al espectador a creer en la realidad de lo que se le presenta en el escenario e incitar al actor a creer en esa realidad".(43)

Uno de los ataques más contundentes al sistema de Stanislavski

proviene de V. E. Meyerhold, su exdiscípulo, quien rechaza la actuación de "visceralidad" y "reviviscencia", cuya única distinción radica en que la primera se alcanza por el adormecimiento y la segunda por la hipnosis.

Meyerhold considera que "construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse".(44)

Una sólida razón que Brecht apporta contra la identificación es que la comunión con otro ser por sí misma es peligrosa "aunque más no sea porque al sucumbir a la empatía ya no se sabe si el camino es o no peligroso".(45)

Además, la simpatía impide conocer a quien tiene nuestros mismos intereses de clase, por lo que pedemos identificarnos con enemigos.

De un modo claro la inclinación hacia otra persona también sirve para manipular las conciencias del espectador. "Debilita los buenos instintos y desarrolla los malos, desmiente los conocimientos correctos y difunde conceptos falsos; en una palabra, adultera la imagen del mundo".(46)

El teatro debe mostrar al hombre cómo "saber andar" en este mundo y para esto sólo tiene su capacidad crítica. Únicamente su disposición adquirida para discernir permite a la humanidad obtener grandes progresos en su historia, por eso su sentido analítico y su capacidad racionadora lo facultan para seguir avanzando en el saber científico y en todos los campos de la cultura humana.

Quien se identifica con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta. En lugar de estar despierto camina en sueños. En lugar de hacer algo, permite que hagan algo con él.(47)

Ambos directores a nivel de ideas y producción escénica son muy competentes pero hay que ver la reacción de cada uno respecto a lo político. En esta materia los dos tienen convicciones muy firmes. Brecht en las distintas fases de su destierro nunca transigió con ideas ajenas a sus creencias políticas y sociales. Por su parte, Stanislavski después de la revolución bolchevique sigue trabajando bajo las nuevas reglas impuestas a partir del triunfo socialista pero eso no quiere decir que se halle plenamente de acuerdo con dicha doctrina política.

NOTAS DEL CAPITULO IV

- (1) Paolo Chiarini. Bertolt brecht. (Trad. Jesús López Pacheco), Barcelona, Península, 1969. Pág. 118.
- (2) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.2. (Trad. Né-
lida Menilaharzu de Machain), Buenos Aires, Nueva
Visión, 1976. Pág. 40.
- (3) Robert Lewis. Method or madness? New York, Samuel
French, Inc., 1958. Pág. 90.
- (4) Piero Raffa. Vanguardismo y realismo. (Trad. R. de la
Iglesia), Barcelona, Ediciones de Cultura Popular,
1968. Pág. 150.
- (5) Víctor Sklovski. La cuerda del arco: sobre la disimi-
litud de lo símil. (Trad. Victoriano Imbert), Bar-
celona, Planeta, 1975. Págs. 77-79.
- (6) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.3. (Trad. Né-
lida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
Pág. 164.
- (7) John Howard Lawson. Teoría y técnica de la dramaturgia.
(Sin trad.), México, Centro Universitario de Estu-
dios Cinematográficos, (s.f.), Pág. 19.
- (8) Maarten van Dijk. "Blocking Brecht", en Pia Kleber,
Collin Visser (edite.) Re-interpreting Brecht: his
influence on contemporary drama and film. Printed
in Great Britain, Cambridge University Press, 1992.
Pág. 130.
- (9) Eric Bentley. "Stanislavsky and Brecht", en Erika
Munk (edit.) Stanislavsky and America. Greenwich,
Conn., Fawcett Publications, 1967. Pág. 117.
- (10) Leonardo Herrera González. Elementos de comunicación
no verbal en el quehacer actoral. Tesina de licen-

- ciado en literatura dramática y teatro. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989. Pág. 58.
- (11) Bertolt Brecht. Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954. (Trad. Juan J. del Solar E.), Barcelona, Crítica, 1980. Pág. 122.
- (12) Bertolt Brecht. Diario de trabajo.t.III. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1979. Pág. 111.
- (13) Bertolt Brecht. Diario de trabajo.t.I. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. Pág. 32.
- (14) Ernst Schumacher. Leben Brechts in wort und bild. Berlin, Henschelverlag, 1979. Págs. 269-270.
- (15) Ernst Schumacher. Op. cit. Págs. 270-271.
- (16) César Oliva, Francisco Torres Monreal. Historia básica del arte escénico. Madrid, Cátedra, 1990. Pág. 382.
- (17) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.3. Pág. 123.
- (18) Saint-Paulien. Don Juan, mito y realidad. (Trad. Francisco Jover), Barcelona, Edisvensa, 1969. Pág. 309.
- (19) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. Pág. 153.
- (20) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.1. (Trad. Jorge Hacker), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. Pág. 169.
- (21) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.1. Pág. 154.
- (22) Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo.t.II. Barcelona, Juan Flors, 1961. Pág. 455.
- (23) Juan Guerrero Zamora. Op. cit. Pág. 454.
- (24) Fernando de Toro. Brecht en el teatro hispanoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1987. Pág. 26.
- (25) Miguel Alvarez García. Elementos formales de las danzas japonesas antiguas presentes en la com-

- posición dramática del teatro Noh. Tesis de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989. Pág. 116.
- (26) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.2. Pág. 204.
- (27) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.2. Pág. 30.
- (28) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.2. Pág. 197.
- (29) walter Benjamin. Tentativas sobre Brecht. (Trad. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1975. Pág. 44.
- (30) Eric Bentley. Theatre of war. Comments on 32 occasions. London, Eyre Methuen, 1972. Pág. 206.
- (31) Umberto Eco. Obra abierta. (Trad. Roser Berdagué), Barcelona, Ariel, 1979. Pág. 278.
- (32) Alfonso Sastre. Anatomía del realismo. Barcelona, Seix Bsrrol, 1965. Pág. 68.
- (33) Alfonso Sastre. Op. cit. Pág. 65.
- (34) Alfonso Sastre. Ibidem.
- (35) Silvio D'Amico. Historia del teatro universal. t.I. (Trad. J. R. Wilcock), Buenos Aires, Losada, 1954. Pág. 12.
- (36) Eric Bentley. La vida del drama. (Trad. Alberto Vinasoo), Buenos Aires, Paidós, 1964. Pág. 171.
- (37) Sigmund Freud. Psicología de las masas. (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 1983. Pág. 45.
- (38) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.2. Pág. 216.
- (39) Odette Aslan. El actor en el siglo XX. (Trad. Joan Giner), Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Pág. 90.
- (40) Michael Redgrave. The actor's ways and means. London, William Heinemann, 1954. Pág. 63.
- (41) Dolores Carbonell, Luis Vega Mier. } crónicas del

- teatro en México. México, Katún, 1988. Pág.106.
- (42) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. Pág. 218.
- (43) Odette Aslan. Op. cit. Pág. 87.
- (44) Emilievic Vsevolod Meyerhold. Textos teóricos.t.I.
(Trad. J. Delgado, M. Anós, R. Vicente, V. Casca-
rra y J. L. Bello), Madrid, Alberto Corazón, (s.f.),
Pág. 295.
- (45) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. Pág. 165.
- (46) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. Pág. 44.
- (47) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. Pág. 166.

CAPITULO V

EMOCION EN BRECHT; EMOCION EN STANISLAVSKI

En la conferencia sobre Stanislavski que se realiza en Berlín oriental en 1953 con la participación de Bertolt Brecht y su compañía teatral el Berliner Ensemble, hecho del cual hablamos en el capítulo anterior se analizan varios de los principales aspectos del sistema de Stanislavski, entre los cuales destacan qué son y cómo se producen las acciones físicas. En este aspecto Brecht demuestra poseer un conocimiento superior al de sus contrarios, al considerar a las acciones físicas en el sistema de Stanislavski motivadas por la emoción. "Las emociones de los personajes deben estar sometidas a la acción de la pieza, que no depende directamente de ellos, o deben ser provocadas por ésta."(1)

Frente a la interrogación de si Brecht expresa en forma correcta o incorrecta la interpretación de la teoría de las acciones físicas, Brecht juzga las manifestaciones emocionales como una consecuencia de las acciones físicas, las cuales parten de la fábula o anécdota de la obra dramática.

Para Stanislavski debe haber absoluta coincidencia entre las auténticas vivencias y la línea de acciones físicas del actor. Propone al actor dejar fluir con entera libertad su emoción creadora durante su primer contacto con el texto dramático y por tanto, con el papel que se dispone a interpretar.

En la escala de valores de Stanislavski la emoción es nueve puntos más importante que la razón.

En su investigación acerca de la emoción experimentada en el teatro aristotélico, Brecht la contempla como una situación productora de placer, pero un placer vacío, improductivo al no permitir un análisis racional y al indicar cuál debe ser el proceso a seguir para llegar a una disposición crítica expone al

actor el compromiso de llegar al análisis reflexivo mediante la emotividad.

Un deber del criterio brechtiano es combatir la tendencia general de presentar el teatro épico a manera de algo racional e incapaz de conmover. Brecht conceptúa los instintos como un mecanismo automático y hoy día convertidos en un enemigo del teatro épico.

En la época contemporánea "las emociones están encadenadas, unilateralizadas y ya no pueden ser controladas por la razón."(2) Esto es muy grave porque los intereses de los artistas aun cuando no siempre se manifiestan en forma emotiva, para Brecht no hay ninguna duda respecto a la presencia del aspecto sensitivo.

Entre los errores y prejuicios más comunes relativos al teatro épico brechtiano está la creencia ordinaria de que "hace todo sin ningún efecto emocional: en realidad las emociones son sólo clarificadas en el teatro épico, evitando la derivación subconsciente y sin transportar a nadie."(3) Además, en el teatro épico el actor no comparte la sensibilidad con su papel. Su obligación es representarla de modo total y con movimiento. Los ánimos deben manejarse sin frialdad pero existe la norma de practicar una emoción dosificada y da el ejemplo de un personaje cuya desesperación ha de tratarse con genuina ira del actor que lo interpreta o bien la ira del personaje con genuina desesperación de parte del actor.

En el sistema creado por Stanislavski hay tres elementos considerados de importancia básica: la inteligencia, el sentimiento y la voluntad. A los anticipados puede agregarse otro término al cual Stanislavski en un principio le da el nombre de memoria afectiva, pero con el paso del tiempo, a comienzos de la década de los treinta lo cambia por el de memoria emocional. Stanislavski toma este vocablo del científico francés Teófilo Armando

Ribot (1839-1916), representante de la psicología experimental. A continuación aclaramos el origen y evolución del término. Stanislawski da esta definición:

Llamamos memoria de emociones, ... a la que nos hace revivir las sensaciones que experimentamos en una ocasión, ... Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de alguna cosa, lugar o persona olvidadas, su memoria de las emociones puede hacer regresar sentimientos que ya ha experimentado. (4)

En otras palabras, Constantin S. Stanislawski propone un truco para producir la emoción auténtica. Si el actor no ha tenido en su vida una experiencia igual a la que trata de darle vida en el personaje a interpretar, puede recordar las emociones o sentimientos más afines al del papel.

Sin lugar a dudas la expresión memoria emocional proviene de Teófilo A. Ribot pero aún permanece la interrogante de cuál de los libros de Ribot recoge Stanislawski la frase. David Maçarschack, biógrafo de Stanislawski cree que Stanislawski la toma de la obra Problèmes de psychologie affective. No existe la completa seguridad sobre si las palabras en cuestión son copiadas del mencionado libro pues el término se publica en otros libros de Ribot. Sin embargo, Stanislawski está en un error tocante a estas palabras porque si bien memoria afectiva y memoria emocional aparecen varias veces en las obras de Ribot la dificultad estriba en tratarse de maneras de hablar de uso muy general entre los psicólogos de aquella época. Incluso en ellos mismos no existe un común acuerdo acerca del significado de la memoria de emociones.

Ribot mismo, aunque inclinado a aceptar la noción, registra las dudas de sus colegas y condiciona su propio asentimiento con rigurosas condiciones tales como: "la memo-

ria emocional es nula en la mayoría de la gente."(5)

Ribot cita un literato de su época el cual dice de las mujeres que poseen la memoria emocional son por eso monógamas y los hombres carentes de memoria emocional son polígamos.

Lo que ha pasado es que la gente de teatro ha estado invocando una terminología científica por amor de su sonido autorizado en la suposición de que cualquier cosa con un nombre científico debe tener unas bases científicas.(6)

Stanislavski otorga una importancia enorme al papel del sentimiento en el trabajo del actor, pues uno de los principales puntos de su sistema es el triunvirato integrado por la inteligencia, voluntad y sentimiento. La estrecha interacción entre los tres elementos constituyen toda la vida psíquica de un ser humano. A consideración de Stanislavski, el artista debe usar ante todo el sentimiento; la razón queda en un plano secundario.

El papel del conocimiento sensitivo o análisis es muy importante en el proceso creador, pues sólo con su ayuda se posibilita la penetración en la esfera de lo inconsciente, que constituye como se sabe, las nueve décimas partes de la vida del hombre y por lo tanto del personaje.(7)

Empero, aquí Stanislavski comete una evidente contradicción cuando considera el intelecto como elemento subordinado al sentimiento en el trabajo del actor, contradice así el postulado central de su sistema el cual afirma que la inteligencia, la voluntad y el sentimiento son las principales fuerzas motrices de la vida interna del actor, de su papel, de la acción central y del superobjetivo en la creación escénica.

En el sistema de Stanislavski el sentimiento es muy importante, pues le corresponden las nueve décimas partes del tra-

bajo del actor en la preparación de su papel; al intelecto sólo le corresponde una décima parte.

Un actor debe poseer condiciones de vivir y sentir su personaje sobre del escenario, por lo cual se compromete a dominar sus afectos.

En cambio Brecht, destaca el antisentimentalismo de su estética como una refutación al teatro expresionista de Alemania en las tres primeras décadas del siglo XX. Ahí los elementos con predominio son el subjetivismo en las emociones y la crudeza en la representación. Por tanto, Brecht presenta un contrapeso a los excesos retóricos e inactuales de la actuación tradicional.

Stanislavski tiene por cierto que un actor con demasiado control de sí mismo está en riesgo de perder por entero su emotividad. Para evitar esto le propone cumplir con precisión el conjunto de los actos indicados en el papel. Todo actor debe saber la razón de su presencia en el escenario, cuál motivo causa su intervención, lo que desea conseguir y cómo lograrlo.

Contra la creencia común, los dramas de Brecht no son tan fríamente cerebrales y carentes de sentimientos. Debajo de su apariencia racional y su vocación social, existe un hondo contenido emotivo, el cual se transmite a sus actores y al público.

Brecht considera la comedia como el mejor género de teatro distanciador de lo emocional por evitar la simpatía o identificación con los personajes, lo cual va de acuerdo con los fines colectivos que se propone alcanzar con sus dramas.

En la técnica de Stanislavski la vía más adecuada para expresar la emotividad es la irradiación de la misma por el actor hacia el público y uno de los objetivos más importantes de la técnica exterior de la encarnación del papel por el actor es la condición de mantener su cuerpo subordinado por completo al sentimiento.

Para el actor brechtiano es muy importante la situación de que tanto antes como después de realizar cierto movimiento se obtiene determinada emoción, pero aún de mayor importancia es cómo puede actuar una pasión en el tono de alguien que relata un hecho.

En la técnica de Stanislavski "el sentimiento es un producto de la voluntad y de las acciones conscientes (y algunas veces subconscientes) dirigidas a su satisfacción".(8) El actor que sube al escenario sólo debe pensar en lo que se dispone a ejecutar; la imaginación y la emotividad se generan subconscientemente al realizar las acciones conducidas hacia un deseo.

Ambos preceptores concuerdan respecto al origen de las emociones pues desde antiguo se sabe cuando decimos que pensamos tal cosa sobre algo, en realidad estamos emitiendo un sentir, una emoción.

La acción intrínseca expresada por señalados verbos forma parte de la ocupación a efectuar por el actor mediante su voluntad en forma consciente. Mencionamos algunos de tales verbos proporcionados por Stanislavski: persuadir, consolar, preguntar, esperar, perseguir, reprochar, etc.; en cambio, los verbos como impacientarse, reír, compadecer, irritarse, llorar, etc., no pueden gobernarse por la intención del actor.

"Es imposible actuar ningún sentimiento, cada sentimiento es por su naturaleza misma tan sensible que se esconde al contacto con el pensamiento."(9) Respecto a los medios de generar el sentimiento, asegura Stanislavski, el actor sólo puede hacer investigaciones de las formas que adquieren las acciones físicas bajo el estímulo de una reacción y cómo se inicia el conflicto entre sentimiento y pensamiento.

Dos de los puntos más complejos a los que se abocaron ambos directores por separado y que no pudieron desarrollar son las ideas de cómo unir el sentimiento con el intelecto y el modo de formular la emoción sin mediar la inteligencia y viceversa. Este problema Stanislavski no lo profundizó porque pensaba en el sentimiento como la solución a todo. Empero intelecto y emoción van juntos, nunca disociados.

NOTAS DEL CAPITULO 7

- (1) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.3. (Trad. Né-
lida Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Vi-
sión, 1976. Pág. 157.
- (2) Bertolt Brecht. Diario de trabajo.t.I. (Trad. Né-
lida Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Vi-
sión, 1977. Pág. 248.
- (3) John Willett(edit.) Brecht on theatre. New York, Hill
and Wang, 1966. Pág. 89.
- (4) Constantin Stanislavski. Manual del actor.(Trad. René
Cárdenas Barrios), México, Diana, 1982. Pág. 98.
- (5) Eric Bentley(edit.) The theory of the modern stage.
Dallas, Penguin Books, 1976. Pág. 277.
- (6) Eric Bentley. Ibidem.
- (7) Constantin Stanislavski. El trabajo del actor sobre sí
mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso crea-
dor de las vivencias.(Trad. Salomón Merener), Buenos
Aires, Quetzal, 1981. Pág. 56.
- (8) Toby Cole. Actuación.(Trad. René Cárdenas Barrios),
México, Diana, 1983. Pág. 125.
- (9) Constantin Stanislavski. El arte escénico.(Trad. Ju-
lieta Campos), México, Siglo XXI, 1983. Pág. 284.

CAPITULO VI

RAZON EN BRECHT; MENTE EN STANISLAVSKI

En el capítulo IV de la presente investigación mencionamos que la comparación de los métodos de actuación de Brecht y de Stanislavski se da en gran parte como resultado de la conferencia sobre Stanislavski efectuada en Alemania Democrática en abril de 1953, oportunidad en la cual Brecht es obligado a contestar los ataques provenientes de un sector del gobierno de su país que le reclaman seguir prácticas contrarias al sistema de Stanislavski, el cual tiene un carácter oficial. Repetidas veces le escribo líneas arriba con el propósito de aclarar que la mayor parte de las referencias de Brecht en torno a Stanislavski, sobre todo las de sus Escritos sobre teatro, poseen un carácter de contestación a una pregunta, todo esto formulado en un contexto dentro del cual tanto el interrogador como el interrogado se hallan presionados por la situación política, en este caso una declaración formal ante las autoridades artísticas de Alemania Democrática. Por estas razones, las dos primeras notas del presente capítulo corresponden a Brecht, y en ellas puede reconocerse un tono de respuesta y de justificación: "Es interesante notar cómo Stanislavsky admite la acción razonada...; en el ensayo! De esa manera admito yo la identificación... ¡en el ensayo!"(1)

Más adelante, al contestar una pregunta en la cual se le pide su opinión acerca de si ha interpretado a Stanislavski en forma correcta, Brecht responde con sinceridad que no lo sabe, pero agrega que

Una parte importante de su teoría, lo que él denomina el "super-objetivo", parece demostrar que tenía conciencia del problema tratado en el Pequeño organón porque el ac-

tor aparece en escena como actor y como personaje. Al cumplir el super-objetivo según el concepto de Stanislavsky, el actor está adoptando el punto de vista de la sociedad ante su personaje.(2)

Se le dice a Brecht que Stanislavski acostumbra interrumpir a sus actores cuando no les cree su actuación y le preguntan si hace lo mismo. Contesta que ocurre sólo con los principiantes y los actores lastrados por la rutina. Es más común que no les crea en el aspecto anecdótico, porque la verdad útil a la sociedad es muy difícil descubrirla.

Una de las más notables diferencias entre Brecht y Stanislavski se apoya en el hecho de que Brecht siempre se opone a considerar al hombre como ser acabado y perfecto, igual en todas las latitudes de la tierra.

El hombre universal, presupuesto a priori por Stanislavski, es reintroducido por Brecht como término y fin del proceso histórico y como "presencia" que ilumina las contradicciones históricas.(3)

En este punto radica uno de los niveles más elevados de la polémica diferencia entre Brecht y Stanislavski. "Mi sistema es universal", escribe Stanislavski en uno de los párrafos finales de su obra Mi vida en el arte. Dichos presupuestos a priori del sistema, Stanislavski los pone a disposición de todos aquellos próximos a iniciarse dentro del difícil arte de la actuación teatral. De la referida situación derivan todas las críticas que Brecht hace a Stanislavski.

Un ejemplo de acuerdo con el tema del presente capítulo es el caso de los métodos de concentración que Stanislavski enseña, los cuales a criterio de Brecht son igual a los métodos de los psicoanalistas. En ambos casos, por tratarse de un mal social.

debe ser combatido de manera social, de lo contrario, sólo se combaten sus consecuencias, no sus causas.

Un uso importante de la razón para el actor lo constituye la concentración. Esta es muy importante para los actores del sistema de Stanislavski al facilitarles el trabajo creativo y "sentar interesados en algo en escena."(4)

En las obras escenificadas por Stanislavski nunca se plantea un objetivo similar al que plantea Brecht. Su objetivo primordial es la formación de actores capaces de actuar en obras de todo tipo.

Consideramos que Brecht al ser interrogado sobre sus divergencias en cuanto a estilos de actuación con Stanislavski responde con datos que son en general correctos a pesar de que las obras del célebre director teatral ruso casi son desconocidas para los alemanes en el año de 1953. En apoyo de lo precedente ofrecemos la opinión de ambos autores acerca de lo que debe ser la construcción de un personaje por el actor. Brecht considera mejor el proceso paulatino e inductivo en la construcción de un personaje porque permite al actor mostrar al público paso a paso la evolución y transformación del papel. Este proceso permite al público descubrir junto con el actor algo nuevo en lo que ya creía conocer. El actor

Debe utilizar, precisamente, los rasgos que no "cuadran", los que están en contradicción con otros. Y aun cuando el personaje ya esté completo cuando ya sea un todo, que incluya contradicciones internas, lo pondrá a disposición de la trama y permitirá que los acontecimientos le manejen a su antojo por así decirlo, aunque manteniéndose siempre alerta, para que no se le diluya en la acción.(5)

En su turno, Stanislavski dirige así al actor que se dispone a construir un personaje:

Procura percibir con la vista interior el aspecto exterior, la indumentaria, el modo de andar, los gestos, etc., del personaje representado. Recuerda el aspecto exterior de gente a la que ha conocido. Adopta de unos cierta parte de su naturaleza física; de otros, otra parte; combinando y sumando, compone el exterior que ha intuido.(6)

Stanislavski amplía estas recomendaciones al proponerle al actor buscar inspiración en la gente de la calle, en los lugares muy concurridos por la gente, así como entre las diferentes clases de la sociedad y entre gente de diversas ocupaciones como aristócratas, campesinos, militares, comerciantes, pueblo bajo, etc. Así, de algunos tomará el modo de caminar, de otros la figura, pero si esto no fuera suficiente, un actor debe proveerse de toda clase de materiales aportadores de piezas en la tarea de construir un personaje, tales como fotografías, dibujos, descripciones literarias, esbozos, etc.

Como un complemento a lo anterior, Stanislavski pide al actor desempeñar "no como alguien, en algún momento, en alguna parte, sino como yo, hoy, aquí, empezaría a actuar en las circunstancias del papel."(7)

Stanislavski agrega otras importantes condiciones a ser tomadas en cuenta por el actor de su sistema en tanto encarna un personaje cualquiera. En la primera condición el actor siempre debe actuar en primera persona, con lo cual asume su responsabilidad. Luego, para evitar caer en una actuación mecánica y formal y en cambio, representar de un modo plenamente humano, el actor debe usar la lógica en los razonamientos mediante los que construye su personaje. Al iniciar la construcción de un personaje, Stanislavski pone al actor a estudiar a fondo la obra, su acción, circunstancias, trazos y objetivos del papel en cuestión. A lo largo del proceso de infundirle vitalidad a un personaje,

Stanislavski hace una separación: el cuerpo y las actitudes corresponden al actor pero los objetivos, ideas y circunstancias pertenecen al papel. Podemos resumir estas ideas al decir que "la creación consciente e intuitiva se debe hacer con la ayuda del trabajo preliminar consciente. Lo inconsciente a través de lo consciente."(8)

Algunos de los puntos en los cuales resulta muy interesante la confrontación de ideas de Brecht y Stanislavski es aquel aspecto relacionado con el uso de la razón con fines políticos en el teatro. Para Brecht las personas que defienden a ultranza la intuición, la impresión y la visión contra la razón tienen una vida emotiva sospechosa y confunden la verdadera inteligencia con una idea falsa.

Os recomiendo mostraros particularmente desconfiados respecto a quienes desearían, de una manera u otra, borrar la razón del trabajo artístico. La tachan fácilmente de "fría", de "inhumana", de adversaria de la vida y la ven como enemiga irreconciliable del sentimiento que sería el único terreno del artista.(9)

Pensamiento contrario es el de Stanislavski. Para él una tendencia ideológica no perteneciente a la naturaleza propia del teatro sólo es útil a éste cuando se transforma en idea exclusiva del arte y se metamorfosea en un sentimiento sincero dentro del artista, sólo así deja de ser algo tendencioso y puede llegar a ser un auténtico credo.

Lo tendencioso y el arte son incompatibles, pues una cosa excluye la otra. Ni bien alguien se acerca con pensamientos tendenciosos, utilitaristas u otros que no son artísticos, el arte comienza a marchitarse.(10)

De acuerdo con Stanislavski, la ideología marchita el arte. Semejante declaración tiene su raíz en un prejuicio burgués, porque los ideales revolucionarios desplazan a los propios. En el arte todo es ideología. En esta lucha ideológica las dos corrientes opuestas__ conservadores y revolucionarios__ tratan de impedir que su adversario haga uso del arte como arma. En toda obra de arte la propaganda debe hallarse implícita, condición a la cual se ajustan los dramas de Brecht.

Diego Rivera observa que "todo arte es propaganda".(11)

En el dictamen de Stanislavski, al actor le resulta de muy poca utilidad el objetivo puramente racional, sin sentimientos y emociones. El actor no recibe ayuda en el momento de crear un personaje con vida.

La creación racional del actor sólo está basada en la técnica y la experiencia personal del actor. El actor que se dispone a crear un personaje se debe fundar en primer lugar en el aspecto emocional (sentimiento) y en segundo lugar la voluntad. Estos dos elementos ocupan las nueve décimas partes en importancia en la construcción de un personaje; la décima parte restante le corresponde a la razón. El actor debe ocupar esta pequeña porción del raciocinio a "pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir."(12) De igual modo, todas las pequeñas acciones de un drama, todos los pensamientos, la imaginación y las emociones deben conducirlo hacia la realización del super-objetivo, el cual "puede ser definido como el tema fundamental de cada obra."(13) La creación del actor ha de principiar en ese tema fundamental por ser el tema en el cual comienza el dramaturgo al escribir su drama. Conforme a Stanislavski un actor no está obligado a tomar para la creación del personaje un super-

objetivo del todo racional, "sin embargo, un super-objetivo consciente, que derive de un pensamiento interesante y creativo, es esencial."(14)

A lo largo de toda su vida Stanislavski manifiesta un rechazo a mezclar el arte con los pensamientos de índole social, empero encontramos expresiones de algunos juicios a este respecto, quizá obligado por la situación política y social por la que atraviesa Rusia durante las dos primeras décadas del siglo XX. Así, en el discurso inaugural del Teatro de Arte de Moscú, hallamos declaraciones en las cuales anuncia como uno de los objetivos principales de la recién creada compañía el de ilustrar a las clases oprimidas del pueblo, así como brindarles una diversión de buen gusto. "Aspiramos a crear el primer teatro accesible, razonable y moral."(15)

Ante todo, Brecht es un dramaturgo que acostumbra trabajar con actores profesionales, a quienes no adiestra en actuación sino que les pide su colaboración para resolver en el escenario problemas enfrentados al escribir dramas, cuyas escenas a veces carecen de verosimilitud.

Hay en sus obras pasajes peligrosos para quienes eigan los métodos contrarios a Stanislavsky, sin comprender que Brecht, como otros maestros del teatro europeo, dan por supuesto que sus actores van a saber crear su personaje y darle vida. Esto supuesto, se dispone a enseñar al actor a salirse también de su papel. Naturalmente, no hay por qué enseñarle a salir si no sabe entrar en él.(16)

En el método de trabajo que Brecht emplea con sus actores prefiere apartarse de las discusiones de todo tipo incluyendo las de carácter psicológico; en lugar de discutir pide a sus actores le muestren sus ideas actuando.

En cambio Stanislavski, desde sus primeros años de práctica

teatral empieza por tomar notas de todos los eventos teatrales en donde participa, unas veces con carácter de actor y otras como espectador. Años más tarde, todos estos apuntes llegan a ser la base de su sistema, mismo que intenta poner en práctica en el Teatro de Arte de Moscú, pero unas de las causas de no ser aceptado en forma inmediata son las limitaciones de su sistema. "Stanislavsky tenía poca conciencia de los avances de la psicología y sus escritos tienen un tono curiosamente moralista".(17) Durante años padece la resistencia de los actores de la compañía y sólo unos cuantos partidarios aceptan sus enseñanzas. "Era imposible exigir de hombres maduros y expertos la misma postura respecto a lo novedoso que había hallado entre los alumnos jóvenes."(18) A más de aquello, su tensa relación con su colaborador Nemiróvich-Danchénko propicia

Un mayor desacuerdo artístico entre Nemiróvich-Danchénko y Stanislavsky ocurrió en 1905 cuando al ensayar un drama Stanislavsky sugiere que los actores primero improvisen a lo cual Danchénko y Meyerhold se opusieron con vehemencia. Stanislavsky entonces abandonó la idea pero 30 años después la formuló como una ley para el análisis de un drama y un papel.(19)

Como es de suponerse, los principios de actuación creados por Stanislavski no poseen un carácter inmutable, sino de algo imperfecto, en continua transformación. Así, él mismo durante las distintas etapas de preparación de su sistema comete algunas contradicciones, por ejemplo, pide a los actores de su método que durante cada nueva representación de la obra teatral deben experimentar nuevas emociones, con lo cual contradice la exigencia expresada en su libro Mi vida en el arte donde afirma que la escenificación de la obra teatral debe tener un carácter completo y acabado.

Desde su inicio, la elaboración del sistema de Stanislavski está normado por la necesidad indispensable de tomar como base la ciencia. En el caso específico de la actuación teatral para ésta lo adecuado es una base psicológica. Cuando no encuentra un apoyo científico sólido en el cual apoyarse, Stanislavski se halla en la situación de acuñar términos, tal es el caso, como ya lo analizamos en el capítulo V de la frase memoria de emociones y también de la expresión superconsciencia, vocablo inventado por Stanislavski sin tener ninguna relación con la psicología de su época. "Podemos tomar como un imperativo categórico que cualquier teoría o sistema de actuación debe estar basado en la psicología más sofisticada de su época."(20)

En múltiples ocasiones Brecht critica el teatro aristotélico, reprochándole sobre todo su falta de conciencia crítica y la total ausencia de los elementos favorables a la reflexión. Cuando Brecht juzga como un teatro culinario al teatro imperante, quiere decir un teatro propicio a la identificación en lugar de favorecer la comprensión y una disposición racional. Por eso Brecht propone al actor aplicar un método épico al interpretar un papel. Describimos este método en el capítulo III para facilitar la comprensión de los fenómenos de carácter social descritos en el escenario.

En la investigación conducente a la creación de un papel, un actor ha de utilizar la misma disposición inquisitiva de los científicos cuando investigan los fenómenos naturales para descubrir las leyes de su comportamiento. El actor del teatro brechtiano debe hacer comprender su actuación. Su trabajo se debe dirigir ante todo a la inteligencia, pues "la existencia de la razón es la lucha contra la ignorancia."(21) Brecht ve con claridad que una interpretación por completo cerebral, contribuye a transmitir este carácter y propicia el raciocinio. Esta es la ra-

zón por la cual

El teatro de Brecht abunda en jueces y tribunales. Según Francois Arval, los tribunales en Brecht serían sobre todo destinados a paliar en cierta medida la ausencia de conflicto manifestada en sus piezas: 'los tribunales... son la personificación de el orden burgués que el autor rechaza encarnar en un sólo personaje.'(22)

Después de haber presentado los elementos más relevantes de la teoría teatral de Brecht, en seguida citamos a un crítico italiano, cuya visión de un modo indirecto nos da una idea importante para una mejor comprensión de las diferencias en las teorías de actuación de Brecht y Stanislavski:

Algunas de las ideas de Brecht, las ideas fuerza, las ideas centrales, las más estimulantes de su pensamiento, tienen un carácter utónico, indican tendencias de trabajo, son propuestas límite, cuyo verdadero aprovechamiento debe ser quizá todavía comenzado.(23)

Consideramos correcto el nombre dado al capítulo aunque no sea más que por la fiel expresión de su enunciado. A Stanislavski le corresponde un análisis más por vía del alma, tomando al cuerpo humano como una entidad indivisible que manifiesta su voluntad por medio de cuerpo, alma y mente.

Podemos hablar de un teatro puramente racional y de otro por completo emocional pero aun así no son éstas las características que los definen por completo pues ambos tienen rasgos de su homólogo (Stanislavski tiene racionalismo como Brecht posee afectividad).

NOTAS DEL CAPITULO VI

- (1) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.3. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Pág. 147.
- (2) Bertolt Brecht. Op.cit. Pág. 163.
- (3) Massimo Castri. Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud. (Trad. María Romero), Madrid, Akal, 1978. Pág. 134.
- (4) Constantin Stanislavski. Un actor se prepara. (Trad. Dagoberto de Cervantes), México, Diana, 1978. Pág. 63.
- (5) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro.t.2. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Pág. 19.
- (6) Constantin Stanislavski. El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1981. Pág. 172.
- (7) Constantin Stanislavski. Op. cit. Pág. 312.
- (8) Constantin Stanislavski. Op. cit. Pág. 59.
- (9) Juan Antonio Hormigón (edit.) Brecht y el realismo dialéctico. (Trad. J. Ocina y Mariano Anós), Madrid, Alberto Corazón, 1975. Pág. 61.
- (10) Constantin Stanislavski. Mi vida en el arte. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1981. Pág. 203.
- (11) Diego Rivera. Textos de arte. (Reunidos y presentados por Xavier Moyssón), México, UNAM, 1986. Pág. 330.
- (12) Toby Cole. Actuación. (Trad. René Cárdenas Barrios), México, Diana, 1983. Pág. 125.
- (13) Constantin Stanislavski. Un actor se prepara. Pág. 227.
- (14) Constantin Stanislavski. Un actor se prepara. Pág. 253.
- (15) Nina Gourfinkel. "La política teatral rusa y el realismo", en Jean Jacquot (edit.) El teatro moderno. Hombres y tendencias. (Trad. Rubén Masera), Buenos Aires, EUDEBA, 1967. Pág. 208.
- (16) John Gassner. Teatro moderno. (Trad. Andrés M. Mateo), México, Letras, 1967. Pág. 172.

- (17) Edward Braun. El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. (Trad. Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella, José Leandro Urbina), Buenos Aires, Galerna, 1986. Páq. 93.
- (18) Constantin Stanislavski. Mi vida en el arte. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1981. Páq. 367.
- (19) Sonia Moore. "Stanislavsky, Konstantin", en The New Encyclopaedia Britannica. t. 17, Chicago, Helen Homingway Barton, publisher, 1982. Páq. 581.
- (20) John J. Sullivan. "Stanislavsky and Freud", en Erika Munk (edit.) Stanislavsky and America. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1967. Páq. 109.
- (21) Manfred Wekwerth. "Questions concerning Brecht", en Pia Kleber, Colin Visser (edits.) Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film. Printed in Great Britain, Cambridge University Press, 1992. Páq. 30.
- (22) Geneviève Serrau et al. Bertolt Brecht dramaturge. Paris, L'Arche, 1955. Páq. 138.
- (23) Massimo Castri. Op.cit. Páq. 141.

CAPITULO VII

EL PUBLICO DE TEATRO EN LA TEORIA DE BERTOLT BRECHT;

EL PUBLICO DE TEATRO EN LA TEORIA DE STANISLAVSKI

Bertolt Brecht y el Berliner Ensemble visitan París a fines de junio de 1954 donde presentan una escenificación de la obra Madre coraje, con motivo del Primer Festival Internacional Dramático. En aquella ocasión intercambian ideas Brecht y el actor y director teatral francés Jean Louis Barrault y como resultado de tal encuentro Barrault expresa: "me entendí muy bien con Bertolt Brecht, pero no con los brechtianos".(1) Esta postura intolerante de los admiradores de Brecht se ha hecho proverbial porque denota las dos radicales actitudes duraderas en torno a la obra de Brecht por sus defensores y sus detractores. Pero también esta beligerancia de los adictos a Brecht la propicia él mismo al rechazar teorías teatrales con las que no simpatiza como la de Constantin Stanislavski. Lo antes apuntado es uno de los motivos por los que Brecht difunde algunos juicios falsos respecto a Stanislavski, por ejemplo, cuando afirma que "el ojo crítico del público lo asusta. El lo hace callar."(2) Este juicio equivale a decir lo mismo de Stanislavski cuando lo tratamos de definir con las palabras "naturalista" o "empático". Una vez más Brecht descubre fallas en el actor del sistema stanislavskiano porque no activa el raciocinio del espectador y lo induce a reflexionar pues actor y público tienen idénticos intereses. Todo lo contrario de lo que ocurre con el actor brechtiano para el cual no existe un público uniforme, sino un auditorio convertido en la imagen de la sociedad que habita, donde hay lucha entre opresores y oprimidos. Casi la totalidad tanto de sus dramas como de su obra teórica están dirigidos a defender las causas del proletariado. Brecht parte de la convicción de modificar al tea-

tro de la sociedad capitalista pero no al teatro de la sociedad socialista donde se supone ya no hay problemas pendientes de resolver. Brecht considera que los principales destinatarios de su trabajo son los obreros, pues por tratarse de un arte político, éste presupone un público al cual dirige su propaganda. Por tal causa piensa que la compañía Berliner Ensemble debe preparar sus espectáculos en estrecha relación con los obreros "pero excepción hecha para algunas irregulares representaciones de los primeros tiempos la compañía recitó siempre en el centro de Berlín".(3)

El público proletario no acude a las representaciones que da el Berliner Ensemble o bien acuden muy poco. "Los trabajadores constituyen un escaso 7 por ciento."(4) Esta contradicción se debe al escaso interés de los obreros por las obras representadas por el Berliner Ensemble y también porque los dramas están dirigidos al público educado de las clases medias y altas, un público acostumbrado al teatro burgués y convencional.

Constantin Stanislavski también tiene dificultades al intentar educar al público poco tiempo después de terminada la revolución bolchevique. Se trata de un público integrado por obreros, campesinos y soldados que no saben leer ni escribir. Con ellos la técnica psicológica que le ha dado un gran éxito no es efectiva.

Brecht considera primitivo no sólo al arte dramático de occidente sino también al espectador, porque se viene a dar el caso en algunas representaciones dramáticas de ser necesario explicarle al público el trabajo del actor, el cual no es en realidad lo que representa sino una imitación.

Se piensa con frecuencia que Stanislavski está muy alejado de tener pensamientos e ideas de carácter social, sin embargo, después de haber cosechado bastantes aciertos con el Teatro de

Arte de Moscú expresa estas palabras: "¡qué agradable es ser un actor que conoce su papel como educador social y político!"(5) Sin lugar a dudas, juicios de tal índole son lo más alto de un proceso en el cual tiene una importante participación el cofundador del Teatro de Arte de Moscú y su más estrecho colaborador, Vladimir Ivanóvich Nemiróvich-Danchénko. Su influencia en Stanislavski se hace ver en ideas con cierto contenido social, verbigracia: "por su misma naturaleza, el teatro debe servir a los requerimientos espirituales del espectador actual."(6)

Stanislavski se opone a llevar a escena dramas de alguna clara tendencia social y política. El piensa que hacer esto es desviar de su camino al teatro y conducirlo por un sendero equivocado. A sugerencia de Stanislavski, el espectador ha de razonar por sí mismo en torno a la obra que presencia, de la cual debe surgir una predilección en su alma y mente, por eso afirma:

Considero que el hecho de haber logrado que exista un espectador cuyo objeto no sea distraerse, sino sentarse y reflexionar, constituye una de las principales conquistas de nuestro teatro."(7)

Aseveramos que Stanislavski en el fondo está emprendiendo la misma propuesta de Brecht, pero sin tratar de imponerle al teatro una lucha social directa o partidaria.

Si Brecht prefiere un espectador crítico en todo momento de la representación, es decir alguien que toma una posición doctrinaria, Stanislavski opta por un oyente analítico pero de un modo general, que no adopte una posición ideológica ni antes ni después de la presentación, sino elige una recreación donde predomine lo espiritual.

Brecht provee a los actores de su método una técnica muy influida por los medios de los actores del teatro Noh japonés. El actor Noh se transforma frente a sus espectadores de hombre co-

mún a personaje. Brecht también aconseja esto a sus actores y para lograrlo se apoya en los medios técnicos del teatro, tales como una iluminación blanca o neutra del escenario. Estas fuentes luminosas han de ser visibles al espectador, lo cual es favorable a una relación lo más directa posible del actor con su público; en el teatro aristotélico predomina la iluminación difusa y el actor aparece transformado ante su público, impidiéndole a éste último ejercer un análisis en forma objetiva.

Brecht instruye al actor de su método que a cada movimiento ejecutado de igual modo debe ser sugerida la acción contraria, por ejemplo, si se mueve hacia la derecha también debe permitirle al público adivinar que pudo caminar hacia la izquierda.

Brecht no toma en cuenta que una los mismos elementos del teatro aristotélico al pedirle a sus actores mostrar sorpresa y manifestar contradicciones para motivar igual actitud en el público.

La relación de Stanislavski con su público debe analizarse desde un enfoque actor-espectador. En su carácter de actor, estudia su relación con el público de teatro, en consecuencia, formula varias de las normas que rigen esta relación como es el hecho del actor (es el caso de Stanislavski-actor) sin creer en la sensibilidad e inteligencia del público y trata por diversos medios de remarcar lo que intenta comunicar a su auditorio; la relación actor-público es triangular al darse por medio de los demás actores. Constantin Stanislavski fija la práctica entre los actores de su sistema de olvidarse por completo del público, regla que constituye un aporte del teatro naturalista, esto hace posible atrapar más el cuidado del auditorio si el actor se concentra en su trabajo en el escenario. El actor puede captar las miradas del público sin gritar si motiva interés por sus propios afectos y los demás personajes de la obra. No debe pen-

bar en perder contacto con el público pues dicha relación es de suyo muy poderosa.

Stanislavski usa los recursos propios del naturalismo por ser éstos capaces de conducir un mayor efecto hipnótico hacia la concurrencia, por eso en sus escenificaciones abundan los muebles y accesorios auténticos, así como los vestuarios que dan al actor un aspecto externo lo más verídico posible.

A criterio de Stanislavski, las causas de la hipnosis en el público son el espíritu gregario del público y el nerviosismo emanado de tal situación.

Por otra parte, al verlo en su totalidad

El "sistema" de Stanislavsky adolece de un defecto crucial,... mientras se concentraba en los problemas del actor, rara vez consideraba la producción como una síntesis total con un objetivo unificado. Es más, él toma muy poco en cuenta la psicología del público, asumiendo que si la actuación individual es verdadera, el espectador responderá necesariamente a su verdad a través de un proceso de empatía.(8)

Una de las causas que origina el teatro de Brecht en la Alemania nazi es evitar la hipnosis que dicha ideología ejerce sobre los individuos y en cambio, tratar de inculcarles un sentido crítico y reflexivo. Así, el teatro de Brecht se propone terminar con la fascinación y el efecto de ilusión que la dramática tradicional cultiva en los espectadores por lo cual emprende un ataque a fondo contra el teatro aristotélico el cual en cada una de sus representaciones hace uso de la hipnosis en el espectador. Comienza por describir la mecánica del proceso de hipnosis en la relación actor-público y señala que un ser humano al contemplar el sufrimiento en escena y compartirlo es un ser que observa desde afuera un doble aspecto: su propia postu-

ra contemplativa y sus emociones personales. Después, da instrucciones al actor para que su desempeño no lleve al espectador a un estado hipnótico y como base indispensable para evitar esto el actor debe huir de caer él mismo en trance. Por ejemplo, si está tenso y en esa condición vuelve la mirada y el cuello, también hará volver a su público las miradas. Brecht expresa su rechazo a una situación tan indigna de un sujeto racional como es el hombre. Señala como ejemplo cualquier función teatral en un teatro aristotélico en donde

Distinguiremos siluetas inmóviles, sumergidas en un curioso estado hipnótico. Algunas parecen haber contraído todos los músculos en un violento esfuerzo; otras se hallan en ese estado de laxitud propia del agotamiento. Apenas si hay alguna comunicación entre esos seres; se diría que es una asamblea de gente dormida. Pero ese sueño no es tranquilo; más bien parece agitado por pesadillas. Tienen los ojos abiertos, pero miran sin ver, así como escuchan sin oír. Contemplan el escenario en estado de trance.(9)

Brecht demuestra desaliento por la carencia de una facultad tan productiva y útil para el ser humano como es el acto de pensar.

Su teatro tiene como propósito enseñar al espectador a descubrir la verdad en los procesos de la vida social siempre cubiertos por muchas capas de falsedad.

Un pensamiento contrario a lo expresado por Brecht ya lo apuntamos en este trabajo en el capítulo IV y señala que por su misma naturaleza en cualquier actuación teatral existe una cierta dosis de hipnotismo.

Para Brecht el proceso de identificación entre público y actor puede interrumpirse con la condición de representar a las obras teatrales de cualquier época y estilo como si se tratara de obras históricas. Esto induce al espectador a tener concien-

cia, lo cual es ya el inicio de una postura crítica. Por ejemplo, el espectador al presenciar la ira del rey Lear imagina reacciones distintas a las de la ira porque hay seres humanos que puestos en el mismo caso del rey Lear no actuarían de igual modo. Así, el espectador comprende al hombre no como un ser cuyo destino es inmutable, sino al contrario, ese mismo ser humano puede construir su destino con su propia voluntad.

Pensamos que no es posible alcanzar el objetivo que Brecht plantea, pues como ya lo mencionamos en el capítulo IV, la facultad racionadora de cada espectador funciona de diferente manera. Sin embargo, Brecht con sus dramas trata de influir en el público del modo en que a Brecht lo hace cambiar otro gran autor: Carlos Marx.

El espectador es de por sí un ser apático hacia la reflexión e inducir al público a pensar es proponerse un objetivo muy difícil y arduo, y lo es más cuando el auditorio se halla cómodo, empero, creemos aún más probable motivar al público a pensar cuando los actores muestren o sugieran con bastante claridad en su actuación aquella otra idea que se desea inducir en el espectador, por ejemplo, en el caso de la ira del rey Lear, el actor debe mostrar al auditorio mediante su actuación aquellas otras reacciones distintas a la ira. También anotamos en el capítulo IV que Brecht demanda para su teatro un público de filósofos y expertos, asistencia que hasta el presente no se ha dado en alguna sociedad. "El mismo Brecht le declara: se trata ahora de desarrollar el arte del espectador tanto e incluso más que el arte del actor." (10) Hasta el periodo actual el teatro aristotélico ha conducido al público por el camino de la fascinación e identificación, sin exigirle nada más. Refiriéndose a esta situación el doctor Oscar Zorrilla escribe: "A un 'público de rumiantes...que asistiría al teatro para rumiar a gusto' va a

ser necesario sacudirlo."(11)

A partir del escenario se acciona en forma constante una poderosa influencia sobre los gustos, la moral y la educación del público. La educación del hombre se realiza de un modo teatral. Se aprende imitando la conducta de las personas con las cuales convivimos.

Otra variante propuesta por Brecht con el fin de motivar al espectador a ejercer su raciocinio es la presentación en el escenario de dos versiones distintas de un mismo hecho, en esa forma el espectador puede hacer sus propias comparaciones.

Con todo y ser notable la insistencia de Brecht para que los espectadores de sus dramas no se identifiquen con los personajes, consideramos un triunfo parcial ese intento. La inmensa mayoría del público no está dispuesto a realizar un esfuerzo mental y sólo desean ser fascinados por las acciones ocurridas en el escenario.

En seguida señalamos algunos elementos de la teoría teatral de Brecht más recomendados por él a los actores de su método y los de mayor eficacia en la tarea de impedir la identificación del público. Uno de gran importancia es el ejemplo del actor que interrumpe la escena y se dirige a los asistentes, otro elemento fundamental es; el actor nunca debe llegar a transformarse por completo en su personaje, y el tercero, el actor no debe adormecer a su público mediante la cadencia y el ritmo de sus palabras.

Un aspecto digno de mencionarse como característico de todo el teatro de Brecht, pues descubre la naturaleza de la técnica que propone a sus actores y además Brecht a lo largo de su obra lo menciona en forma reiterada, es el ejemplo del espectador fumando mientras presencia la representación teatral. Según Brecht, es imposible lograr la identificación de un individuo

fumando, pues ya se halla bastante ocupado consigo mismo. Brecht emplea este método cuando recomienda fumar en tanto se observa una obra de teatro. Quizás en forma inconsciente piensa en sí mismo, porque siendo él un incansable fumador de cigarrillos juzga esto más favorecedor de una disposición crítica. Empero no podemos asegurar que lo anterior funcione con todas las demás personas.

Son varios los críticos que observan los errores de Brecht cuando pide al espectador de sus obras de teatro hacer un análisis racional. Conforme a esos críticos el problema radica sobre todo en el texto dramático y no en el espectador, al cual no es posible controlar por diversas razones mostradas a continuación: en primer lugar, ya hemos apuntado que Brecht solicita para su teatro un tipo de actor y de público excepcionales, el primero, por su capacidad interpretativa y el segundo, al exigirle una extraordinaria competencia en el análisis racional. Cuando Brecht demanda esto no toma en cuenta que no existe una multitud homogénea.

En segundo lugar, todo el teatro de Brecht pertenece a la corriente neoconvencional del teatro porque para su cabal comprensión se apoya en el pensamiento y en la emoción, sólo que Brecht pide a su público una mayor dosis de trabajo racionador, el suficiente como para controlar las emociones.

En tercer lugar, Brecht solicita del actor no entregarse al papel sino distanciarlo en forma objetiva y a la vez crítica, destacando el aspecto social negativo del personaje. Sin embargo, al actor le resulta más fácil mostrar lo negativo del personaje si esta condición se halla presente dentro del drama, y no como hace Brecht; agregarle en la escenificación.

En cuarto lugar, en la representación tradicional del teatro el escenario es el espejo de la sala. Lo que ocurre sobre del

tablado es el retrato fiel del público. Brecht intenta descomponer esa imagen mostrándonos lugares distantes en el tiempo y el espacio (La ópera de tres centavos, Madre coraje, Galileo Galilei, El círculo de tiza caucasiense, etc.) con el desiño de presentar la visión de un mundo distorsionado, ajeno a nuestra vida cotidiana, mas el recurso no es efectivo y el auditorio lejos de sentirse transportado a pueblos remotos y a otras épocas, recupera para sí mismo esas imágenes y se proyecta en ellas. Es decir, el escenario vuelve a ser el reflejo exacto de la sala. Brecht a lo largo de su vida quiere brindar al público una opción diferente del teatro aristotélico al cual también lo llama teatro culinario, frase que Brecht acuña y cuya definición es toda pieza teatral con la cual el espectador se identifica mediante su emoción y sin aplicar un análisis racional.

Pese a existir el teatro épico desde la Grecia clásica, el aporte innegable de Brecht es el asignarle un sentido social y el saber defenderlo frente a todas las adversidades hasta llegar a darle una calidad que va más allá del carácter circunstancial de su creación. El conocimiento de su trabajo es todavía escaso a través de los pueblos de occidente. Múltiples coyunturas impiden la suficiente y certera difusión de su pensamiento. Así, al teatro que Brecht pretende crear para los obreros, por ahora sólo tienen acceso los grupos de más alto nivel económico y social.

Al referirnos a Brecht, el encabezado del capítulo también puede ser el público de la era científica, título de gran estima por Brecht, porque su teatro se origina en el momento de las mayores innovaciones en la ciencia y tecnología del siglo XX, que alcanzan su máximo punto con la creación y uso de la energía nuclear con fines bélicos en Hiroshima y Nagasaki.

Si vemos al primer Stanislavski, es decir, el de antes de la

revolución bolchevique, donde se desenvuelve con entera libertad, reconocemos que sus ideas respecto al público no son del todo conservadoras. Hay en él un primitivo germen de tendencias colectivas, de un teatro educativo para el pueblo y con aptitud social pero sin definición extrema. Stanislavski al montar las piezas transformadoras de los autores rusos de los siglos XVIII y XIX no toma en cuenta su valor subversivo y social, sino se concentra en los aspectos anecdóticos y nostálgicos de la sociedad pasada y en la solución ingeniosa de los problemas escénicos que plantean.

NOTAS DEL CAPITULO VII

- (1) Jean Louis Barrault. Mi vida en el teatro. (Trad. Carlos Manzano), Madrid, Fundamentos, 1975. Págs. 226.
- (2) Eric Bentley. "Stanislavsky and Brecht", en Erika Munk (edit.) Stanislavsky and America. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1967. Págs. 121.
- (3) Massimo Gastri. Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud. (Trad. María Romero), Madrid, Akal, 1978. Págs. 157.
- (4) John Willett. Brecht in context. Comparative approaches. London, Methuen, 1983. Págs. 201.
- (5) Constantin Stanislavski. El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1981. Págs. 62.
- (6) Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko. Mi experiencia teatral. (Trad. N. Caplán), Buenos Aires, Futuro, 1959. Págs. 20.
- (7) Nina Gourfinkel. "la práctica teatral rusa y el realismo", en Jean Jacquot (edit.) El teatro moderno. Hombres y tendencias. (Trad. Rubén Massera), Buenos Aires, EUDEBA, 1967. Págs. 208.
- (8) Edward Braun. El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. (Trad. Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella, José Leandro Urbina), Buenos Aires, Galerna, 1980. Págs. 93.
- (9) Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. t.3. (Trad. Néida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Págs. 117-118.
- (10) Juan Antonio Hermión. "Coloquio de los críticos literarios y teatrales", en Juan Antonio Hermión (edit.) Brecht y el realismo dialéctico. (Trad. J. Ocina y Mariano Anés), Madrid, Alberto Corazón, 1975. Págs. 218.

- (11) Oscar Zorrilla. El teatro mágico de Antonin Artaud.
(Trad. Rosa García Mora y Oscar Zorrilla), México,
UNAM, 1977. Págs. 34.

CONCLUSIONES

En forma específica la teoría teatral antiaristotélica que Brecht ofrece no puede considerarse como el reemplazo de la teoría del teatro aristotélico debido a que de un modo muy sutil Brecht usa los mismos recursos de su adversario.

El realismo ha perjudicado el poder de atracción de Brecht. El verismo como una mera convención de lo real, inventario de cosas, con un objeto seguro y definido ha perdido el poder de percibir lo problemático de la vida moderna. En todo caso, el apego de Brecht a la realidad ayudó a perfeccionar la escena ilusionista.

Respecto a su concepto personal de la épica tampoco aplica nuevas normas a la épica tradicional y se basa en las reglas ya existentes para usarlas en toda su obra teórica y dramática.

Brecht proporciona los elementos de que consta la actuación, la escenografía y la música del teatro épico en un intento de llevar a la práctica en la escena occidental su teoría, la cual es una síntesis del realismo y el teatro chino siempre desde la perspectiva de dramaturgo y teórico del teatro, en cambio Stanislavski se inicia como actor y motivado por los grandes actores de su época da principio a sus investigaciones del fenómeno de la actuación. Desde su juventud artística y hasta su madurez combina la dirección con la actuación. Experimenta con todos los estilos de su tiempo hasta dar con el impresionismo de Chéjov que le da la consagración definitiva.

El tema del distanciamiento conocido también como efecto-V de Brecht al ser comparado con la identificación del actor en el sistema de Stanislavski como elementos medulares de cada teoría, son dos materias en apariencia muy diferentes entre sí pero Brecht introduce la técnica del distanciamiento para sustituir a la identificación y al hacerlo tiene que admitir con

cierta reserva la identificación limitada, lo que muchos críticos consideran como un retroceso respecto a la formulación de su idea original. Brecht al pedirle al actor una interpretación distanciada no quiere significar más frialdad o menos actuación, sino actuar en forma inédita el texto dramático. En realidad, Brecht no tiene la capacidad para eliminar la identificación de la relación actor-público, cuya única tradición era y sigue siendo la identificación. Al presentar el distanciamiento, Brecht da un valioso elemento al arte de la interpretación teatral pues con excepción de algunas escenificaciones dicha contribución al teatro no consigue implantarse durante la época de Brecht por ser un elemento muy adelantado para su tiempo. Creemos que incluso a fines del siglo XX el distanciamiento no ha sentado carta de naturaleza en la escena del teatro de occidente. Quizá el teatro del absurdo se acerca más al objetivo de Brecht cuando expresa la enajenación del hombre contemporáneo. Esta modalidad teatral ejecuta en forma eficaz el distanciamiento brechtiano.

En una primera lectura los dramas de Brecht dan la impresión de no ser escénicos, pero la prueba de que sí son aptos para la representación es el éxito conquistado por el Berliner Ensemble.

Lo brechtiano se halla en toda grande y excelente actuación pues un rasgo de toda buena interpretación son los trazos contradictorios y opuestos, cualidad aplicable al teatro hecho por Stanislavski.

En teoría los principales elementos del teatro brechtiano (efecto-V, gestus, arreglo anecdótico, fábula) pueden parecer muy abstractos y sólo en la práctica se realizan con mucha claridad y efectividad. La diferencia entre un texto escrito y su representación es enorme.

Brecht produjo muchos textos acerca del teatro empero es mu-

cho más la literatura que se ha escrito en torno a estos documentos, creando a veces una mayor confusión de la existente. Pensamos que dicho cuerpo teórico debe revalorarse con la práctica inteligente y organizada en el tablado.

Brecht instruye a sus actores para usar un mínimo de sentimientos al actuar y así permitirle al espectador analizar en forma racional su interpretación. De aquí proviene su rechazo al teatro aristotélico y a su gusto emocional que conduce al espectador a la ilusión y le dificulta ejercitar una crítica racional y objetiva.

Brecht da excesiva consideración a la razón a la cual Stanislavski otorga una relevancia mínima.

Con fundamento en el importante papel asignado al raciocinio Brecht destaca el enorme valor que su teoría concede al público a quien es necesario cambiarle sus hábitos, principalmente su forma de pensar, para transformarlo en un crítico imparcial de sí mismo y de todo lo que le rodea.

Si bien Stanislavski juzga el trabajo del actor dirigido al público, a éste le adjudica una importancia secundaria. La principal tarea del actor estriba en poseer la técnica para seducir al público y por medio del aplauso conseguir su aprobación y admiración.

La escuela de Stanislavski es favorita de los actores porque propicia su identificación con el personaje, creando así el ensueño en el espectador. También porque los métodos de Stanislavski son mucho más antiguos en el teatro de occidente y han heredado una tradición mayor. De igual forma, el sistema tradicional del teatro ampara el ilusionismo y refuerza el arrulle del espectador por el actor, tradición que tiene siglos y Stanislavski afianza. Esta misma condición la demanda el público al actor en todo el teatro de América y Europa.

La visión de Brecht como dramaturgo y escenificador incluye al auditorio y al público. Aquí entendemos por auditorio en sentido restringido el que acude a una función de teatro y por público a la colectividad entera de una sociedad.

Stanislavski es el primer hombre de teatro que intenta sistematizar la actuación teatral y a pesar de sus limitaciones y errores hace una contribución grandiosa para el teatro del siglo XX. Aun cuando el arte del actor se ha visto enriquecido con modernas técnicas y conocimientos proporcionados por muchos hombres de teatro, los descubrimientos hechos por Stanislavski todavía son la base para la formación de muchos buenos actores.

En Brecht la falla se da cuando quiere suplir la identificación y la emoción por el empleo del raciocinio.

De la comparación de ambos reformadores de la escena deducimos que Brecht otorga en demasía calificativos que no corresponden a Stanislavski.

Por separado el método y el sistema hicieron famosos a muchos actores, por ejemplo, algunos actores del Berliner Ensemble y otros del Teatro de Arte de Moscú, lo cual nos facilita declarar que la práctica rigurosa que siguieron dentro de sus respectivos conjuntos les permitió acceder a niveles asombrosos de creatividad bajo el sabio impulso de sus maestros.

Brecht y Stanislavski parten de intereses distintos y siguen una ruta diferente a lo largo de su recorrido artístico, son coincidentes en mucho pero dispares en sus respectivas visiones políticas y en la forma de interpretar la vida. Esto proviene de la heterogeneidad en sus ámbitos político, histórico y biográfico y sobre todo de sus intereses frente a la sociedad. En algunas de sus etapas los dos ensayistas parecen contrarios, excluyentes uno del otro y en el mejor de los casos divergentes pero estos contrastes pueden quedar superados en la fase avan-

zada de una producción o también al examinar el resultado final de la misma.

El método de Brecht y el sistema de Stanislavski son incompatibles vistos desde una perspectiva general y superficial, esto es, cuando son víctimas de los estereotipos de quienes los analizan sin profundidad. Estas personas les aplican etiquetas para identificarlos en forma breve y definitiva. Este aprecio se tiene de ambas teorías en la ocasión de no tener un conocimiento profundo. Toda vez que los dos innovadores dejan su trabajo inconcluso en un caso extremo sus disciplinas concurren si las consideramos como dos posiciones filosóficas. Al ahondar en el estudio de ambos conjuntos de ideas vemos que su diversidad es más bien ideológica no tanto estética y no se debe juzgar superior a ninguno. Las diferencias de Brecht y Stanislavski antes que ser de condición artística son políticas e impuestas desde afuera.

De las pruebas realizadas por Brecht con el Berliner Ensemble a través de numerosos montajes concluimos que los vocablos, experimentos y ejercicios empleados por él tienen diferentes nombres a los usados por Stanislavski pero valorados entrambos en su totalidad aseguramos que utilizaron procedimientos parecidos.

ADENDA

COMPARACION DE BERTOLT BRECHT Y ANTONIN ARTAUD

En años anteriores a la caída de la Unión Soviética__caída que representa una ruptura y un declive también del marxismo__ los partidarios de Carlos Marx desdeñaban ver un posible vínculo entre la teoría de Bertolt Brecht, a quien se le consideraba científico, y los escritos de Antonin Artaud, a quien se le juzgaba idealista. Este rechazo a ver en ambos escritores posibles rasgos en común, condujo a los adeptos de los dos literatos a una postura intolerante. Después del fracaso político y económico de la Unión Soviética el 25 de diciembre de 1991 se ha tenido una postura más conciliadora para establecer posibles puntos de coincidencia de ambos teóricos. Uno de dichos puntos es el hecho de ver a la compañía de teatro Living Theatre que dirigen Julian Beck y Judith Malina como el grupo teatral cuyas escenificaciones representarían la síntesis de las teorías de Brecht y Artaud, puesto que el Living Theatre utiliza medios escénicos mágicos, místicos y propios del ceremonial que difunde Artaud, pero en el fondo el Living Theatre propugnaba por un teatro político, buscaba un efecto social como lo quería Brecht. En su condición dramática la síntesis de las teorías de ambos maestros ha sido realizada de un modo excelente por el dramaturgo sueco Peter Weiss (1916), en su obra Marat-Sade (1964).

Los preceptos teatrales de Artaud intentan suceder a los establecidos en la sociedad. Estos conceptos tratan acerca del cuerpo del actor, el vacío existencial en la sociedad burguesa y la ineficacia del texto dramático en esta sociedad. A partir de ahí surge la necesidad imprescindible de comunicar una nueva realidad con palabras inimitables, propias de un teatro definitivo donde se dé un distinto juego del actor. Como consecuencia de lo

apuntado, presentamos algunas de las analogías y diferencias de ambos creadores:

La teoría teatral de Artaud conserva un paralelismo con las ideas de Brecht.

Puede verse que tanto Artaud como Brecht aconsejan a sus actores un método inductivo.

En Brecht hay un héroe sacrificado, el cual guarda un parecido con el sacrificio ritual del actor artodiano.

Artaud y Brecht pretenden una comunicación directa e inmediata, una reciprocidad entre actores y auditorio.

Por medio del efecto de distanciamiento el actor brechtiano se sitúa entre dos épocas en forma crítica, esto permite al espectador comprenderlas y evaluarlas. En su ocasión, el representante artodiano es un eslabón entre la pieza y el público permitiendo a éste último acceder a lo intelectual.

Artaud y Brecht luchan en común contra el actor prostituido propio del teatro burgués que muestra y vende su cuerpo. Esta ofensiva la realizan por distintos medios; Artaud pretende liberarlo de los impulsos psíquicos; Brecht salvarlo de la opresión política; Artaud sacrificarlo mediante la expiación; Brecht emanciparlo de la explotación económica. Entrambos propusieron un teatro que sustituyese al teatro burgués.

El proyecto de Artaud estriba en la creación de un teatro mágico-religioso, purificador de los males colectivos; para lograr este mismo fin Brecht propone por un teatro que aporte un entendimiento científico de las leyes que rigen a la sociedad moderna.

Artaud y Brecht se asemejan al querer un teatro que cure las enfermedades del espíritu y para conseguirlo Brecht opta por el raciocinio; Artaud por un teatro de carácter extático.

Artaud y Brecht patrocinan un teatro no psicológico, de carácter físico y objetivo. Si Artaud busca expresarle todo a tra-

vés del cuerpo conviene con Brecht quien otorga un lugar preponderante al idioma gestual del actor.

El arte de Artaud siendo religioso lo vulneró la sociedad se-
cular; el teatro de Brecht, ateo y político, pero con el mismo
plan de cambiar a la comunidad, también lo asimiló la sociedad.

Tanto Artaud como Brecht han sido la fuente de inspiración
para dramaturgos y directores de teatro. Luego de la muerte de
los dos, algunos renovadores de la escena en su incesante afán
por cumplir lo que sus maestros pedían se han aproximado a es-
tos ideales aunque sin lograr una gran cercanía.

Si el teatro de Artaud carece de un andamiaje teórico sufi-
ciente para el adecuado trabajo del actor, Brecht cuenta con el
soporte de la teoría marxista de la cual deriva su método de ac-
tuación.

Brecht favorece un teatro político; Artaud un teatro místico-
religioso.

Brecht metamorfosea en lucha de clases el conflicto dramáti-
co; en Artaud este conflicto es de carácter moral.

A Brecht se le ha despreciado por ser escritor de izquierda;
en el caso de Artaud se le ha marginado por su excesivo radica-
lismo.

Si Brecht es materialista en todo, Artaud es idealista.

Mientras el teatro de Brecht se dirige al cerebro de los es-
pectadores, el teatro de Artaud se remite a la existencia total
del público.

Brecht quiere que la función teatral revele todas las false-
dades en la sociedad; Artaud pide que la escena sea una prelen-
gación de la vida real.

Brecht con el distanciamiento separa el actor del público; el
teatro de Artaud propone mantener la total anarquía para recupe-
rar el espíritu comunitario de los hombres.

BIBLIOGRAFIA

1. BERTOLT BRECHT

- (1) Brecht, Bertolt. Teatro completo. 15 t. Buenos Aires, Nueva Visión, 1964-1972.
- (2) Brecht, Bertolt. Diario de trabajo.t.I. (Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. 413 págs.
- (3) Brecht, Bertolt. Diario de trabajo.t.II. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. 393 págs.
- (4) Brecht, Bertolt. Diario de trabajo.t.III. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1979. 451 págs.
- (5) Brecht, Bertolt. Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954. (Trad. Juan J. del Solar B.), Barcelona, Crítica, 1980. 244 págs.
- (6) Brecht, Bertolt. El compromiso en literatura y arte. (Trad. J. Concuberta), Barcelona, Península, 1973. 448 págs.
- (7) Brecht, Bertolt. La política en el teatro. (Trad. Norberto Silveti Paz), Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972. 167 págs.
- (8) Brecht, Bertolt. Escritos políticos y sociales. (Trad. Carlos Gerhard), México, Grijalbo, 1978. 419 págs.
- (9) Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro.t.1. (Trad. Jorge Hacker), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. 198 págs.
- (10) Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. t.2. (Trad. Nélida M. de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. 249 págs.

- (11) Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. t.3. (Trad. Nélica M. de Muchain), Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. 210 págs.
- (12) Willett, John (edit.) Brecht on theatre. New York, Hill and Wang, 1964. 294 págs.

2. CONSTANTIN STANISLAVSKI

- (1) Stanislavski, Constantin. Mi vida en el arte. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1988. 430 págs. (Obras completas).
- (2) Stanislavski, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1977. 386 págs. (Obras completas).
- (3) Stanislavski, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1986. 454 págs. (Obras completas).
- (4) Stanislavski, Constantin. El trabajo del actor sobre su papel. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1977. 388 págs. (Obras completas).
- (5) Stanislavski, Constantin. Trabajos teatrales. Correspondencia. (Trad. Salomón Merener), Buenos Aires, Quetzal, 1986. 273 págs. (Obras completas).
- (6) Stanislavski, Constantin. Un actor se prepara. (Trad. Dagoberto de Cervantes), México, Diana, 1978. 267 págs.
- (7) Stanislavski, Constantin. El arte escénico. (Trad. Julieta Campos), México, Siglo XXI, 1983. 345 págs.
- (8) Stanislavski, Constantin. La construcción del personaje. (Trad. Bernardo Fernández), Madrid, Alianza, 1980. 345 págs.

- (9) Stanislavski, Constantin. Manual del actor. (Trad. René Gárdenas Barrios), México, Diana, 1982. 153 págs.
- (10) Stanislavski, Constantin. "Antón Chéjov en el Teatro de Arte de Moscú", en AAVV 1860-1960. Antón Chéjov. Páginas de su vida. (Trad. J.L. Ganivet), Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, (s.f.), págs. 30-63.

3. SOBRE BERTOLT BRECHT

- (1) Adler, Henry. "Bertolt Brecht's contribution to epic drama", en John Gassner (edit.) Directions in modern theatre and drama. New York, Rinehart and Winston, 1965. 457 págs.
- (2) Althusser, Louis. "El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht. (Nota acerca de un teatro materialista.)" En Louis Althusser. La revolución teórica de Marx. (Trad. Martha Harnecker), México, Siglo XXI, 1967. 206 págs.
- (3) Barrault, Jean Louis. Mi vida en el teatro. (Trad. Carlos Manzano), Madrid, Fundamentos, 1975. 450 págs.
- (4) Barthes, Roland. Ensayos críticos. (Trad. Carlos Pujol), Barcelona, Seix Barral, 1967. 330 págs.
- (5) Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht. (Trad. Jesús Aquirre), Madrid, Taurus, 1975. 152 págs.
- (6) Bentley, Eric. La vida del drama. (Trad. Alberto Vannasco), Buenos Aires, Paidós, 1971. 326 págs.
- (7) Bentley, Eric. Theatre of war. Comments on 32 occasions. London, Eyre Methuen, 1972. 428 págs.
- (8) Bentley, Eric. The playwright as thinker. Cleveland, The World Publishing Company. 1963. 314 págs.
- (9) Catri, Massime. Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud. (Trad. Ma. Romero), Madrid, Akal, 1978. 254 págs.

- (10) Chiarini, Paolo. Bertolt Brecht. (Trad. Jesús López Pacheco), Barcelona, Península, 1969. 295 págs.
- (11) Copferman, Emilo, Dupré, Georges. Teatros y política. (Trad. María Luz Romero), Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1969. 195 págs.
- (12) Desuché, Jacques. Bertolt Brecht. (Trad. Ricardo Salvat), Barcelona, Oikos-Tau, 1968. 146 págs.
- (13) De Toro, Fernando. Brecht en el teatro hispanoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1987. 257 págs.
- (14) Dickson, Keith Andrew. Towards utopia. A study of Brecht. Oxford, Clarendon Press, 1978. 332 págs.
- (15) Esslin, Martin J. "Brecht, Bertolt", en The New Encyclopaedia Britannica, t.3. Chicago, Helen Hemingway Benton, publisher, págs. 152-155.
- (16) Esslin, Martin J. The theatre of the absurd. Garden City, N. Y., Anchor Books, 1969. 424 págs.
- (17) Gasner, John. Teatro moderno. (Trad. Andrés M. Mateo), México, Letras, 1967. 350 págs.
- (18) Gasner, John. The theatre in our times. New York, Crown Publishers, 1954. 609 págs.
- (19) Grossvogel, David I. The blasphemers. Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca, Cornell University Press, 1965. 209 págs.
- (20) Hill, Claude. Bertolt Brecht. Boston, Twayne Publishers, 1975. 208 págs.
- (21) Holthusen, Hans Egon. Brecht. (Trad. Nuria Petit), Barcelona, Seix Barral, 1963. 187 págs.
- (22) Hormigón, Juan Antonio (edit.) Brecht y el realismo dialéctico. (Trad. J. Ovina y Mariane Anés), Madrid, Alberto Corazón, 1975. 399 págs.
- (23) Kleber, Pia, Visser, Oolin (edits.) Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film. Printed in Great Britain, Cambridge University Press, 1992. 220 págs.

- (24) Lyon, James K. Bertolt Brecht in America. Princeton, Princeton University Press, 1980. 408 págs.
- (25) Mayer, Hans. La literatura alemana desde Thomas Mann. (Trad. Ma. Pilar Lorenzo), Madrid, Alianza, 1970. 217 págs.
- (26) Moreau, André. Entre bastidores. Manual del actor. México, Trillas, 1974. 362 págs.
- (27) Oliva, César, Torres Monreal, Francisco. Historia básica del arte escénico. Madrid, Cátedra, 1990. 482 págs.
- (28) Paulsen-Saint. Don Juan, mito y realidad. (Trad. Francisco Jover), Barcelona, Edicvensa, 1969. 311 págs.
- (29) Piscator, Erwin. El teatro político. (Trad. Salvador Vila), Madrid, Cenit, 1930. 262 págs.
- (30) Raffa, Piero. Vanguardia y realismo. (Trad. R. de la Iglesia), Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968, 349 págs.
- (31) Rodríguez Escárcega, Ignacio. Teatro épico de Erwin Piscator. Tesis de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1988. 107 págs.
- (32) Saetre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona, Seix Barral, 1965. 321 págs.
- (33) Serreau, Geneviève et al. Bertolt Brecht dramaturge. Paris, L'Arche editeur, 1955. 158 págs.
- (34) Schumacher, Ernst. Leben Brechts in wort und bild. Berlin, Henschelverlag, 1979. 440 págs.
- (35) Skievski, Víctor. La cuerda del arco: sobre la disimilitud de lo símil. (Trad. Victoriano Imbert), Barcelona, Planeta, 1975. 347 págs.
- (36) Szondi, Peter. Teoría del drama moderno. (Trad. G. L.), Torino, Giulio Einaudi, editori, 1976. 140 págs.

- (37) Valls Gorina, Manuel. Aproximación a la música. Navarra, Salvat, 1970. 162 págs.
- (38) Väiker, Klaus. Crónica de Brecht. (Trad. Ma. Luz Rovira), Barcelona, Anagrama, 1976. 222 págs.
- (39) Willett, John. "Brecht, Bertolt", en Collier's Encyclopedia. t.IV, New York, The Crowell-Collier Publishing Company, 1963. Págs. 516-517.
- (40) Wulbern, Julian H. Brecht and Ionesco. Commitment in context. Chicago, University of Illinois Press, 1971. 399 págs.

4. SOBRE CONSTANTIN STANISLAVSKI

- (1) Bentley, Eric (edit.) The theory of the modern stage. Dallas, Penguin Books, 1976. 493 págs.
- (2) Braun, Edward. El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. (Trad. Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella, José Leandro Urbina), Buenos Aires, Galerna, 1986. 255 págs.
- (3) Carbonell, Dolores, Vega Mier, Luis. 3 orónicas del teatro en México. México, Katún, 1988. 110 págs.
- (4) Cervantes, Dagoberto de. Stanislavschina al margen de un actor se prepara. México, (sin editor), 1955. 121 págs.
- (5) Cole, Toby. Actuación. (Trad. René Cárdenas Barrios), México, Diana, 1983. 239 págs.
- (6) Croyden, Margaret. Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo. (Trad. Ilda Esther Soza), Buenos Aires, Ediciones las Paralelas, 1977. 351 págs.
- (7) Gerochakov, Nikolai A. The theatre in soviet Russia. (Translated by Edgar Lehrman), New York, Columbia University Press, 1957. 480 págs.

- (8) Gourfinkel, Nina. "Stanislavski", en Enciclopedia du Théâtre Contemporain.t.I. Paris, Les Publications de France, 1957. Págs. 59-64.
- (9) Ignatov, S. Historia del teatro europeo.t.V. (Trad. N. Caplán), Buenos Aires, Mar Oceano, 1963. 327 págs.
- (10) Lewis, Robert. Method or madness? New York, Samuel French, Inc., 1958. 165 págs.
- (11) Mağarshack, David. Stanislavsky; a life. Westport, Conn., Greenwood Press, 1975. 416 págs.
- (12) Meyerhold, Vsevolod Emilievic. Textos teóricos.t.I. (Trad. J. Delgado, M. Anós, R. Vicente, V. Cazorra y J. L. Bello), Madrid, Alberto Corazón,(s.f.), 324 págs.
- (13) Meyerhold, Vsevolod Emilievic. Teoría teatral.(Trad. Agustín Barreno), Madrid, Fundamentos, 1986. 224 págs.
- (14) Moore, Sonia. "Stanislavsky, Konstantin", en The New Encyclopaedia Britannica.t.17. Chicago, Helen Hemingway Benton, publisher, 1982. Págs. 580-582.
- (15) Moore, Sonia. "The method of physical actions", en Erika Munk(edit.) Stanislavsky and America. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1967. Págs. 73-76.
- (16) Nemiróvich-Dánchenko, Vladimir Ivánovich. Mi experiencia teatral.(Trad. N. Caplán), Buenos Aires, Futuro, 1959. 221 págs.
- (17) Ruqúiero, Anqel. "Acerca del discurso stanislavskiano", en Primer acto. Madrid, número 188, febrero-junio, 1981. Págs. 3-11.

- (18) Serrano, Raúl. Dialéctica del trabajo creador del actor. México, Cártaço, 1982. 127 págs.
- (19) Slonim, Marc. El teatro ruso: del imperio a los soviets. (Trad. Horacio Martínez), Buenos Aires, EUDDEBA, 1965. 315 págs.
- (20) Sullivan, John J. "Stanislavsky and Freud", en Erika Munk(edit.) Stanislavsky and America. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1967. 270 págs.
- (21) Toporkov, V. O. Stanislavsky dirige. (Trad. Anatole y Nina Saderman), Buenos Aires, Cía. General Fabril Editora, 1961. 240 págs.

5. SOBRE BERTOLT BRECHT Y CONSTANTIN STANISLAVSKI

- (1) Aslan, Odette. El actor en el siglo XX. (Trad. Joan Giner), Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 361 págs.
- (2) Banham, Martin(edit.) The Cambridge guide to theatre. New York, Cambridge University Press, 1992. 1104 págs.
- (3) Bentley, Eric. "Stanislavsky and Brecht", en Erika Munk(edit.) Stanislavsky and America. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1967. 270 págs.
- (4) Berthold, Marçot. Historia social del teatro. t.2. (Trad. Gilberto Gutiérrez Pérez), Madrid, Guadarrama, 1974. 303 págs.
- (5) Clurman, Harold. Teatro contemporáneo. (Trad. Leonor Felisa Conzevoy), Buenos Aires, Troquel, 1972. 407 págs.
- (6) Herrera González, Leonardo. Elementos de comunicación no verbal en el quehacer actoral. Tesina de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989. 103 págs.

- (7) Jacquot, Jean(edit.) El teatro moderno. Hombres y tendencias.(Trad. Rubén Masera), Buenos Aires, EUDEBA, 1967. 360 págs.
- (8) Lawson, John Howard. Teoría y técnica de la dramaturgia.(Sin trad.), México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, (s.f.) 266 págs.
- (9) Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.(Trad. Fernando de Toro), Barcelona, Paidós, 1990. 605 págs.
- (10) Schechner, Richard. El teatro ambientalista.(Trad. Alejandro Bracho), México, Arbol, 1988. 421 págs.

6. GENERAL

- (1) Alvarez García, Miguel Angel. Elementos formales de las danzas japonesas antiguas presentes en la composición dramática del teatro Noh.Tesis de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989. 155 págs.
- (2) Aristóteles. La poética.(Versión de Juan David García Bacca), México, Editores Mexicanos Unidos, 1985. 215 págs.
- (3) Collado Millán, Jesús Antonio. "Lessing, Gotthold Ephraim", en Gran Enciclopedia Rialp.t.14. Madrid, Rialp, 1979. Págs. 48-51.
- (4) Collado Millán, Jesús Antonio. "Schiller, Friedrich von", en Gran Enciclopedia Rialp.t.21. Madrid, Rialp, 1979. Págs. 48-51.
- (5) D'Amico Silvio. Historia del teatro universal.t.I.(Trad. J. R. Wilcock), Buenos Aires, Losada, 1954. 431 págs.
- (6) Diccionario de sinónimos e ideas afines con antónimos. 2 t. México, Editores Mexicanos Unidos, 1987. 1180 págs.
- (7) Diderot, Denis. La paradoja del comediante.(Trad. Héctor M. Goro), Buenos Aires, La Pléyade, 1971. 117 págs.

- (8) Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis.(Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibañez), México, Gedisa, 1982. 267 págs.
- (9) García-Pelayo y Gross, Ramón. Diccionario pequeño Larousse ilustrado. México, Larousse, 1978. 1663 págs.
- (10) Garza Mercado, Ario. Manual de técnicas de investigación. México, El Colegio de México, 1976. 187 págs.
- (11) Gombrich Ernst Hans. Imágenes simbólicas.(Trad. Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza, 1983. 343 págs.
- (12) Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburg dramaturgy. New York, Dover Publications, 1962. 265 págs.
- (13) Lukács, Georę. La novela histórica.(Trad. Manuel Sacristán), Barcelona, Grijalbo, 1976. 406 págs.
- (14) Marchán Fiz, Simón. "La estética en las ciencias sociales", en Eugenio Núñez Anę(edit.) Estética. Antología.Toluca, Información y Opinión, 1987. Págs. 69-101.
- (15) Medina Cervantes, Víctor Manuel. La máscara de la miseria.Tesina de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987. 59 págs.
- (16) Morales Okhuysen, Enrique Carlos. Obra didáctica, estética y género dramático.Tesis de licenciado en literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1984. 146 págs.
- (17) Núñez, Ladevéze, Luis Antonio. "Büchner, Georę", en Gran Enciclopedia Rialp. t.14. Madrid, Rialp, 1979. Págs. 201-204.
- (18) Real Academia Española. Diccionario de la lengua española.Madrid, Espasa-Calpe, 1992. 1513 págs.

- (19) Reyes, Felipe. Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo? Tesis de maestro en letras (arte dramático), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991. 206 págs.
- (20) Rivera, Diego. Textos de arte. (Reunidos y presentados por Xavier Moyssén), México, UNAM, 1986. 430 págs.
- (21) Ruskin, John. Fragmentos escogidos. (Trad. Edmundo González-Blanco, M. Ciges Aparicio, Julián Besteiro), México, Offset, 1985. 193 págs.
- (22) Sartre, Jean Paul. "Théâtre épique et théâtre dramatique", en Jean Paul Sartre. Un théâtre de situations. (Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka), Paris, Gallimard, 1973. 382 págs.
- (23) Strassber, Lee. "Acting", en The New Encyclopaedia Britannica. t.1. Chicago, Helen Hemingway Benton, publisher, 1982. Págs. 59-64.
- (24) Toynbee, Joseph Arnold. El pensamiento histórico griego. (Trad. Alicia B. Gómez y Jorge Elías Rombery), Buenos Aires, Sudamericana, 1967. 263 págs.
- (25) Vela, Arqueles. Análisis de la expresión literaria. México, Porrúa, 1976. 225 págs.
- (26) Wellwarth, George E. Teatro de protesta y paradoja. (Trad. Sebastián Alemany), Madrid, Alianza-Lumen, 1974. 390 págs.
- (27) Zorrilla, Oscar. El teatro mágico de Antonin Artaud. (Trad. Rosa García Mora y Oscar Zorrilla), México, UNAM, 1977. 91 págs.