



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

brechtismo. De Brecht, hace referencia a su pensamiento y práctica teatral. (ing. *Brechtism*, fr. *brechtisme* al. *Brechtismus*)

Propuesta estética referida ante todo al campo de las artes escénicas, que se deduce de los escritos sobre la materia de Bertolt Brecht, de sus obras literario-dramáticas así como de la práctica concreta del arte teatral desde sus años de juventud hasta la creación en Berlín del Berliner Ensemble, en los primeros años cincuenta del siglo XX.

El brechtismo con matices y diferencias variadas, sirvió igualmente de fundamentación para numerosos directores de escena, autores teatrales y otros profesionales de la escena, así como para estudiosos del teatro.

Itinerario juvenil

Nació Eugen Berthold Brecht -el Bertolt vendría más tarde- en Augsburgo, el 10 de febrero de 1898. En su familia se proyectaba la sombra de un abuelo, pastor evangelista. No en vano dirá más tarde que uno de los libros cuya lectura más le había impresionado es *La Biblia*, y ése fue el título de su primera obra fechada en 1914. Su aprendizaje vital e intelectual lo inicia en la urbe del sur de Baviera en que vino al mundo. A partir de 1917 estudia en Munich ciencias naturales, medicina y literatura, pero frecuenta habitualmente los cafés, los estadios deportivos, las ferias populares, el circo, los tingladillos del cabaret. Con la guitarra en bandolera anima las jaranas estudiantiles, es un torbellino vital que elucubra con grandes proezas.

Su actividad creadora se inició en la senda del expresionismo progresista representado por Kaiser, Toller y Wedekind. Pertenecía a una generación de jóvenes que vio arrasado el sistema de valores que le habían instituido, por la avasalladora sordidez de una guerra devastadora. Sus primeras obras como *Baal* (1918), *Trommeln in der nacht* (*Tambores en la noche*) (1918-20), *Im dickicht der städte* (*En la jungla de las ciudades*) (1921-24), *Die Hochzeit* (*La boda*) (1923), etc., se inscriben con matices diferentes en dicha concepción estética y estilística. Por las tres primeras recibe en 1922 el Premio literario Kleist.

En 1924 se instala en Berlín, en donde trabaja como dramaturgista en el Deutches Theater que dirige Max Reinhardt. Hacia 1925 inicia sus formulaciones de un teatro épico. Lo concibe como opuesto a todo psicologismo en la interpretación, radicalmente antinaturalista en su

estética, y propone la lucidez del espectador rechazando la empática disolución de su conciencia objetivadora y crítica en la escenificación que contempla. El público nunca debe perder la convicción de que está en el teatro, escribirá años después de forma explícita. La eclosión de las vanguardias se le viene encima y entra en contacto con el dadaísmo revolucionario a través de los manifiestos de Grosz y los hermanos Heartfield; también con el constructivismo que emana de la Unión Soviética y de la Bauhaus. Sus obras adquieren un carácter discontinuo en el relato, una progresión a saltos en su temporalidad y espacialidad, un radical antipsicologismo, un lenguaje en donde se conjugan la paradoja humorística y un escueto lirismo, una interpolación de canciones que interrumpen con frecuencia la acción y comentan o contradicen los hechos que se muestran, etc.

Mann ist mann (Un hombre por otro hombre) (1925) es la primera aportación consciente a lo que denomina teatro épico. Contiene notorias argucias dadaístas y utiliza el montaje como técnica del relato escénico. Su primer poemario se publica en 1926, bajo el título perturbador de *Hauptpostille (Devocionario doméstico)*. Con diferentes matices, esta línea va a proseguirse en sus incursiones operísticas: *Das Kleine Mahagonny (Pequeña Mahagonny)* (1927) primero, después *Die dreigroschenoper (La ópera de perra gorda)* (1928) y *Aufstieg und fall der stadt Mahagonny (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny)* (1928-29). Frente al concepto de música ilusionista y ópera culinaria, opone los principios de la música épica que no se utiliza para ocultar el texto sino para resaltarlo.

En aquellos años realizó algunas escenificaciones. En Munich dirigió diversos espectáculos. Con Arnolt Bronnen codirigió *Paster Ephraim Magnus* de Hans Henny Jahnn en 1923. Se implicó igualmente en los ensayos de sus tres obras primerizas, *Baal* (1923), *En la jungla de las ciudades* (1923), y *Tambores en la noche* (1922) de la que se hicieron dos producciones. Escenificó así mismo *Eduardo II* de Marlowe, de la que había hecho la adaptación junto a Feuchtwanger. En 1927 hizo lo propio en Darmstad con *Un hombre por otro hombre* y el 6 de febrero de 1931, estrenó una nueva versión en el Staatstheater de Berlin.

En 1930 escenificó *El que dice sí/El que dice no* en Berlín, con algo de maquillaje y un mínimo de escenografía y vestuario, convirtiendo el escenario en una especie de ring de boxeo, luces blancas intensas y globales. El conjunto era totalmente disuasorio de la emotividad o la hipnosis.

Obras para aprender

Entre 1929 y 1934, escribe una serie de obras a las que denomina *Lehrstück*, cuyo objetivo, se ha dicho, era ante todo didáctico. Sin embargo una traducción más pertinente y exacta sería la de “obras para aprender”, es decir un trabajo escénico que permitiera ahondar en las razones que motivan comportamientos y acontecimientos humanos de índole social y política, para quienes en ellas participaban como intérpretes o espectadores. Otros escritores alemanes como Döblin, abordaron propuestas similares, pero Brecht fue quien lo desarrolló con más eficacia. En ellas quiso mostrar lo contradictorio de las actuaciones y la capacidad de decidir de los seres humanos respecto a las circunstancias que les rodean, la desaparición de lo individual cuando están en juego los intereses colectivos, los principios de una moral que rechaza la sensiblería y se erige abruptamente como defensora de lo necesario. Brecht ha dado un paso más en su búsqueda de la epicidad elaborando estas obras de escueta estructura, con canciones interpoladas igualmente y no destinadas la mayor parte de las veces a su representación por actores profesionales. Hay que añadir además que estas obras suponen un avance técnico notable en la elaboración de sus nociones teatrales.

Desde unos años antes el escritor había comenzado a estudiar el marxismo. Sus conocimientos en la materia alcanzaron sin duda un alto nivel; basta recordar que a finales de 1932 participa en un curso que imparte el filósofo Karl Korsch sobre *Lo vivo y lo muerto del marxismo*, en el marco de Estudios del Marxismo Crítico. Paralelamente se reúne en su casa con el propio Korsch, Döblin, Dudow, von Brentano, Elisabeth Hauptmann, Hanna Kosterlitz, etc., para estudiar conjuntamente la dialéctica materialista. Además de los elementos muy particulares del marxismo brechtiano que emergen en los *Lehrstück*, su concepción toma como modelo remoto la experiencia de las representaciones apologéticas realizadas en los colegios de jesuitas durante el siglo XVI, destinadas a formar militantes de la Contrarreforma. Igualmente se apropia de recursos escénicos del teatro *Nô* japonés y de las propuestas plásticas, accionales y musicales procedentes de las vanguardias.

Hay que subrayar que el nacimiento de estas obras para aprender, está unido estrechamente a la existencia de los encuentros de música de cámara creados por Hindemith y Heinrich Burkard, que se trasladaron a Baden-Baden en 1927. Además de incluir en sus programas a notables

músicos alemanes, de ser el espacio en que Kurt Weill ganó su prestigio, Milhaud, Stravinsky y otros compositores extranjeros participaron igualmente en dichos eventos. A partir de 1927, las preocupaciones sociales y estéticas del momento comenzaron a reflejarse en las obras presentadas. La música funcional (Gebrauchsmusik) y la música de aficionados (Gemeinschaftsmusik), fueron el eje estructural de los encuentros a partir de entonces. La música de películas, la música mecánica, la radiofónica, la destinada a gente joven, la de aficionados, la ópera de pequeño formato, etc., constituyen la nómina de sus manifestaciones predominantes.

Brecht, con Weill como compositor, escribió la *Pequeña Mahagonny* para el festival de 1927. Hindemith, Wagner-Regeny, Walter Leigh, realizaron composiciones para elencos musicales juveniles. Todo ello sirvió no sólo de acicate para el nacimiento de los *Lehrstück* y de la ópera escolar, sino también para que Brecht contactara con coros escolares, obreros. Para el festival de 1929 compuso *Der Lindberghflug* (*El vuelo de Lindberg*), con música de Hindemith, a la que más tarde cambió el título por el de *Der Ozeanflug* (*El vuelo oceánico*), así como el *Badener Lehrstück vom Einverstädtnis*, con Weill, que puede traducirse como *Obra didáctica de Baden sobre estar de acuerdo*. En el festival de 1930 trasladado a Berlín, estrena después su primera ópera escolar, *Der Jasager* (*El que acepta, o El que dice sí*), con música de Weill. Fue un gran éxito y se representó con asiduidad en las escuelas alemanas antes de 1933. Tan amplia y entusiástica fue la acogida que Brecht, tras diversas discusiones políticas y las críticas recibidas de sectores comunistas que dudaban de la pertinencia de la aceptación, escribió una segunda parte, *Der Neinsager* (*El que no acepta o El que dice no*), para que se representaran juntas de forma consecutiva.

Los *Lehrstückes* fueron concebidos para escenificarse en tabladros, salas de conferencias o estrados de conciertos, más que para teatros propiamente dichos. Su objetivo fundamental era que quienes intervenían aprendieran y contrastaran opiniones sobre los acontecimientos representados. «El valor práctico de una ópera escolar consiste precisamente en su aprendizaje», escribió Kurt Weill. No se pretendía proporcionar a nadie ninguna experiencia emotiva. La función de los espectadores en este caso era menos relevante, dado que lo fundamental residía en la experiencia y discusión entre todos aquellos que actuaban de un modo u otro. Es evidente que la existencia de una clase obrera organizada, politizada y ansiosa de posesionarse y desarrollar una cultura que se integrara en los procesos de

emancipación por los que combatía, constituyó un territorio propicio para llevar a cabo tanteos semejantes.

Él mismo escenificó a su vez alguna de estas obras: *El vuelo oceánico* (1929), *La pequeña Mahagonny* (1927), y la *Obra didáctica de Baden sobre estar de acuerdo* (1929). Se conservan unas cuantas fotos que tienen un valor inestimable para comprender las propuestas estéticas de Brecht en aquel momento.

A lo largo de este periodo Brecht escribe igualmente en 1930 *Die Massnahme* (*La decisión*), con música de Eisler, y *Die Ausnahme und die Regel* (*La excepción y la regla*). Después tres obras de formato grande y de mayores exigencias interpretativas: *Die Mutter* (*La madre*) (1930), a partir de la novela de Gorki, así como *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Juana de los mataderos*) (1931) y *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Cabezas redondas, cabezas puntiagudas*) (1931-33), de diferente aunque palpable trasfondo shakespeariano. Más tarde otra ópera escolar para niños sobre la dialéctica, *Die Horatier und die Kuriatier* (*Los Horacios y los Curiacios*) (1933-34). Quedan además diferentes fragmentos de obras inconclusas, entre los que destacan por su entidad y extensión *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzter* (*El egoísta Fatzter*) (1926-30) y *Der brotladen* (*La panadería*) (1927). Si bien con tonalidades diferentes, la estética de este período se prolonga y percibe en *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miseria del tercer Reich*) (1935-38), *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los fusiles de la madre Carrar*) (1937) e incluso en la obra radiofónica *Das Verhör des Lukullus* (*El juicio de Lúkullus*) (1938-39).

Exilio y retorno

El 28 de febrero de 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag, Brecht junto a su mujer Helene Weigel y sus dos hijos, abandona Alemania. Se inicia así un largo exilio que le llevará a Suiza y París (1933), Dinamarca (1934-39), Suecia (1939-40), Finlandia (1940-41) y finalmente, cruzando el territorio de la Unión Soviética y después el Pacífico, a recalar en Estados Unidos. Las dificultades materiales fueron numerosas. En su singladura europea contó casi siempre con la solidaridad de amigos literarios de nítida militancia antifascista. En América trabajó para el cine en algunos guiones y sólo vio representada *Terror y miseria del tercer Reich* (1945) y *Galileo* (1947). Fueron años difíciles sin duda.

No obstante fue este también el periodo más fructífero de su vida como escritor. Las obras que constituyen su repertorio más conocido se compusieron en estos años. La primera versión de su *Leben des Galilei* (*Vida de Galileo*) data de 1938 y la segunda de 1947; le siguen después *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*) (1939), *Der gute Mensch von Sezuan* (*La buena persona de Se-Chuan*) (1938-41), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*El señor Púntila y su criado Matti*) (1940), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La resistible ascensión de Arturo Ui*) (1941), *Der kaukasische Kreidekreis* (*El círculo de tiza caucásico*) (1944-45), *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (*Turandot o el congreso de los lavaderos de conciencias*) (1954-56), etc. Sin abandonar sus concepciones del teatro épico, recuperó lo típico e individual de los personajes. Los insertó en crónicas y parábolas, es decir en obras que narraban con estructuras discontinuas el derrotero de los personajes en un ámbito social concreto y específico, como es el caso de *Madre Coraje*, o construcciones ficcionales de clara connotación histórica y social, como *La buena persona de Se-Chuan* o *El círculo de tiza caucásico*, que relatan unos acontecimientos a los que el espectador debe darles su sentido contemporáneo, estableciendo analogías a partir de sus propios referentes y la realidad que le circunda. Todas las crónicas sin embargo, tienen una dimensión de parábolas y éstas a su vez se exponen como crónicas.

En noviembre de 1947, tras ser interrogado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas que presidía el siniestro senador McCarthy, abandona Estados Unidos y vuelve a Europa. Fija momentáneamente su residencia en Zúrich, en donde dirige en 1948, con Neher, su adaptación de *Antígona* y se escenifica poco después *Púntila*. Intenta conseguir un pasaporte checo y obtiene por último uno austriaco. Piensa primero instalarse en Salzburgo y abandona la idea. Poco después, las administraciones militares de los aliados occidentales rehúsan concederle un visado para Berlín. Vía Praga, consigue llegar al Sector Soviético de Berlín.

En mayo de 1949 se promulga la Constitución de la República Federal Alemana, cuya capitalidad corresponde a Bonn; días más tarde se constituirá igualmente la República Democrática Alemana, con capital en Berlín. Brecht y su mujer Helene Weigel, son acogidos calurosamente por los responsables culturales de la recién creada república. En septiembre de 1949 ambos crean el Berliner Ensemble, que, aunque en principio no cuenta con su propio edificio teatral, recibe toda la ayuda material posible para reunir el elenco con que el escritor

Brechtismo

y director proyecta poner en práctica sus propuestas teóricas, sus obras y sus concepciones teatrales.

En pocos años el Berliner Ensemble se convierte en una modélica institución teatral de altísimo nivel, que, a partir de las representaciones parisinas de 1954, alcanza relieve internacional. Su trabajo como escritor da sus frutos más ostensibles en algún poemario de escueto y a veces enigmático lirismo, como las *Elegías de Bukow*, así como numerosos artículos y ensayos sobre asuntos teatrales, políticos y culturales. Su aportación literariodramática más importante es su *Turandot o el Congreso de los lavaderos de conciencias*, en la que trata sobre la condición, naturaleza y responsabilidad social de los intelectuales en el capitalismo. Trabaja igualmente en una profunda adaptación del *Coriolano* de Shakespeare. En cualquier caso, su aportación más genuina e importante en este periodo fue la configuración del Berliner Ensemble como una institución capaz de abordar un extenso repertorio, plantearse la práctica escénica con un rigor y profundidad inusitados y convertir en hechos escénicos sus formulaciones sobre una nueva forma de hacer teatro.

A las doce menos cuarto de la noche del catorce de agosto de 1956, murió en su casa berlinesa. En el teatro proseguían los ensayos de *Galileo*, que se vio obligado a abandonar pocos días antes y sería estrenado en breve. El día 17 sus restos fueron inhumados en un cementerio próximo a su casa, cerca de la tumba de Hegel.

La configuración del brechtismo

La obra teatral y la estética de Brecht se configuran por tanto a través de un largo proceso. Nacen en plena eclosión expresionista, reciben las influencias del dadá, del surrealismo, de Chaplin y Meyerhold, de los formalistas soviéticos, de la LEF y se definen como teatro épico. Primero adoptan contornos apologéticos, asumiendo su condición de instrumento activo en la lucha antifascista y en el combate social clase contra clase. Adquieren después una mayor dimensión y complejidad, más riqueza de datos y expresiones. En esta búsqueda, Brecht sintetiza los hallazgos dramaturgicos shakesperianos, los métodos de los teatros chino y japonés, las astucias del cabaret y otros géneros populares, las aportaciones no schillerianas del teatro ilustrado alemán, las paradojas teatrales de Diderot, la experiencia de los teatros obreros, las nuevas técnicas del fotomontaje y el relato, la capacidad de

observación de los naturalistas, etcétera. Finalmente, en sus últimos años, aseguró que había dado un paso adelante y definió su teatro como dialéctico. La continuidad de este proceso es claramente perceptible, pero sería un error considerar el comienzo sin tener presente el final y su progresión futura, ni éste ignorando los eslabones de la cadena.

Las aportaciones de Meyerhold ocuparon sin duda un espacio preeminente en determinadas concepciones brechtianas de carácter prototípico. La noción de *extrañamiento* (*Verfremdung*) en particular, de dimensión y alcance muy amplios, es coincidente con ciertas formulaciones utilizadas por los soviéticos a fines de los años veinte. Fue en concreto Viktor Sklovski quien habló de la *Ostranénie* entre el artista y su obra. Dicho planteamiento fue utilizado por Meyerhold al expresar la no identificación entre el actor y su personaje. No hay que olvidar que la primera vez que Brecht utiliza el término *Verfremdung* es en 1936, en su breve ensayo: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (Efectos de extrañamiento en el arte teatral chino), con lo que ensancha y acentúa sus fundamentos metodológicos.

Dos concepciones brechtianas de entidad manifiesta son el *Gestus* y la *fábula* (*die fabel*). Ambos se configuran como elementos sustentadores de una estructura de notable solidez. Los dos mantienen entre sí una productiva interrelación. El término *Gestus* aparece inicialmente en 1932 en "Sobre la música gestual". Emerge con posterioridad en numerosas ocasiones y finalmente, de forma sistemática, en el *Theaterarbeit* (1952) y en el *Pequeño Organon* (1948-1954). En este breviario escribe: «El reino de las actitudes adoptadas por los personajes entre sí, es lo que llamamos el reino del gesto. Toda la actitud física, tono de la voz y expresión facial, son determinadas por una acción social: Los personajes están maldiciendo, adulando, instruyéndose entre sí y así sucesivamente». El *Gestus* nos remite por tanto al conjunto de actitudes, escorzos, agrupamientos que revelan la condición de un personaje ante los otros, sus implicaciones en la fábula y sus componentes de clase permeabilizados a través de lo típico de su individualidad. Todo ello con independencia del texto, con el que se pueden establecer contradicciones desveladoras: contradicción entre lo que se dice y lo que se hace. Lejos de definirlo de forma cerrada y unívoca, este concepto se adjetiva siempre en los *escritos* brechtianos.

Por otra parte, Brecht establece el carácter de la *fábula* como estructura y procedimiento narrativo que propone analogías con las realidades del espectador. De ella se deduce, para la reflexión pero igualmente para la práctica escénica, el enunciado y concreción de la

Brechtismo

cadena de hechos. Todo ello para que se afiance con precisión el relato y para que pueda visualizarse la contradicción.

El estilo brechtiano tanto en su escritura literaria como escénica es accesible, transparente, pero complejo. Repudia la complicación, el barroquismo artificioso convertido en un fin en sí mismo, pero asume la complejidad. La paradoja es la expresión lingüística del discurso literario, lo que permitirá después la paradoja escénica. La paradoja evoca la complejidad de la realidad, pero en su juego de contradicciones resume la naturaleza dialéctica del discurso literario o teatral.

La concepción del texto, el personaje, el trabajo del actor, la organización plásticovisual del espacio, las relaciones entre individuos y grupos, la iluminación y los sonidos, etcétera, responden en su construcción a pautas similares. Los planteamientos de la dramaturgia brechtiana son la expresión más depurada y coherente de aplicación de las concepciones dialécticas marxistas al arte del teatro. Imposible comprender su obra sin tener en cuenta dicha relación. Brecht se consideraba a sí mismo y así lo definió igualmente Ernst Bloch en 1938, como *un leninista del escenario*.

Constituye sin embargo una banalidad pretender reducir sus concepciones dialécticas a un marxismo esquemático y de manual. Asistimos por el contrario a una sutil percepción de las contradicciones, a la provisión de un complejo instrumental analítico, a la categorización precisa de actitudes, comportamientos y procesos. Ello equivale a la adopción de instrumentos científicos aplicados al trabajo artístico, pero también son la fuente de una extraordinaria espiritualidad de filiación laica y materialista, así como al cultivo del humor y de lo lúdico.

El humor es un mecanismo frecuente en su obra. En ocasiones emana de la ironía sutil, otras de la parábola ácida o de la parodia popular. Es instrumento de crítica de los comportamientos humanos, sirve como desvelador de actitudes ambiguas o solapadas, de mentalidades absortas en el pasado o inconsecuentes. El humor impide que lo patético, lo lacrimoso o sensiblero, se apoderen de la conciencia del espectador llevándole a perder su objetividad, la razón de su ser individual.

La idea de vanguardia practicada por Brecht y otros artistas, se desarrolla en el interior de un proceso histórico definido y tiende a

ampliar el ámbito de los lenguajes y la comunicación, profundizando y enriqueciendo los elementos signícos de la escritura –o de la escenificación, el film, la composición sonora, la plástica, etc.-, para dar una visión más compleja y poliédrica de la realidad. Por otra parte, Brecht enlazaba con las experiencias soviéticas de los años veinte, con las piruetas del dadaísmo politizado y con fenómenos nuevos como el cinematógrafo, el fotomontaje, la novela documento, etc. No está de más citar como forjadores de este contexto nombres como Maiakovski, Meyerhold, Tretiakov, Eisenstein, Tatlin, Grosz, los hermanos Heartfield, etc. Sus ásperos debates con Lukács son reveladores de una controversia que sacudió la literatura revolucionaria de los años veinte a los cuarenta.

Pero al mismo tiempo y de forma inseparable, tuvo desde su juventud la aspiración de lo clásico. En su ensayo *Brecht presentado a los ingleses*, el novelista y dramaturgo Lion Feuchtwanger afirmaba en 1928, que «Brecht aspira al clasicismo, es decir, a la más rigurosa objetividad», refiriéndose a las primeras obras que le había dado a leer. Esta aspiración hacia lo clásico es evidente si analizamos el repertorio de lecturas, su conocimiento del teatro oriental o su activa postura en pro o en contra, aunque siempre dinámica, respecto a Shakespeare. Pero sobre todo es una idea de clasicidad como espacio en el que se testimonian las contradicciones, anhelos y desilusiones de un período histórico, lo que conviene resaltar aquí. ¿Coexisten por tanto en su obra el vanguardista y el clásico? Nuestra respuesta es afirmativa siempre que la situemos en un terreno no contaminado por los estereotipos. Brecht discrepaba del concepto que de lo clásico ha establecido la burguesía, convirtiéndolo en simple fórmula y enunciado idealista tendente a construir una totalidad histórica a la que remitirse y asegurar su dominación de clase.

Con frecuencia, Brecht adujo que «la función más importante y noble del teatro es entretener y que su objetivo es causar placer». Este objetivo lúdico del arte emerge a lo largo y ancho de sus escritos. Quizás convenga aclarar, no obstante, que el sentido que daba a expresiones como *entretenimiento* y placer no tienen relación ninguna con el que les concede la industria del ocio consumista, que fabrica subproductos escénicos de usar y tirar. Más bien nos proponía el conocimiento como fuente de placer y el placer como forma de conocimiento.

Brecht quiso mantener una estrecha conexión entre arte y ciencia, haciendo que el primero tuviera una tendencia objetiva. Dicha objetividad y su pasión por mostrar lo negativo de los comportamientos

Brechtismo

humanos, lo contradictorio, para provocar impulsos sociales positivos en el espectador, constituye la clave de una nueva forma de entender la producción artística en una sociedad desarrollada, en la que los seres humanos pueden determinar su propia existencia. Por supuesto que negar la catarsis autocomplaciente del signo que sea, es buscar la vía difícil y aunque productiva, escasamente proclive a la consecución del éxito fácil. Su consideración del *placer de conocer* como prototípico del ser humano, destierra la magia y la mística de su existencia.

Las permanentes apelaciones al correcto uso de la razón que formula Brecht a quienes producen y contemplan el arte, el teatro en particular, no debe confundirse con una negación primaria de la emoción. Opinaba que el teatro puede ser una buena escuela de emociones pero que éstas deben depurarse. «Mi teatro, escribe, no renuncia de ninguna manera a las emociones. Y menos que nada al sentido de la justicia, al afán de libertad y a la justa ira. Procura intensificarlos y provocarlos. Pero las emociones siguen siempre la curva de la evolución ideológica. Hay formas muy diferentes de amor a la patria, algunas muy nobles, otras muy rastreras. Constantemente aparecen emociones que son gigantescas y peligrosas ciénagas de perversión social».

Toda la teoría y las técnicas elaboradas por Brecht en torno al hecho teatral tienden en definitiva a desarrollar una nueva actitud del espectador. Habla explícitamente de un «arte de ser espectador», porque no concibe al ser humano como «silvestre» o «virginal» sino como ser histórico: habitante de una época en que la naturaleza comienza a ser eficazmente dominada por la ciencia y la técnica, en la que ya no puede sentirse prisionero de un destino todopoderoso e inaccesible que actúa implacable sobre él, impotente para evitarlo. Sabe que puede influir sobre el mundo y la vida, modificarlos, inducirlos, aunque no siempre conozca las vías y estrategias adecuadas.

En consecuencia, reclama de este espectador una actitud productiva, crítica, creadora. No sólo debe completar el espectáculo sino darle continuidad. No se trata de un ejercicio escolar sino de asumir el arte como configurador de la realidad. Pero es evidente que proponiendo el conocimiento como fuente de placer y el placer como forma de conocimiento, está desarrollando un concepto más elevado del ser humano que el de su simple instintividad y lo sitúa en la dinámica de asumir su propia conciencia, su responsabilidad histórica y su capacidad

de realización plena. La tarea de sustituir la empatía por la lucidez del espectador suponía evidentemente una ruptura respecto a cómo entender el hecho teatral. Esta actitud innovadora no debemos reducirla sin embargo al terreno escénico, sino que puede rastrearse igualmente en sus novelas y narraciones o en libros como el *Me-ti*, en el que se mezclan la política con la ética y la ciencia en un apasionante ejercicio literario.

La difusión del brechtismo

Mientras la obra de Brecht quedó reducida tanto en sus escritos teóricos, críticos o de creación al terreno del libro, no existió la posibilidad de una discusión en torno al estilo y el método. Su establecimiento en la RDA en 1948 y la creación del Berliner Ensemble un año después, permitió confrontar la raíz sustentadora y la práctica escénica cristalizada en sucesivos espectáculos, en muchos de los cuales intervino como director de escena. En este período breve pero denso, B. no deja de profundizar en su método. Desarrolla el concepto de «teatro épico» y da un paso adelante al plantear los principios de un «teatro dialéctico» que resume en el *Mesingkauf*, traducido como *La compra del cobre*, aunque encierra un sentido metafórico más amplio. Por lo que respecta a su modo de abordar el análisis dramático, son relevantes el *Estudio de la primera escena del «Coriolano» de Shakespeare*, las *Notas sobre Katzgraben* o el conjunto de estudios que llevan el epígrafe global de *La dialéctica en el teatro*, como sus escritos más elocuentes.

Por otra parte, Brecht elaboró una estilística propia que tenía mucho que ver con su método, desde luego, pero que respondía igualmente a las tradiciones teatrales alemanas, a los recursos técnicos y de producción de que disponía y a su gusto personal o el de sus colaboradores. Más allá de lo que expone en sus escritos, encuentro muy significativa al respecto una nota de su *Diario* fechada el 26 de noviembre de 1948: «mientras por realismo se entienda un estilo y no una actitud se seguirá siendo formalista y nada más. un artista realista es aquel que en las obras artísticas adopta una actitud productiva respecto a la realidad. (el público forma parte de la realidad del artista.)».

Las giras internacionales del Berliner Ensemble al principio de los años cincuenta del pasado siglo, que prosiguieron igualmente tras la desaparición física de Brecht, contribuyeron decisivamente a la difusión de los conceptos y hallazgos de sus estrategias escénicas. Al mismo tiempo, se acentuó el interés por el conocimiento de sus obras que se

Brechtismo

vieron traducidas a diferentes idiomas de forma completa. Al unísono creció el número de estudios en torno a numerosas cuestiones de índole biográfica, literaria, escénica, dramaturgica, filosófica, etc., referidas a Brecht.

Directores de escena de diferentes países, algunos autores, se propusieron seguir los postulados del brechtismo, desarrollándolos de forma diversa. Los espectáculos de Planchon, Strehler, Palitzs, Besson, Wekwerth, Karge, Langhoff, Peter Stein y otros muchos después, ayudaron a establecer la comprensión práctica de cómo era visualmente el teatro que Brecht proponía, cuál era su ritmo, su humor, su carácter demostrativo, su claridad, su noción del juego del actor, su discontinuidad escenográfica, su punto de vista de clase, su relación con el espectador, etc. Ensayistas procedentes del campo de la filosofía, la semiología o el análisis escénico, tales como Bloch, Barthes, Willet, Dort, Althusser y otros, profundizaron en el estudio de las aportaciones brechtianas a la escena y colaboraron con su divulgación. Incluso surgió una escritura literariodramática siguiendo sus pautas: Heiner Müller, Adamov, Peter Weiss, John Arden, Edward Bond, Tankred Dorst, son algunos nombres significativos.

Varias adaptaciones de textos clásicos y su escenificación, contribuyeron sin duda a proponer criterios y análisis renovadores tanto en su país como más allá. Así hizo con *El preceptor* de Lenz, el *Don Juan* de Molière y el *Coriolano* de Shakespeare. Siendo un vanguardista, Brecht tuvo siempre la aspiración por lo clásico. Un concepto este que redefinió para alejarlo de criterios ligados a su esplendor formal, y haciéndolo tributario de ser expresión del programa histórico de una clase social en una coyuntura concreta de la historia.

En no pocas ocasiones, la utilización de algunas soluciones formales que no eran fruto de la pertinente reflexión conceptual, fueron confundidas con el brechtismo sin serlo. Uno de los males que padeció la difusión del brechtismo fue la frecuente confusión entre estilo y método. Ha habido mucha gente de teatro que ha intentado profundizar y desarrollar el procedimiento creado por Brecht, su concepción dramaturgica, pero no han faltado también quienes se redujeron a ejercitar una imitación empobrecedora de algunas propuestas formales del Berliner Ensemble, aceptándolas como hechos consumados y no como conclusión de un proceso de búsqueda. Dicho método sigue siendo, en mi opinión, una forma notablemente productiva de hacer

teatro. Lo difícil, no me cabe la menor duda, es aplicarlo correcta y justamente.

En este proceso, han abundado las posturas denostadoras fruto del miedo, quizá hacia lo que no se comprende, quizá a su negativa a que el teatro adquiriera una determinada dimensión. ¿Por qué causa tanto miedo Brecht y el brechtismo? Pocos han sido los escritores o creadores escénicos sobre los que se han vertido tantos lugares comunes, banalidades, afirmaciones falsas y gratuitas envueltas en solemnes arpegios magistrales. Pocos han sufrido tantas deformaciones e infamias de todo tipo según conviniera.

La raíz de todo ello reposa quizás en el hecho de que Brecht fuera raramente neutral, aunque su astucia le condujo no pocas veces por dédalos sinuosos para hallar salidas convenientes. Se apropió de la dialéctica materialista para convertirla en herramienta articuladora de su trabajo creativo; se situó en las filas de quienes combatían por la emancipación y se implicó en la construcción socialista sin perder su capacidad crítica y la agudeza de sus análisis. Lo demás es casi siempre anécdota, banal, fragmentaria o hiperbólica, las hay para todos los gustos. Quienes por unas u otras causas no soportan que eso hiciera, le acosan y le condenan como si de una cuestión moral se tratara. Por eso sobre los lances más nimios o los usos más privados se intentan construir en su caso -y en otros- categorías.

La literatura dramática brechtiana, como la de otros escritores, vivió las esperanzas y contradicciones de un tiempo que vio triunfar revoluciones, que asimiló el desarrollo del cine y hubo de replantearse el territorio nuevo y explícito del teatro, que acabó con los criterios de escenificación heredados de la tradición decimonónica y del sicologismo realista. La vitalidad de su obra y su método radican posiblemente en la claridad y contenido de sus fines políticoculturales. En unas cortas líneas que tituló *Objetivos para el teatro*, escribía: «El teatro de estas décadas debe entretener, instruir y entusiasmar a las masas. Debe ofrecer obras de arte que muestren la realidad, de modo que permita construir el socialismo. Debe estar, pues, al servicio de la verdad, el humanitarismo y de la belleza». A mi entender estas propuestas tienen pleno sentido.

El brechtismo en España

El conocimiento y difusión del brechtismo en España estuvo fuertemente condicionado por una serie de “lugares comunes”, fruto la

Brechtismo

mayor parte de las veces de la desinformación, la ignorancia, el gusto personal o intereses específicos deseosos de que sus concepciones se devaluaran. Por lo general fueron útiles tan sólo para la construcción de un cliché o una caricatura que, como es habitual, se repite una y otra vez sin que los que las esgrimen se molesten en leer o contemplar algo de la materia sobre la que vierten, a veces con impunidad, sus opiniones. En España es frecuente que cuando no se comprenden bien las nuevas propuestas o provocan miedo, quienes se sienten concernidos las caricaturizan para atacarlas con mayor impunidad moral, la política suelen tenerla por añadidura.

Por tanto podemos concluir que su obra en conjunto ha sido víctima de un sistemático desconocimiento. Los enunciados teóricos planteados de modo elemental y superficial, junto al hecho de que no llegaran hasta nosotros las producciones más significativas realizadas a partir de sus postulados, condicionaron la comprensión práctica de cómo era visualmente el teatro que Brecht proponía, cuál era su ritmo, su humor, su carácter demostrativo, su claridad, su noción del juego del actor, su discontinuidad escenográfica, su punto de vista de clase y su relación con el espectador.

Aunque con notable retraso, la traducción de sus obras, de una amplia selección de sus escritos sobre el teatro, así como la llegada a nuestros escenarios de espectáculos significativos, han ido creando una forma de recepción distinta por parte de los espectadores más congruentes. El brechtismo se ha deslizado en ocasiones sin tener conciencia de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke In 20 Banden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1967, 20 vols.;
- Brecht, B., *Teatro completo*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2006;
- Brecht, B., *Escritos sobre el teatro*, Trad, J. Hacker y N. Mendilaharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, 3 vols.;
- Brecht, B., *Diario de Trabajo*, ed. W. Hecht, trad. N. Mendilaharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977;
- Brecht, B., *Me-Ti El Libro de las Mutaciones*, trad. N. Mendilarzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969;
- Brecht, B., *Narrativa Completa*, trad. J. J. del Solar, Madrid, Alianza Editorial, 1988-1993, 6 vols.

- ADE-Teatro*, 70-71, Monográfico Brecht (1998);
- Althusser, Louis, “Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht”, en *Esprit Nouvelle* (1962), recogido en *Pour Marx*, París, Maspero, 1966, traducción castellana en *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI editores, 1968;
- Barthes, Roland, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, en *ADE-Teatro*, 116 (2007);
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, ed. J. Aguirre, 5ª ed., Madrid, Taurus, 1998;
- Berlau, R., Brecht, B., Hubalek, C., Palitzsch, P., Rüllicke, K., Weigel, H., *Theaterarbeit: Sechs Aufführungen des Berliner Ensemble*, Dresden, VVV Dresdner Verlag, 1952;
- Bloch, Ernst, “Ein Leninist der Schaubühne (1938)”, en *Aufbau Verlag*, 12 (1956);
- Cagri, Massimo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, trad. María Romero, Madrid, Akal, 1978;
- Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*, trad. J. López Pacheco, Barcelona, Península, 1994;
- Dort, Bernard, *Lectura de Brecht*, trad. J. Viñoly, Barcelona, Seix Barral, 1973;
- Hecht, Werner, *Brecht Chronik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997;
- Hormigón, Juan Antonio, *El legado de Brecht*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2012;
- Jameson, Fredric, *Brecht y el Método*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2013;
- Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, München, 1971;
- Mittenzwei, Werner, *Das Leben des Bertolt Brecht*. Berlin, Aufbau Tachenbuch Verlag, 1997, 2 vols.;
- Pavis, Patrice, “Sobre la noción brechtiana de «Gestus»”, en *Conjunto*, 62 (1986);
- Schumacher, Ernst y Renate, *Leben Brechts in Wort und Bild*, Berlin, Henschelverlag, 1979;
- VV.AA., *Introducción a Brecht*, ed. Meter Thomson y Glendyr Sacks, Madrid, Akal, 2004;
- VV.AA., *Brecht y el realismo dialéctico*, ed. J. A. Hormigón, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975; Völker, Klaus, *Brecht-Chronik-Daten zu Leben und Werk*, München, 1971 (*Crónica de Brecht: Datos sobre su Vida y su Obra*, Barcelona, Anagrama, 1976);
- Völker, Klaus, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, München, Wien, 1976;
- Wekwerth, Manfred, *Schriften. Arbeit mit Brecht*, Berlin, 1975;
- Wekwerth, Mittenzwei [et al.], *Del clásico Bertolt Brecht*, selec. y ed. Arturo Lazzari, trad. Anna Biguzzi, Parma, Guanda Editore, 1970;

Brechtismo

Willett, John, *El teatro de Bertolt Brecht*, trad. L. Mirlas, Buenos Aires, Cía. Gral. Fabril Editora, 1963.

Juan Antonio HORMIGÓN

RESAD. Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales