



TEATRE NACIONAL  
DE CATALUNYA

*Llegir el teatre*

LA BONA PERSONA DE SEZUAN  
de Bertolt Brecht

**BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, 2004.** (Traducció: Genoveva Dieterich)

## **NUEVA TÉCNICA DEL ARTE INTERPRETATIVO**

TEORÍA POLÍTICA DE LA DISTANCIACIÓN

### *El teatro político*

El teatro que vimos volverse político en nuestro tiempo no fue apolítico antaño. Enseñaba a mirar el mundo como las clases dominantes querían que se mirara. En la medida en que estas clases estaban en desacuerdo entre sí, la cara del mundo en el teatro también era cambiante. El teatro de los Ibsen, Antoine, Brahm y Hauptmann se entendía absolutamente como fenómeno político. Sin embargo, el cambio funcional del teatro no fue en profundidad, ya que estas personas no ponían en tela de juicio los fundamentos de la sociedad, sino que únicamente proponían modificaciones. Cuando una nueva clase, el proletariado, reclamó el poder en algunos países de Europa y lo conquistó en uno, surgieron teatros que eran de verdad



instituciones políticas. La nueva clase que reclamaba el poder o ya lo detentaba, en su condición de clase diferente a todas las clases anteriores, ya no se conformó con controlar simplemente la cara del mundo en el teatro, sino que entregó el mundo a sus espectadores, convirtiéndolo en un lugar de acción política total. El mundo, ahora, podía y debía ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su propio interés. La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención.

Para nuestra dramática resulta imposible utilizar la moral individual de la época burguesa. La frase «trata a todos como deseas que todos te traten a ti» no conduce a modos de actuar eficaces. ¿Acaso vamos a decirles a nuestros espectadores proletarios: proletario, trata a los proletarios como los tratarías si fueras un burgués, pero al mismo tiempo de tal manera que ellos, si fueran burgueses,

también desearan ser tratados así? El modo de actuar del proletario revolucionario no puede ser la norma para el modo de actuar de los demás seres humanos.

### DIALÉCTICA Y DISTANCIACIÓN

1) *Distanciación como una manera de comprender* (comprender – no comprender – comprender), negación de la negación.

2) *Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración* (salto de cantidad en calidad).

3) *Lo particular en lo general* (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).

4) *Momento del desarrollo* (el paso de las emociones a otras emociones contrarias, crítica e identificación unidas).

5) *Contradicción* (¡Esta persona en estas circunstancias!, ¡Estas consecuencias de esa acción!).

6) *Comprender lo uno a través de lo otro* (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser



partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).

7) *El salto (saltus naturae*, desarrollo épico con saltos).

8) *Unidad de las contradicciones* (se busca la contradicción en lo homogéneo. En *La madre*, la madre y el hijo unidos frente al exterior discuten por el salario).

9) *Practicabilidad del saber* (unidad de teoría y praxis).

## EL EFECTO DISTANCIADOR

Hasta ahora la persona inventada, que el actor representa sin servirse de la identificación, se nos presenta más o menos como una persona de la realidad a la que encontramos en la calle o en la habitación. No está más cerca de mí que esta; la miro con los ojos del vecino, no con sus propios ojos; no es yo, es otro. Frente a ese otro soy bastante libre de opinar, y es lo que pretendo.

Pero hay que reconocer que acabamos de describir una manera de interpretar imposible de llevar a cabo. Actuando así como hemos descrito, es decir, eliminando simplemente



algunas cosas que se hacían en los viejos teatros, el actor es incapaz de hacerse con la persona inventada. Se relaciona con ella con demasiada indiferencia, le falta la tensión en relación con ella, el interés. El actor muestra a un hombre extraño o a una mujer extraña, no más conocida que una persona cualquiera de la calle. Para conseguir la tensión en relación con ella ha de hacer algo más. Ha de hacerla más extraña que una persona cualquiera de la calle. Eso es lo que definimos como utilizar el efecto distanciador.

No hay que buscar aquí nada especialmente profundo, misterioso. El actor no tiene que hacer nada más que lo que hace otra gente cuando describe algo con la intención de dominarlo. Se trata simplemente de un método para concentrar el interés en lo que se quiere describir, para hacerlo más interesante. Los científicos lo emplean desde hace mucho tiempo cuando observan determinados fenómenos (las oscilaciones de un péndulo, los movimientos de los átomos, el metabolismo de los infusorios en una gota de agua, etc.) y los someten al análisis. Para comprender el fenómeno hacen como si no lo comprendieran; para descubrir leyes contraponen los



fenómenos a las ideas establecidas; de este modo destacan lo llamativo, especial del fenómeno estudiado. Ciertas evidencias se vuelven así menos evidentes, pero solo para ser de verdad evidentes.

## EL EFECTO DISTANCIADOR EN EL VIEJO TEATRO

En el viejo teatro el efecto distanciador aparece sobre todo cuando el viejo teatro comete «errores». La estética se estremece ya al pronunciar la palabra efecto. Conoce por supuesto los efectos nobles, que nunca son efectos distanciadores. Un efecto distanciador (aunque primitivo) es cuando en una obra de Victor Hugo un hombre salta el muro de un jardín, empieza una conversación con un viejo jardinero, descubre que todos esperan la llegada del rey, querido y conocido por todos, y dice: «Yo soy el rey». Lo que molesta en este efecto, y en general en los efectos bajos, innobles y vulgares, es su intencionalidad. Que es efectivamente una característica también del genuino efecto distanciador. La asimilación de la acción ya no es inconsciente, lubricada, mecánica; en cuanto aparece el efecto distanciador, se rompe el «encanto», el arte ha

fracasado. La intención de la representación asoma descaradamente en la escena, o sale dando trompicones en los casos primitivos. Ahora que se interrumpió la asimilación mecánica se desenmascara lo mecánico, y enseguida se denuncia como tal. El espectador se había dado cuenta ¿y ahora pretenden que no? Algo no funciona en la línea de la acción, y como ya dijimos, también en el caso primitivo hay algo que no funciona en la línea de la acción, y no solo en la clase de espectadores. Porque hay que saber que la manera antigua de ser espectador es un arte; la nueva no lo es menos, desde luego. Cuando la peluca del rey Lear se descoloca, queda al descubierto que el que muere no es Lear sino el actor Meyer, y este naturalmente no muere. Su «propósito» de engañarnos ha quedado al descubierto y nos enfadamos, no porque quisiera engañarnos sino porque no ha sabido hacerlo. Ahora da la impresión de que solo existe su opinión sobre Lear, y eso es demasiado poco. Es posible que sea poco. No cualquier opinión vale mucho. El desdichado actor probablemente no pueda imaginar a Lear de otra manera, por lo tanto, en nuestro nuevo sentir, centrado en los efectos distanciadores, la peluca descolocada no ha servido de nada. Nos sentimos incapaces de comprender a

Lear si resulta imposible que él fuera de otra manera. ¿Qué es para nosotros la opinión de un actor si no puede contrastarla con otra? ¿Qué nos importa que Lear maldiga a sus hijas si no cabe la posibilidad de que no las maldiga? Queremos ver la maldición no solo en su fundamento sino también en su falta de fundamento.

#### TEORÍA GENERAL DE LA DISTANCIACIÓN

Los Países Bajos vistos con los ojos de Goethe (*Egmont*):

Aquí, en efecto, están los Países Bajos, ese lugar del globo, ese ajetreo en los mercados, negociaciones en determinados salones (flamencos), trajes flamencos, una situación de la historia (flamenca), etc. Un país determinado en un momento determinado participa en la obra de arte, «aparece» en ella.

Por las biografías de Goethe quizá nos enterarnos de que quería dar forma dramática a algunas vivencias de tipo personal, a ciertas emociones, experiencias, formas, y que halló en la historia de los Países Bajos un argumento, constelaciones de destinos humanos, que servían más o





menos para objetivar dichas inquietudes. Aparecían en la historia de los Países Bajos.

Ambiente local, ambiente histórico.

Los Países Bajos adquieren así una función de parábola.

La invención de Goethe de los Países Bajos podría situarse entre, por ejemplo, la invención de Bohemia (a orillas del mar) en la parábola de Shakespeare y las invenciones en el trasfondo de posteriores parábolas no aristotélicas, como por ejemplo la India en *Hombre es hombre*. Ahí la India es simplemente un país exótico.

## EL ARTISTA CHINO

Cuando el artista chino en la pantomima (por ejemplo representando que monta a caballo) observa sus propios brazos y piernas y los sigue con la mirada, no solo controla si sus movimientos son adecuados, sino que confiere a su mirada un cierto asombro: los descubre en actitudes especiales, y muestra abiertamente su asombro. De este modo parece un obseso, su manera de interpretar es



diabólica. Distancia el acto de montar, pero para todo menos para hacerlo comprensible.

## UTILIDAD DEL EFECTO DISTANCIADOR

También se puede entender la utilidad del efecto distanciador, es decir, del procedimiento para describir las cosas como raras, de la siguiente manera: a los actores filósofos les interesa someter al asombro de los espectadores los sucesos entre los seres humanos, el comportamiento de los unos con los otros. Tenemos que reconocer que los sucesos son bastante extraños, si no lo reconocemos, nuestros actores tendrán que esforzarse aún más para que los sucesos sean reconocidos como extraños.

## EL EFECTO DISTANCIADOR EN MOMMSEN Y FEUCHTWANGER

Cuando Mommsen en su historia de Roma (y Feuchtwanger en sus novelas históricas) en lugar de pretor

dice fiscal del Estado o en lugar de legado<sup>1</sup> pone general, está utilizando el efecto distanciador. El pretor sacado del contexto romano se nos acerca, el fiscal del Estado trasladado al ambiente romano se distancia. Pero aquí también entra en juego la crítica. El pretor no era un fiscal del Estado, como tampoco el fiscal del Estado es un pretor. El procedimiento de Mommsen y Feuchtwanger es deficiente, mientras no consiga hacer visible lo que diferencia al pretor y al fiscal del Estado, empleando también para ello el efecto distanciador.

#### PUNTO DE VISTA DEL ESPECTADOR

Desde el punto de vista del espectador habría que contar, en lugar de con un espectador casual, con un espectador que tiene un propósito, que está unido al argumento o que él une al argumento. Así un revolucionario escuchará las palabras de la mujer cuyo marido va a tomar parte en la revolución con otros oídos que uno que no tiene nada que ver con la revolución. Tendrá presente en todo momento la situación general, de modo que las palabras de la mujer

---

<sup>1</sup> Legado, en el ejército romano, el jefe de una legión.



formarán parte de otras muchas que se digan al mismo tiempo, en un sitio y en otro, y tendrá también presente el curso completo de los acontecimientos, de modo que las palabras de la mujer adquirirán una localización temporal, un ahora-precisamente. Oirá a esa misma mujer, mientras habla, hablar de otra manera, digamos, unas semanas más tarde, y oirá hablar a otros en ese momento de manera diferente.

Desde el punto de vista del actor habría que interpretar la escena como si la mujer hubiera vivido hasta el final toda la época y dijera ahora, desde el recuerdo, desde su conocimiento del desenlace, lo que le pareció importante de ese momento (porque ahora es importante lo que resultó ser importante).

Y al mismo tiempo como si otra mujer hablara de esta mujer.

## EL EFECTO DISTANCIADOR [2]

No hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un



personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciaci3n.

DISTANCIACI3N DE DETERMINADOS PROCESOS A TRAVÉS DE  
UNA MANERA DE INTERPRETAR QUE NORMALMENTE SE  
DEDICARÍA A LOS USOS Y COSTUMBRES

Una visita, el tratamiento de enemigos, el encuentro de amantes, acuerdos de tipo comercial, etc., pueden ser distanciados representándolos como si se tratara de usos y costumbres. La petici3n de asilo de un perseguido puede ser distanciada representándola como una escena famosa de la historia, incluso en sus detalles; también se puede distanciar representándola como una costumbre de esos lugares. Así representado, el suceso único y singular, que por supuesto habría de conservar a través de la acentuaci3n de rasgos peculiares ese carácter de único y especial, adquiere un aspecto distanciado, ya que el comportamiento aparece aqu3 como general, transformado en costumbre. Ya la pregunta de si puede convertirse total o parcialmente en costumbre distancia el proceso.

Hablando en términos prácticos: podemos buscar en una



acción elementos que interesen al sociólogo o al historiador, y proponer una serie de títulos en el lenguaje de esos científicos, y luego interpretar las escenas para explicar los títulos.

#### PRONÓSTICOS SOBRE PROBABILIDADES

Al actor le resulta útil una representación de los sucesos que no permita pronósticos sobre lo que ocurrirá con toda seguridad, sino explicaciones sobre lo que ocurrirá probablemente.

#### CUANDO LOS NIÑOS JUEGAN A SER ADULTOS

Cuando los niños juegan a ser adultos no solo nos enteramos de cosas sobre los niños, sino también de cosas sobre los adultos. Allí donde los niños se disfrazan y hacen esfuerzos especiales, allí aparece la imagen de los adultos.

No se diga pues que se trata de imitaciones de cosas y no de las cosas mismas, lo que podría decirse con toda la indignación del materialista que pretende la cosa misma en



su corporeidad sensorial. Porque en el teatro solo existen las imitaciones, y es cosa de la interpretación que aparezcan en su corporeidad sensorial. El actor adulto tampoco es esa persona a la que representa, solo hace como si lo fuera.

También en aquellas funciones del frente, durante la guerra, organizadas por soldados para soldados, surgía el efecto distanciador cuando unos soldados interpretaban papeles de chicas. Todos los espectadores eran conscientes de un elemento cómico, y sin embargo cuando los intérpretes mostraban la ropa interior se producían incluso efectos eróticos. Y de los intérpretes se recibía mucha información sobre las mujeres, en la medida en que como hombres sabían más sobre las mujeres que las mujeres mismas: la mujer aparecía como ser manejable.

## COMO PRODUCIR EL EFECTO DISTANCIADOR

### *Distanciación de los gestos*

Un método sencillo para el actor de distanciar el gesto consiste en separarlo de la mímica. Solo necesita ponerse



una máscara y observar en el espejo su interpretación. De este modo llegará fácilmente a una selección de gestos, ricos en sí mismos. Precisamente el hecho de que los gestos han sido seleccionados produce el efecto distanciador. El actor habrá de integrar en su interpretación algo de la actitud que adoptó ante el espejo.

### *Distanciación de la dicción*

Al ensayar con la máscara el actor también distancia su manera de decir. Verá que también en este caso tendrá que hacer una selección, una selección de tonos. Así le resultará más fácil traducir lo natural a lo artificial, y lo hará por el sentido.

### *Estilo y naturalidad*

En la selección no se ha de perder la naturalidad de los gestos y de los tonos. No se trata de una estilización. En la estilización el gesto y el tono «significan» «algo» (miedo, arrogancia, compasión, etc.). El gesto que se consigue a





través de la estilización rompe el flujo de las reacciones y acciones de los personajes en una secuencia de símbolos rígidos, surge una escritura con signos completamente abstractos y la representación del comportamiento humano se vuelve esquemática e inconcreta. Cuando la Weigel muestra el acto de *hacer pan* en *Los fusiles de la señora Carrar*, es el *hacer pan* de la señora Carrar en la vigilia del fusilamiento de su hijo, es decir, es algo completamente concreto, absolutamente intransportable. En él se unen muchas cosas: la actividad de hacer el último pan, la protesta contra otras actividades, como por ejemplo sería el combate, y al mismo tiempo *hacer el pan* es el reloj para el curso de los acontecimientos: su transformación emplea el tiempo necesario para *hacer un pan*.

## MEDIDAS

Un actor muy conocido solía tomar «medidas» antes de asumir cada papel, y creía ser en este sentido un estratega cuando en realidad «solo» era un sastre: sus medidas consistían en que tomaba medida, es decir, que sopesaba la magnitud y la importancia de aquellas que creía que



podrían influir en el público para servir, si no al más influyente, al menos a cada uno según su grado de influencia.

¿No hay cierto servilismo en tal comportamiento?

Ese aspecto vergonzoso solo proviene de que la cuestión se dirime a un nivel social alto, entre gente rica, por así decir, ya que los actores son gente rica (aunque unos son ricos por servir y otros por ser servidos), y servir a los pocos como destino de la mayoría es algo vergonzoso cuando no está forzado por la amenaza a la existencia desnuda.

¿Acaso no son ricos los actores?

Son ricos. Tienen que serlo. ¿Cómo lograrían si no que los pudientes se identificaran, «sintieran» con ellos, y reconocieran sus personajes como representativos, como seres humanos? No podrían representar el dolor humano si no hubieran sentido también dolor como el espectador, es decir, si no hubieran perdido alguna vez dinero, y mucho dinero, o si no hubieran conocido esos sentimientos refinados que surgen cuando se han satisfecho las necesidades más perentorias, y que convierten al hombre



en ser humano.

¿Así que los de arriba quieren ver a los de arriba?

Sí. El ser humano quiere que se hable de él. Los de arriba quieren ver a los de arriba.

¿Y los de abajo?

Esa parte de los de abajo que quiere ascender pero de tal manera que siga habiendo un abajo también quiere ver a los de arriba. Sin embargo hay una parte que quiere ver a los de abajo, es la parte que no cree que saldrá a flote si no acaba con lo de arriba y lo de abajo.

## TEATRO ÉPICO, DISTANCIACIÓN

Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encontraba habitualmente debía de poder tener un efecto raro, y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, solo perdían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo.



Supongamos que el suceso consistía en que una familia pequeñoburguesa enviaba a servir a su hija. Este hecho es bien conocido para el público de nuestro tiempo. Es absolutamente natural y cotidiano. Sucede mil veces y no sorprende a nadie. Para que este hecho aparezca como el acontecimiento socialmente significativo y problemático que realmente es ha de ser distanciado al público en la representación. Entonces se hace visible que un ser humano joven es enviado al mercado como un producto terminado, como un cubo de leche o una pieza de tejido. Los cuidados que recibió aparecen en una nueva luz. Ha sido formado para el mercado, bien o mal, eso se verá. Ayer mismo la muchacha no podía salir sola a la calle, hoy la mandan a una casa extraña con una habitación sin cerrojo. Y se espera de ella que envíe dinero a casa. La manera de representar que exprese esto consiste entre otras cosas en que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen. ¡Cómo si no, podrían decir las frases y giros habituales, cotidianos y mil veces dichos, que contradicen tanto a otros igualmente habituales, cotidianos y mil veces dichos! Esa manera de interpretar es crítica, y facilita la crítica frente a las relaciones entre los seres humanos. Lo importante es que a pesar de ello se



representen seres humanos vivos. Algo que sería difícil de conseguir en esa actitud crítica que ha de ser adoptada por los actores, si la crítica estuviera dirigida a algo inalterable. Pero el actor épico no acepta a los hombres como naturalezas inalterables, como hace el actor naturalista o estilizador a la antigua. Los ve como seres absolutamente alterables, y a los que son inalterables los ve como descartables. Conoce el proceso social-histórico al que están sometidos.

## MAGIA Y SUPERSTICIÓN

Ocupamos aquí (y dependemos de) instituciones que han llegado al punto más bajo de su declive, pero que ocultan ese hecho gracias a una falaz floración, y a que a su alrededor todo está corrupto. Ahí tenemos una estética llena de superstición, una técnica que proviene de los arsenales de la magia y debería estar en los museos, un arte que públicamente y descaradamente impide a la razón pisar su recinto, y no pudiendo utilizar todo este conjunto tal como está, no encontramos, sin embargo, algo que lo sustituya. Para lograr nuestro objetivo con estos artistas



tenemos que convertirlos en nuestros enemigos. Si difícil resulta liberarse de tonterías que nos perjudican, ¿no es aún más difícil liberarse de tonterías que nos procuran éxitos? Queremos difundir la razón, y pretendemos hacerlo con la ayuda de gente que pone todo su empeño en parecer loca y ha creado técnicas para ello con esfuerzo y talento. Porque imaginar que uno es una persona diferente a la que realmente es, y pretender que se lo crean otros, es sencillamente una locura, y precisamente eso es lo que hace esa gente, y se le paga tanto más cuanto mejor consigue la locura. Y como ya dije se le paga no solo con dinero sino también con veneración. Un actor, que era para muchos el mejor actor alemán, cuando actuaba en una pieza como rey trataba incluso a los tramoyistas entre cajas como súbditos, y también lo hacía con los camareros del restaurante, y cuando se le contaba esta anécdota a un admirador consideraba al actor aún más genial que antes. Para demostrar su talento, y no la limitación sino la falta de límites de este, esos actores afirman públicamente que no saben lo que hacen cuando están en el escenario. Son capaces de imitar con habilidad simiesca a seres humanos, pero hasta que no podamos demostrar a los monos que cuando imitan a seres humanos se creen hombres,



tenemos que considerar a esta gente inferior a los simios. ¡Mientras a esta gente se la admira, se tacha de primitivas a las personas sencillas que esperan al actor, que interpreta a un malvado, delante de la salida del escenario para darle una paliza!

Cuando un espectador le grita al actor en el escenario que se vuelva porque allí está su asesino, no nos reímos del actor sino del espectador al que echan porque se ha olvidado de que está en el teatro, que es precisamente lo que ha pretendido el que está arriba en el escenario. En interés del arte se acallan todos los intereses, los más justificados y los más naturales. Un actor pasa por ser un héroe de la moralidad cuando trata como a su hermano a un hombre que es su mortal enemigo, ya que está vulnerando todos sus intereses, pues ¿qué otra cosa es cuando se une en el placer artístico a un público con intereses discrepantes de vital importancia, forzando también la aprobación de representaciones de hechos importantes en aquellos que al aceptar esa representación como válida traicionan sus intereses legítimos?



## APLICACIÓN DEL PUNTO CERO

Muchos, y entre ellos incluso algunos artistas, no conceden a los sobrios un lugar en el arte. Para ellos el arte es como una embriaguez. Desde luego eso no significa que no concedamos al embriagado un lugar en el arte cuando se lo concedemos al sobrio. Por mucho que se eleven las delicadas, borrascosas y vagas formas del arte, siempre necesitarán un suelo firme. En general este es más vago que su techo. Y sin embargo son los tiempos de decadencia en los que ocurren estas inflaciones, estas desvalorizaciones de las emociones más sencillas, esas protuberancias, que no significan en absoluto crecimiento de la sustancia, sino más bien disminución. El arte es arte, en un sentido elevado, cuando empieza «abajo», con la búsqueda de los gestos más simples, más pertinentes y más próximos de las representaciones más comprensibles del comportamiento humano, presentadas de manera tan corriente y artesanal que las intervenciones del público no estropeen nada, ni las bromas hieran a nadie. Las intensificaciones son sólidas solo cuando lo que se intensifica es algo al alcance de la mano. Nuestros actores empiezan casi todos demasiado «arriba», con demasiada





tensión, intentando desde el comienzo dar el máximo. A ello los obliga únicamente el miedo de que en la época del comercio les quiten su papel si no lo consiguen. Con ello desbaratan ese estadio sumamente artístico de la búsqueda, de la cuidadosa multiplicación de las posibilidades, del afianzamiento del mínimo.

*¡NON VERBIS, SED GESTIBUS!*

También existe una *distancia* hacia la palabra. El autor de comedias tiene la posibilidad de crear distancia hacia la palabra corriente a través del lenguaje elevado. El verso vuelve desconocidas las palabras. Por lo tanto el actor nunca deberá decir el verso como prosa corriente, ni difuminar la forma, ni salvar la distancia. Pero también en la prosa puede producir distancia por su manera de hablar. A eso se le llama citar. (Se cita algo que no es de uno mismo y que se trae a colación inopinadamente.) El actor cita a la persona a la que interpreta. Cuando el actor muestra el placer que le proporciona pronunciar las palabras, o cuando las ordena en una forma especialmente cómoda, siguiendo un ritmo propio, también surge la distancia.



(No siempre está permitido crear distancia hacia la palabra.)

## REPRODUCCIÓN SIMPLE

Siguiendo las reglas del *teatro épico*, el actor no interpretará su papel de manera que el crimen de turno despierte inmediatamente en el espectador el deseo de rechazarlo. Su interpretación ha de ser la simple reproducción del crimen, reconocible como simple reproducción, con texto fijo y continuación, la representación del testigo y experto que no escamotea nada que sea necesario para el enjuiciamiento del crimen. El rechazo de los crímenes se producirá en otro lugar y en otro momento. Lo aquí presentado puede que forme parte de las experiencias del espectador, quizá viva estas experiencias en el teatro con las mismas emociones que fuera del teatro, pero al mismo tiempo recibe aquí un material, variado y prometedor, para cuyo examen necesitará paciencia. Así su posterior acción descansará sobre la base de una experiencia sentida y pensada, y por lo tanto será eficaz. El objetivo no es, pues, despertar una



reacción excesivamente fuerte del espectador, ni actuar demasiado deprisa; más bien hay que crear una reacción duradera, múltiple, saturada de experiencia, que abarque las causas sociales profundas de los crímenes.

### CARÁCTER PROGRESISTA DEL SISTEMA DE STANISLAVSKI

En todos los análisis que se hacen sobre el teatro se considera desde hace mucho tiempo como absolutamente evidente y natural, como algo que no merece siquiera ser analizado, que el espectador ha de conquistar la función teatral a través de la identificación. Una función teatral se considera fallida, por no ser asimilable para el espectador, cuando a este no se le ofrece la posibilidad de identificarse, no solo con uno o varios personajes, sino también con el medio en el que este o estos personajes se mueven. Todas las teorías sobre la técnica del actor o del escenógrafo —la más reciente, el sistema plenamente desarrollado de la representación teatral del director y actor ruso Stanislavski— consisten así por completo en recetas sobre cómo forzar la identificación del espectador con los personajes de la pieza. El sistema de Stanislavski



constituye un avance porque es un sistema. La manera de actuar que él propone fuerza sistemáticamente la identificación del espectador, es decir, no es un mero resultado del azar, del capricho o del ingenio. El trabajo en equipo alcanza aquí un alto grado de cualificación, ya que también los papeles pequeños y los actores menores pueden contribuir en este tipo de interpretación a la creación de la identificación total del espectador. El avance es evidente cuando la identificación se produce en el caso de personajes que hasta ahora «no jugaban» un papel en el teatro: los personajes proletarios. No es una casualidad que, por ejemplo, en América los teatros de izquierdas empiecen a interesarse por el sistema de Stanislavski.

En este estado de cosas resulta un poco difícil proclamar que la dramática más reciente, después de una serie de explicaciones y experimentos, se ve más y más obligada a renunciar, más o menos radicalmente, a la creación de la identificación.

STANISLAVSKI

Estudiando el sistema de Stanislavski y a sus discípulos

podimos ver que surgían dificultades considerables en la inducción a toda costa de la identificación: el acto psíquico necesario era cada vez más difícil de lograr. Había que inventar una rebuscada pedagogía para que el actor «no se saliera de su papel», y no sufriera perturbaciones el contacto sugestivo entre él y el espectador. Stanislavski trataba esas perturbaciones ingenuamente como estados de debilidad puramente negativos y pasajeros que habían de ser y podían ser eliminados inmediatamente. El arte se convertía cada vez más en el arte de inducir a toda costa la identificación. La idea de que las perturbaciones podían deberse a cambios irreversibles en la conciencia del hombre moderno no se le ocurría a nadie, y era menos probable que se le ocurriera cuanto más aumentaban los esfuerzos, aparentemente prometedores, que habían de garantizar la inducción de la identificación. La actitud adecuada ante tales disonancias hubiera sido plantear si la inducción de la identificación total aún era pertinente.

La teoría del teatro épico planteó esta pregunta. Se tomó en serio las perturbaciones, las relacionó con cambios sociales de tipo histórico e intentó encontrar una manera de interpretar que pudiera renunciar a la identificación total. El

contacto entre el actor y el espectador debía producirse por otra vía que no fuese la sugestiva. El espectador había de ser liberado de la hipnosis y el actor descargado de la tarea de transformarse por completo en el personaje que representaba. En su interpretación debía integrarse de alguna manera una cierta distancia hacia el personaje representado. El actor debía tener la posibilidad de ejercer la crítica. Junto a la acción de su personaje debía ser visible otra acción, de modo que hubiera elección posible y, por lo tanto, crítica.

El proceso por necesidad era doloroso. Todo un gigantesco edificio de ideas y prejuicios se derrumbó e interceptó, en forma de ruinas, el camino al avance. El análisis frío del vocabulario del sistema de Stanislavski puso al descubierto su carácter místico y cúllico. El alma humana aparecía ahí como en tantos sistemas religiosos, había el «sacerdocio» del arte. Había una «comunidad». Los espectadores eran «atraídos» a su círculo. La «palabra» poseía un algo místico y absoluto. El actor era un «servidor del arte», la verdad era un ídolo y al mismo tiempo algo general, nebuloso y poco práctico. Había gestos «impulsivos» que exigían una justificación». Los errores que se cometían

eran, en el fondo, pecados, y los espectadores experimentaban una «vivencia» como los discípulos de Jesús en Pentecostés.

No cabía duda de la seriedad y la honradez de esta escuela. Constituye un punto culminante del teatro burgués. Pero precisamente por su seriedad llevaba al extremo todos sus errores. Ese teatro, sin duda, se hallaba en contradicción con las clases dominantes de su tiempo, representaba los ideales de los jóvenes intelectuales burgueses. La forma jurídico-política de esos ideales era la democracia burguesa, en un momento ciertamente muy tardío.

Los nuevos intentos de llegar a una nueva manera de interpretación empezaron con fuerza, pero naturalmente eran primitivos, y precisamente ellos exigían un especial grado de nivel artístico y de conocimientos. De momento solo pudieron confiar en los intereses generales en los que se basaban. Especialmente instructivas fueron algunas funciones en el estilo épico realizadas en Alemania, en las que trabajaban artistas muy especializados al lado de actores aficionados —actores aficionados que tenían intereses especiales, extrateatrales, es decir, obreros

concienciados políticamente. Mientras los artistas con la ayuda de su técnica épica evitaban la identificación total del espectador, los obreros la evitaban no solo por ser técnicamente incapaces de inducirla sino también, y en mayor grado, porque su interés en los hechos representados era evidente y el espectador intuía claramente que se le quería influir. Eso producía una extraña unidad de estilo en la conjunción de elementos tan heterogéneos muy difícil de conseguir por otros medios.

[...]

#### DIÁLOGO SOBRE UNA ACTRIZ DEL TEATRO ÉPICO

*El actor:* He leído sus escritos sobre el teatro épico. Cuando vi la función de su pequeña obra sobre la guerra civil española, en la que encarnaba el papel principal la actriz de este estilo nuevo de interpretar, reconozco que me quedé sorprendido. Me sorprendió que era verdadero teatro.

*Yo:* ¿De veras?





*El actor:* ¿Se asombra de que después de leer sus escritos sobre este nuevo estilo de interpretar esperara un resultado árido, abstracto y, en una palabra, didáctico?

*Yo:* No realmente. Aprender está hoy desacreditado.

*El actor:* Desde luego no se considera algo divertido. Pero no solo porque usted exige enseñanza al teatro esperaba yo algo que no tuviera nada que ver con el teatro, sino porque me parecía que usted negaba al teatro precisamente lo que hace que lo sea.

*Yo:* ¿Que es qué?

*El actor:* La ilusión. La intriga. La posibilidad de identificarse con los personajes.

*Yo:* ¿Y estuvo usted intrigado?

*El actor:* Sí.

*Yo:* ¿Se identificó con los personajes?

*El actor:* No del todo. No.

*Yo:* ¿Se produjo una ilusión?



*El actor:* En realidad no. No.

*Yo:* ¿Y sin embargo le pareció que aquello era teatro?

*El actor:* Desde luego. Eso es lo que me sorprende. Pero no se alegre demasiado pronto. Era teatro, pero no era algo tan nuevo como esperaba después de leer sus escritos.

*Yo:* Habría sido tan nuevo si no hubiera sido teatro, ¿verdad?

*El actor:* Solo quiero decir que lo que usted pide no es tan difícil de conseguir. Exceptuando a la actriz principal, la Weigel, los otros eran todos actores aficionados, simples obreros, que nunca habían estado en un escenario, y la Weigel posee una gran técnica que obviamente ha aprendido en ese viejo teatro tan denostado por usted.

*Yo:* Estoy de acuerdo. El nuevo estilo interpretativo produce verdadero teatro. Permite en determinadas circunstancias hacer teatro a los aficionados, cuando no han aprendido del todo la manera de actuar del viejo teatro, y permite a los profesionales hacer teatro cuando han olvidado en parte la manera de actuar del viejo teatro.



*El actor:* ¡Caramba! Yo encuentro que la Weigel exhibe más bien demasiada técnica que poca o insuficiente.

*Yo:* Pienso que no solo mostraba técnica sino el comportamiento de una pescadera frente a los generales, ¿o acaso no?

*El actor:* Desde luego que lo mostraba. Pero también técnica. Es decir, no *era* la pescadera, solo la interpretaba.

*Yo:* Pero ella no es realmente una pescadera. Realmente solo la interpreta. Es un simple hecho.

*El actor:* Naturalmente, es una actriz. Pero cuando interpreta a la pescadera nos lo tiene que hacer olvidar. Ella muestra todo lo que es destacable en la pescadera, pero también muestra que lo está mostrando.

*Yo:* Entiendo, no producía la ilusión de que *era* una pescadera.

*El actor:* Sabía demasiado bien lo que era destacable. Se veía que lo sabía. Mostraba descaradamente que lo sabía. Una verdadera pescadera no sabe por supuesto lo que es notable en ella. Pero cuando ves en el escenario a una



persona que lo sabe pues ya no es una pescadera lo que tienes delante.

Yo: Sino una actriz, ya comprendo.

*El actor:* Solo faltaba que en determinados momentos mirara al público como si quisiera preguntar: «¿os dais cuenta del tipo de mujer que soy?». Estoy convencido de que montó toda una técnica para mantener todo el tiempo viva en el público esa sensación de que no era lo que representaba.

Yo: ¿Podría usted describir esa técnica?

*El actor:* Si en secreto antes de cada frase hubiera pensado «Y entonces dijo la pescadera», cada frase le hubiera salido como le salió. Pienso que pronunciaba claramente la frase de otra mujer.

Yo: Muy cierto. Y ¿por qué le hace decir «Entonces dijo»? ¿Por qué en el pasado?

*El actor:* Porque ella interpretaba claramente algo que había sucedido en el pasado. Es decir, el espectador no tenía la sensación de que la escena ocurría en ese



momento y que él estaba presente en la escena original.

*Yo:* Pero el espectador, en realidad, no está presente en la escena original. No está en España, realmente, sino en el teatro.

*El actor:* Pero vamos al teatro para sentir la ilusión de estar en España, si la obra tiene lugar allí. ¿Para qué iría uno si no al teatro?

*Yo:* ¿Eso es una exclamación o una pregunta? Creo que puede haber razones para ir al teatro sin pretender tener la ilusión de que se está en España.

*El actor:* Si se desea estar aquí, en Copenhague, no es necesario ir al teatro para ver una obra que tiene lugar en España.

*Yo:* También puede usted decir que cuando se desea estar en Copenhague no hace falta ir al teatro y ver una obra que se desarrolla en Copenhague, ¿no?

*El actor:* Cuando no se vive en el teatro nada que no se pudiera vivir también en casa, verdaderamente no es necesario ir al teatro.