

Miguel Sáenz, pròleg a *Teatro completo de Bertolt Brecht*, Ediciones Cátedra, 2012.

Teatro antiaristotélico, teatro épico, teatro dialéctico, teatro del gesto, teatro de la era científica... ¿en qué quedamos?

Entiéndase por “literatura” literatura teatral, porque el Brecht poeta o ensayístico quedará en principio fuera de este prólogo. No obstante, probablemente no haya habido en la historia del teatro otro autor que haya reflexionado tanto sobre su propio quehacer, dejando constancia de sus reflexiones. Como ha dicho Guillermo Heras, Brecht es el único gran teórico teatral del siglo XX (un siglo que puede alardear de Meyerhold, Stanislavski, Copeau, Artaud, Piscator, Grotowski, Brook, Barba, etc.) que fue también autor dramático. Sin embargo, la cotización de la teoría teatral (de las teorías teatrales) de Brecht está hoy, no nos engañemos, por los suelos. El Brecht poeta ha superado todas las campañas de difamación y los ataques personales, y es hoy reconocido por casi todos como uno de los mayores líricos de la poesía alemana. Sus obras teatrales (o algunas de ellas) aguantan bien, aunque sea por razones probablemente equivocadas y aunque, según una parte no despreciable de la crítica moderna, el propio Brecht no las supiera escenificar. Sin embargo, se diría que el Brecht teórico atraviesa un descrédito absoluto.

Y sin embargo, y sin embargo...

Brecht cometió seguramente muchos errores. El primero fue inventarse nombres (o peor, utilizar nombres existentes, pero con otro significado) para una serie de ideas básicas. La palabra “antiaristotélico” sólo podía decir algo a una minoría de espectadores, para los que oír hablar de miedo, compasión y catarsis era música celestial. En cuanto a “épico” (para Piscator, lo mismo que “político”) era un término que podía funcionar hasta cierto punto en Alemania, en donde significaba más o menos “narrativo”, pero no en los países en donde la palabra tenía resonancias heroicas inadecuadas; “dialéctico” quedaba bien, porque correspondía más al teatro, repleto de contradicciones, que Brecht preconizaba, pero poca gente había leído a Marx, por no hablar de Hegel; y en cuanto al “gesto” brechtiano, que no era realmente gesto, sino una

forma de estar, una actitud, una situación, resultaba confuso, por lo que muchos preferían respetar la palabra *gestus*, como si eso arreglara algo.

Un concepto tan esencial en la teoría brechtiana como el de *Verfremdung* (el famoso efecto V), ni siquiera se podía traducir bien a otros idiomas: en español “alienación”, “extrañamiento”, “distanciación”... Después de mucho discutir, al final se dijo que la mejor traducción sería exactamente la opuesta: “antialienación”; el efecto V sería la forma de combatir la alienación que se producía en un espectador “normal” al ver una obra de teatro “normal”. (A veces, para desacreditar a Brecht, se le acusó de haber robado la idea a los formalistas rusos: *Verfremdung* no era más que la traducción literal de *ostranienie*, la “extrañeza” de Sklovski). Cintas magnetofónicas, proyecciones, carteles, canciones, comentarios hablados de la acción, interpelaciones al espectador... se dieron pronto por descontados y, de hecho, tampoco eran tan originales. Algunos de los “efectos especiales” de Brecht tenía 2000 años, y la realidad es que hoy, no necesariamente por influencia de Brecht, se han incorporado a cualquier teatro, incluido el más burgués.

Otro error de Brecht fue dar la impresión de ser dogmático cuando, precisamente, era todo lo contrario. Siempre dijo que no trataba de oponer un teatro de la “razón” al teatro del “sentimiento”, sino simplemente de desplazar el acento y el peso. Además, a lo largo de su trayectoria, Brecht fue evolucionando, dejando que la realidad de su teatro influyera en los aspectos teóricos tanto por lo menos como su teoría en los aspectos prácticos. (Si el pueblo no está de acuerdo con el Gobierno, habrá que elegir otro pueblo, dijo una vez Brecht con retranca; pero en su trabajo teatral aplicaba otra regla: si la teoría no concordaba con el funcionamiento de los textos, la culpa no era probablemente de los espectadores). Por eso los actores de Brecht, fabulosos actores, casi nunca se preocuparon mucho por la teoría, y los textos de Brecht que más han apreciado siempre los hombres de teatro han sido sus acotaciones y notas escénicas, y no sus teorías científicas.

Por último, Brecht dio quizá por descontadas demasiadas cosas. El público no quería ser desalienado sino que lo alienasen, y nadie era capaz de enamorarse de un colectivo,

aunque sí de un personaje que encarnara (convincientemente) a un colectivo. El público de teatro, fuera pequeñoburgués u obrero, no quería suspender su suspensión de la credulidad, sino mantenerla a toda costa... Se ha dicho a veces que Brecht no construía personajes, sino prototipos, pero es falso: Brecht, intencionadamente o no, creó una galería de figuras individuales que hoy no se dejan expulsar ya del teatro universal. Walter Benjamin, en un ensayo de 1939, distingue una serie de elementos esenciales del “teatro épico”: un público relajado (en un teatro que se dirige a los interesados que “no piensan si no se les da motivo”); la existencia de una “fábula”, que puede ser antigua o conocida por el espectador; héroes no trágicos (el Cristo medieval es el héroe no trágico por excelencia); las interrupciones en la acción (por ejemplo una familia a la que de pronto le llega un forastero); el *gestus* citable (el teatro épico es “gestual” por antonomasia); la “pieza didáctica”, didáctica tanto para el público como para los propios actores; y unos actores que muestran y se muestran, saliéndose del papel si es necesario...

Lo mejor que puede hacer el lector que quiera conocer de veras el pensamiento teórico de Brecht es ir directamente a las fuentes, a los textos básicos (sobre todo, el *Pequeño Organon* de 1948), y leerlos, a ser posible en alemán o, al menos, en una buena traducción, pero con un poco de “distanciamiento”. O bien empezar simplemente por las notas escritas por el propio Brecht para alguna de las obras [...]. Así se dará cuenta de que Bertolt Brecht, mucho más que un teórico, fue un hombre de teatro. Un hombre que creía tener en sus manos el único instrumento capaz de cambiar la sociedad, o sea el mundo, y quería aprender a utilizarlo.