

Brecht, Bertolt. (2004) “**Escritos sobre Teatro**” Alba Editorial, Barcelona.

## **0. Prólogo de la traductora Genoveva Dietrich**

*Tratar a BB:* Ver revista Les cahiers de l’herne.

Estamos antes escritos producidos entre 1933 y 1947 en los años de exilio

Brecht ha evolucionado en esos años desde el anarquismo radical al comunismo, busca un teatro basado menos en el individuo y más en la colectividad, menos en el destino y más en las coordenadas sociales.

Entre 1928 a 1933 la introducción de piezas didácticas ayuda a la radicalización general como “*Baden*”.

### **I. Sobre una dramática no aristotélica**

*Crítica a la poética de Aristóteles:* Aristóteles define que es tragedia en su poética, siendo para nosotros del máximo interés la catarsis que no es otra cosa que la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la identificación el espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores.

Para él sólo deben ser imitadas las acciones que provocan espanto y compasión, la manera de recibir la obra de arte es la identificación con los actores y a través de ellos con el personaje de la pieza.

Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la catarsis. En el capitalismo se presenta otro tipo de espectador.

*Sobre le punto de vista racional y el punto de vista emocional:* El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo una dramática no aristotélica ha de someterse a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas y encarnadas en ella.

El fascismo por su acento en lo emocional es lo que le hace poner énfasis en lo racional. Las emociones tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales.<sup>1</sup>

No resulta demasiado difícil relacionar determinadas emociones con determinadas intereses, basta buscar los intereses correspondientes a los efectos emocionales de las obras de arte.<sup>2</sup>

Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos de tiempos pasados y distintas clases tenemos que suponer que participamos de intereses que eran comunes entonces a todos los humanos.

*Tesis sobre la función de la identificación en las clases sociales:* 1) EL teatro contemporáneo cree que una obra sólo puede llevarse cabo cuando el espectador se identifica con los personajes de la pieza. 2) El escenario se hace lo más fiel posible a la

---

<sup>1</sup> Ya ofrece una visión dialéctica y cambiante de la emoción.

<sup>2</sup> En esto se agarra mucho Boal cuando critica a los autores por épocas.

identificación. 3) La burguesía creó un arte identificatorio con su clase social, hoy se ha perdido tal identificación.<sup>3</sup> 4) Los intentos de identificarse con una clase social (colectivo) no tiene futuro. 5) Las artes teatrales tienen la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Debe obviar su monopolio de transmitir sin crítica al espectador y sin réplica para plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica. 6) Los procesos se deben transmitir al espectador en toda su dimensión sorprendente y extraña. 7) Con ello las artes teatrales liquidan los residuos cultivos que aún conservan de épocas pasadas pero también pasan a la fase en la que ayudaba a interpretar el mundo a la fase en la que ayudan a cambiarlo. 8) Este cambio en la función social exige una transformación total de la técnica. 9) No se eluden los sentimientos, al contrario al eliminar la técnica de la identificación se permite una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuya aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico.

*Sobre situaciones practicablemente definidas en la dramática:* Determinadas capas de espectadores reaccionan con especial fuerza a una dramática con representaciones de la realidad más precisas., es la capa proletaria.

En las obras que describen de modo realista la decadencia moral de círculos superiores no consiguen despertar una discusión sobre estos abusos; se las reseña como obras de vivencia artística.

Sólo las capas proletarias pasan en ocasiones de la contemplación de las descripciones a la contemplación de lo descrito como en el caso de una obra sobre el aborto en la cual se pasó de una campaña artística a una práctica de reparto gratuito de condones por la sanidad municipal y lo consiguió.

Se debe buscar una dramática de nuevo cuño que permita la intervención de los espectadores.

El caso del ejemplo de los anticonceptivos fue en épocas de la República de Weimar, con este ejemplo no se niega que los efectos aristotélicos no tengan sus efectos, a veces una obra puede ser la chispa que encienda el barril de pólvora.

*Teatro Realista e ilusión:* En tiempos de Goethe, la mejora de la maquinaria para producir ilusión no era demasiado problemática, ya que aún era muy deficiente y se hallaba en plena infancia. Los escenarios eran exposiciones teatrales en las que los constructores escénicos creaban las localizaciones de manera artística y poética.

Hoy el restablecimiento de la realidad del teatro es una premisa para alcanzar representaciones realistas de la convivencia humana.

La ilusión del teatro ha de ser parcial para ser siempre reconocida como ilusión.

*El filósofo en el teatro:* Aristóteles escribió tratados clásicos sobre él.

Bacon lo examinó desde el punto de vista pedagógico. La gente del teatro maneja cosas que interesan a los filósofos, el comportamiento humano y sus consecuencias.

*Sobre la manera de filosofar:* Me atengo al modo de filosofar del pueblo llano<sup>4</sup>. Cuando el pueblo da la virtud de filosofar a alguien le da una capacidad de soportar algo. Es el arte de dar y encajar golpes.

---

<sup>3</sup> Esto ya lo habla Boal en T. Oprimido.

<sup>4</sup> Esto lo dice tras criticar lo que entendemos por filosofar a modo de entelequia y pasa a concebir una concepción de filosofía más próxima a Gramsci.

Es pues simplemente un interés por el comportamiento de los seres humanos, un enjuiciamiento de sus artes a través de los cuales hacen su vida, lo que caracteriza a este tipo, un interés por lo práctico.

*Sobre el teatro como una de las formas entre otras varias de la manifestación pública:* Las gentes de teatro ejercen simplemente su oficio como el panadero ejerce el suyo, son por ejemplo filósofos que hacen teatro.

*Sobre el hacer teatro como una forma determinada de la manifestación pública:* En el teatro se presentan muchos sucesos que están tomados de la vida y a los que sometemos en la vida a toda suerte de críticas, hace comentarios sobre estos sucesos que no aceptaríamos sin desconfianza si se hiciera en otro lugar.

Aceptamos declaraciones sobre otras cosas en el teatro que no aceptaríamos en otro lugar. Nos damos por satisfechos con el placer que sentimos cuando vemos reflejado el mundo agrandado bajo el prisma de un semejante nuestro extraordinario, y con ello damos carta blanca a algunos temperamentos de talento para cualquier interpretación del mundo que le permita transmitirnos por completo sus sensaciones.

Se nos ha metido tan adentro este sentimiento que en el momento que renunciamos a ello corremos el peligro de que piensen que no nos interesa el arte.

*Los sucesos detrás de los sucesos como sucesos entre hombres:* El objeto de la representación es pues, un tejido de relaciones sociales entre los hombres.

*Mostrar lo que sucede tras los sucesos:* ¿Cómo podemos distanciar un desalojo, algo masivo en la ciudad? No porque algo suceda con frecuencia es natural. El suceso representado no tiene la clave en si, detrás de cada suceso hay otro suceso. Debemos mostrar que el proceso no puede comprenderse y los presentes solos no pueden mostrar una solución.

El desalojo de una vivienda es un suceso masivo es algo por tanto de importancia histórica y como tal tengo que describirlo. Lo debemos describir no tratando al "protagonista" como un número, así lo tratan las autoridades pero nosotros debemos mostrar a la persona, pero no como individuo sino como parte de un proceso histórico. Debemos emplear por tanto el arte de modo que se pueda dominar.

*Teatro Épico:* La diferencia entre la Forma Dramática y Forma Épica se situó después, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética. Pero así y todo hay elementos dramáticos en la épica y viceversa.

En el teatro épico el entorno aparece de modo independiente, el escenario empieza a narrar, ya no hace falta un narrador junto a la Cuarta Pared.

Ya no se permite al espectador entregarse sin crítica a unas vivencias por la simple identificación de los personajes dramáticos. La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciamiento. Cuando todo es obvio se renuncia a comprender. Lo natural debería adquirir un aspecto llamativo, sólo a si pueden salir a la luz las causas y el efecto.

## ESQUEMAS

Forma Dramática	Forma Épica
Escenario encarna un suceso	Escenario cuenta un suceso
Implica al espectador en una acción	Implica al espectador en observador pero...
Consume actividad	Despierta la actividad
Le posibilita sentimientos	Le obliga a tomar decisiones
Le procura vivencias	Le procura Conocimientos
El espectador es implicado en una acción	EL espectador es confrontado con ella
Se trabaja la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	Se exacerban hasta producir conocimientos
EL hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
Hombre inmutable	Hombre mutable
Acontecimiento lineal	Acontecimiento en curva
Natura non facit saltus	Facit Saltus
El como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos.

El espectador del teatro dramático dice: *“Si yo también he sentido eso, así soy, es natural... lloro porque lloran, río porque ríen, esto es arte grande”*

El espectador del teatro épico dice: No lo hubiera imaginado, hay que pararlo, el sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. Me río del que llora y lloro por el que ríe, esto es arte grande, en él nada es obvio.

*Teatro Didáctico:* El escenario empezó por ser didáctico. Coros informaban al espectador de contextos que le eran desconocidos, películas mostraban acontecimientos de todo el mundo, el teatro se torno asunto de filósofos pero no de filósofos de esos que explican el mundo sino de esos que quieren explicarlo pero también cambiarlo.

Si no hubiera aprender divertido, el teatro sería, por su estructura incapaz de enseñar.

Aquí une el teatro a la ciencia pues lo grandes y complicados procesos del mundo no pueden ser suficientemente comprendidos por personas que no movilizan todos los medios convenientes para su comprensión.

*¿Es el teatro épico una institución moral?* En el teatro épico las instituciones morales aparecen en segundo plano pues pretende menos moralizar que estudiar, se estudiaba y luego venían las conclusiones: la moral de la historia.

El objetivo de nuestras investigaciones era encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables porque no hablamos en nombre de la moral sino de los perjudicados.<sup>5</sup>

El teatro épico debe ser capaz de ser representado en cualquier lugar.

<sup>5</sup> Aquí anote una gran influencia en el teatro de la Escucha.

*Conversaciones con el incrédulo Thomas:* Hay un gran equilibrio entre los temas que interesan al público y al teatro.

Hay temas que no hacemos en nuestro teatro al no tener la tensión suficiente, no provoca la tensión nerviosa catártica.

La dramática más reciente no ha producido un solo carácter de envergadura como sí lo hizo la dramática anterior burguesa (Hamlet, Don Giovanni) Necesita héroes con los que pueda identificarse y utiliza figuras mediocres, estas figuras no son héroes con los que podamos identificarnos, el espectador está en contradicción con ellos racional y emocionalmente, no se identifica con ellos, los crítica.

*Lista de errores sobre teatro épico:* 1) Es una teoría rebuscada e intelectual. 2) No hay que teorizar sino escribir dramas, todo lo demás no es marxista. 3) Teatro épico combate emociones, pero la razón y el sentimiento no pueden separarse. Falso, el teatro épico no combate emociones sino que las analiza y no se limita a crearlas. 4) Las ideas de Brecht no son nuevas. 5) Nosotros los americanos tenemos que construir nuestra estética desde dramas americanos.<sup>6</sup>

*La causalidad en la dramática no aristotélica:* Las predicciones sobre el individuo son inciertas. El espectador ha de ver esas masas detrás del individuo, ha de contemplar a los individuos como particular de la masa en una reacción, un proceso de la masa.

*Limites de la dramática no Aristotélica:* No tiene sentido que nos ocultemos lo que una dramática no aristotélica no es capaz de hacer. Esta dramática se dirige al espectador individual sólo en la medida en que es miembro de la sociedad. El individuo actual tiene una cierta dependencia de la masa y el amasa es más independiente del individuo, una manera de ver así las cosas es práctica, facilita la acción que ha de ser masiva social.

La transformación del teatro no es un capricho artístico, ha de corresponder simplemente a la total transformación espiritual de nuestro tiempo. EL teatro ha de crear la superestructura ideológica para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo.

*Del ABC del teatro Épico:*

- Proyección: Tiene gran importancia en el teatro épico de acuerdo con su carácter artístico o científico en función de sí misma.

*Sobre el teatro experimental:* EL espectador es una persona fatigada del día de trabajo pero al mismo tiempo un cliente de ahí del renovado esfuerzo para ofrecer siempre algo nuevo.

Los experimentos de Stanislavski, Gordon Craig, Meyerhold, Vajtangov y Piscator han enriquecido mucho este arte. El arte de la dirección de actores creó un cuerpo escénico extremadamente sensible y elástico. El medio social se puede definir en sus más finos detalles.

Piscator llevó adelante el más serio intento de dar al teatro un carácter didáctico. Llevaba directamente a escena los grandes temas contemporáneos (petróleo, guerra etc) para ello reformó con sus inventos totalmente el escenario.

Para él el teatro es un parlamento y el público su corporación legislativa. El público debía (como legislador) tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas. El actor de Piscator desdeña el aplauso pero prefiere el debate.

---

<sup>6</sup> Recomienda leer las enfermedades infantiles de Lenin.

Todo un equipo de actores trabaja en conjunto por un fin tan grande que todo medio en escena está justificado. Es un equipo de actores, historiadores, economistas y expertos estadistas. Su teatro ambicionaba una función completamente nueva del teatro y por ello rompía las convenciones.

Cuanto más implicado está el público desde un punto de vista nervioso menos capaz es de aprender. La evolución tendía a la fusión de la dos funciones, didáctica y entretenimiento.

El teatro debía facultar unos medios artísticos para una imagen del mundo, unos modelos de convivencia entre hombres que permitan al espectador comprender su entorno social y dominarlo racional y emocionalmente.

El hombre vive en un mundo que naturaliza la desgracia, equiparándose una guerra con un terremoto. Debemos dar una imagen practicable del mundo para una praxis adecuada del mismo.

Ya Aristóteles describe en su poética cómo la catarsis se consigue gracias a la mimesis, mediante la cual el actor imita al héroe y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación y de ese modo se apropia de la vivencia del héroe.

Hegel señala la facultad del ser humano para sentir las mismas emociones ante una realidad imitada que ante la realidad misma.

Mientras existía la identificación el espectador sólo podía ver el héroe con el que se identificaba así que si vemos la furia del Rey Lear contra sus hijas el espectador sólo podía compartir dicha emoción peor no discutirla así los fenómenos sociales aparecían como fenómenos externos, naturales, inmutables y ahistóricos y eran indiscutibles.

¿Es posible un arte sin identificación, o sobre otra base que no sea la identificación?

*Distanciar*: Colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir efímeras. Con ello ganamos que el espectador ya no se ve representado en el escenario pues no ve seres inmutables, incapaces de ser influidos, entregados a su destino, ve que cada hombre está rodeado de sus circunstancias. No se ve sólo al hombre como es sino como podría ser y también las circunstancias se pueden representar de manera diferente de lo que son.

Los experimentos al NO TENER SUBVENCIONES (pg 85) se desarrollaron en un campo más amplio, no sólo en lo profesional. Los artistas participan en escuelas, grupos de aficionados, etc. Desde un principio se incluyen los aficionados. Los experimentos llevaron una gran simplificación del aparato, estilo interpretativo y temático. Son experimento no acabados hasta llegar a responder a esta pregunta *¿Cómo e hombre encadenado, ignorante, ansioso de libertad, y conocimiento de nuestro siglo ... puede conseguir su teatro, que le ayude a ser dueño de sí mismo y del mundo?*

Sobre el empleo de principios: Lo dicho aquí sobre el nuevo teatro se basa en experiencias de lucha tras dos décadas de actividad práctica en el teatro. Hacer un teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social. La descripción de lo nuevo se produce en forma de polémica contra lo viejo.

EL ÚNICO PRINCIPIO ERA NO SUBORDINAR TODOS LOS PRINCIPIOS A LA FINALIDAD SOCIAL QUE NOS HEMOS PROPUESTO CUMPLIR EN CADA OBRA.

## II NUEVA TÉCNICA DEL ARTE INTERPRETATIVO

*Sobre lo curioso y digno de contemplar:* Los jóvenes que se dedican al teatro generalmente sólo tienen el deseo de desfogarse de una manera especial, ante los ojos del público, y de mostrar la fuerza de sus sentimientos o la elegancia de su presencia, en una palabra, son una especie de público pasado a la acción, que no se contenta con la simple identificación con los destinos ajenos desde el patio de butacas y quiere algo más plástico.<sup>7</sup>

*Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento:* Esta técnica llamada efecto distanciador consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos. La premisa para el acto distanciador es que el actor dé a aquello que quiere mostrar el gesto claro del enseñar. El actor podrá dirigirse al público sin buscar identificación.

El actor ha de leer su papel con la actitud del sorprendido y el discrepante. No debe aceptar ninguna situación como dada, como algo que no puede ser de otra manera, se debe preguntar, el actor, con duda cartesiana ante lo nuevo que tenga en el texto y memorizar esas sensaciones que les ofrece. Esto se consigue con un término técnico que se llama fijación del no- sino.

El actor no se permite en el escenario llegar a la transformación total en el personaje que representa, no es Lear sino que muestra a esas personas.

Tres Estrategias pueden servir en una interpretación sin transformación completa para distanciar las manifestaciones y las acciones de la persona representada:

- Trasponerlas a tercera persona.
- Trasponerlas al pasado.
- Decir al mismo tiempo todas las indicaciones y comentarios del texto.

La prosa puede distanciarse por ejemplo diciendo el texto en el dialecto original del actor.

Debemos sacar de adentro todo lo emocional convirtiéndolo en gesto, los maestros en el uso del gesto son los maestros chinos, distanciándose al observar su propio movimiento. El objeto del efecto distanciador es distanciar el gesto social que subyace a todos los sucesos.

La formulación del suceso para la sociedad, su tendencia, que proporciona a la sociedad la clave, se facilita a través de los títulos para las escenas, estos habrán de tener un carácter histórico para conseguir un importante aspecto técnico, la historiarización.<sup>8</sup>

Como hace el historiador el actor ha de distanciar el proceso de nosotros y distanciarnos de las personas, las cuales, al ser algo natural, si las distanciamos conseguimos que nos llamen la atención.

Apéndice:

2. Cuando en el teatro épico una determinada atmósfera forma parte de la representación porque explica ciertas actitudes de los personajes, ha de ser distanciada también.
3. Dejar la luz a la vista del espectador.
4. Relación del actor con el público debe ser la más libre y directa. Debe Mostrar el acto de mostrar.

---

<sup>7</sup> Aquí apunto que por eso necesitamos hacer hincapié en el proceso del actor como actor político.

<sup>8</sup> Esto le da un importante anclaje marxiano.

5. Crítica a el sí mágico de Stanislavski. Como puede servir una técnica falsa para decir verdad.
6. Es bueno para el actor ver su papel interpretado por otros.
7. No necesita hacer olvidar que el texto no surge en ese momento sino que está aprendido de memoria, es algo fijado. El actor habla en el pasado el personaje en el presente.
14. Acciones que ayudan a distanciar son: “romper el mapa del rey Lear mostrando que el país es Propiedad Privada” o “Utilizar un crucifijo como un abanico”
17. La creación del efecto distanciador es algo muy cotidiano y frecuente. Es explicar algo a alguien. Con este efecto conseguimos que algo corriente y hartito conocido se convierta en algo sorprendente. Hemos de romper la costumbre de que el objeto conocido no necesita explicación ej: ¿Has mirado bien tu reloj? Usamos frases sencillas en el efecto distanciador.
18. Una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones que ella pretende y en ella se encarnan. Las emociones siempre tienen una determinada base de clase.
19. La crítica de la sociedad es la Revolución, que es crítica llevada a término ejecutiva.

#### *Teoría política de la distanciamiento*

*El teatro político:* 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 actitud pasiva del espectador dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como 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, no nos vale la máxima “*trata a todos como deseas que todos te traten a ti*” el modo de actuar del proletariado revolucionario no puede ser la norma para el modo de actuar de los demás seres humanos.<sup>9</sup>

*Dialéctica y Distanciamiento:* 1) Distanciamiento como modo de comprender. 2) Acumulación de incógnitas hasta que se produce su aclaración. 3) Particular en lo general. 4) Momento de desarrollo. 5) Contradicción. 6) Comprender lo uno a través de lo otro. 7) El salto. 8) Unidad de Contradicciones. Buscar lo contradictorio en lo homogéneo. 9) Practicabilidad del saber. (Unir teoría y praxis).

*El Efecto distanciador:* Si el actor se encuentra con una mujer extraña ha de hacerla más extraña que si la viéramos en la calle, eso es conseguir efecto distanciador.

Para comprender el fenómeno hacen como sino 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 sólo para ser de verdad evidentes.

*El efecto distanciador en el viejo teatro:* EN cuanto aparece el efecto distanciador se rompe el encanto, el arte ha fracasado. Cuando se mueve la peluca y vemos que no muere Lear sino Meyer el espectador nota que se le engaña y se enfada porque no se ha sabido engañarle.

*El artista Chino:* Cuando el artista chino en la pantomima observa sus propios brazos y piernas y los sigue con la mirada, no sólo controla si sus movimientos son adecuados,

---

<sup>9</sup> Esto nos lleva a lo que Gramsci responde a Kant.



sino que confiere una mirada, un cierto asombro: los descubre en actitudes especiales y muestra abiertamente su asombro, De este modo para un obseso y su modo de actuar parece diabólico. Distancia el acto de montar, pero para todo menos para hacerlo comprensible.

*Utilidad del efecto distanciador:* Se utiliza el efecto de entender las cosas como raras del siguiente modo: Los actores filósofos les interesa someter al asombro de los espectadores los sucesos entre seres humanos, el comportamiento entre los unos y los otros. Tenemos que reconocer que son bastante extraños, si no los reconocemos, nuestros actores tendrán que esforzarse más aún para que los sucesos sean reconocidos como extraños.

*Distanciación de determinados procesos a través de una manera de interpretar que normalmente se dedicaría a los usos y costumbres:* Una visita por ejemplo puede distanciarse como si fuera un uso y costumbre.

Una petición de asilo de un perseguido puede representándola como una escena famosa de la historia, incluso en sus detalles.

Podemos buscar en una acción elementos que interesan 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.

### ***Cómo producir el efecto distanciador***

*Distanciación de los gestos:* Un método sencillo par el actor de distanciar el gesto consiste en separarlo de la mímica. Sólo 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.

*Carácter progresista del sistema Stanislavski:* Todas las teorías sobre la técnica del actor o del escenógrafo consisten en recetas sobre cómo forzar la identificación del espectador con los personajes de la pieza. El sistema Stanislavski es 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. El trabajo en equipo alcanza aquí unos altos grados de cualificación ya que también los papeles pequeños y los actores menores ondeen 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.

*Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov:* EL teatro burgués ha llegado a su límite pues Stanislavski 1) es un método, 2) Conocimiento más íntimo del ser humano, lo privado, 3) Posibilidad de representar la psique contradictoria, 4) Consideraciones de las influencias del medio circundante, 5) Tolerancia, 6) Naturalidad de la representación.

Vajtangov. 1) EL teatro es teatro, 2) El cómo en lugar de qué, 3) Mñas composición, 4) Más invención y fantasía.

Meyerhold. 1) Lucha contra lo privado, 2) Acentuación de lo artístico, 3) Movimiento en su mecánica, 4) Medio como algo abstracto.

El punto de unión de ambos es Vajtangov que contiene a los otros dos como contradicciones pero que también es el más lúdico.

*Sobre el concepto “Transformación Total”:* La ideología de la tragedia se alimenta de esta contradicción deseada. Pero una manera de interpretar que no pretende la identificación del espectador con el actor (épica) tampoco esta interesada en la eliminación total de la identificación. El adjetivo total se refiere a la tendencia fundamental de la manera de interpretar habitual que criticamos.

*La transformación no total: un salto atrás aparente:* Quizá no está justificado atribuir, simplemente, a nuestro teatro una función religiosa. Pero sin duda descansa sobre la base social que también sustenta la religiosidad. Sabemos que las religiones primitivas contenían importantes elementos para el dominio de la vida, que desarrollaron verdaderas técnicas en su magia. La función social de las religiones se va convirtiendo más y más en la reducción a la pasividad de los creyentes. Y a ellos corresponde lo que está pasando hoy con la función social del teatro.

### **III LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO ÉPICO:**

El entorno de los seres humanos, que para otras dramáticas es sólo “el mundo exterior” juega en las dramáticas no aristotélicas un papel mayor y diferente.

Como para cada obra hay que cambiar por completo el escenario, es decir, como se necesita en cualquier caso una construcción en profundidad, está justificado, introducir el concepto del constructor escénico, que en general sólo se emplea para el artesano que construye la estructura escénica fija en la que monta el decorado. Su misión consiste en mostrar el mundo.

El montador escénico ha de trabajar codo a codo con el con el montador escénico.

Los objetos tienen dos caras, una que da al espectador y otra que da al actor pero la que da al actor también necesita una vista artísticamente satisfactoria. El actor no necesita que le transmita la ilusión de que está en el mundo verdadero pero sí necesita que se le confirme que está en un teatro de verdad.

Las extremidades de un marco de ventana móvil, no deben ocultarse: han de contribuir a embellecer la vista. Lo mismo vale para los focos y cuerdas y demás muebles que se mostrarán con claridad para que aquéllos destaquen bien como tales.

El teatro debe estar constantemente actualizado en lo referente como espacio escénico.

La traducción de la realidad evitando la ilusión total

- 1) Algunos escenógrafos empeñan todo su arte en que el contemplar su escenario creamos encontrarnos en un lugar verdadero de la vida verdadera. Pero más bien deberían lograr que creamos estar en un buen teatro.
- 2) El teatro tiene mucho que ver con la imitación. Los escenógrafos han de saber, como los actores, que la imitación ha de ser cosa de la fantasía, que ha de contener algo transformador.
- 3) El teatro tiene sus propias reglas de juego, que siempre que se presenten como tales puedan ser contempladas o revisadas en todo momento.

*Distintivos y símbolos:* Seleccionar distintivos para los lugares de la acción no es lo mismo que inventar símbolos. Un símbolo para una fábrica sería un castillo. Serviría para todas las fábricas y seguiría siendo el mismo para una fábrica a lo largo de las diferentes escenas de una obra.

Sólo nos vale el símbolo si es realista. Hay que distinguir bien entre los decorados simbólicos y la construcción escénica de la dramática no aristotélica basada en características realistas.

*Artículos comerciales y productos naturales:* Una silla no es sino un elemento más pero unida a otras y otros elementos en un cuarto de estar, es decir, como característica de un cuarto de estar, es una característica útil de la actuación de las fuerza sociales, un testigo de la explotación y de la opresión social.

*Sobre el establecimiento del punto cero:* En lugar de empezar entusiasmándose con la obra, poniéndose en ambiente, corriendo detrás de visiones o dándose vueltas a cómo integrar algunas de las ideas que siempre les hubiera gustado poner en práctica, deberían intentar mantener la cabeza despejada, estar menos entusiasmados y más despiertos, dedicarse más a reflexionar que a dar rienda suelta a las emociones.

*Sobre la literaturización del escenario:* El constructor escénico ha de pensar, si pretende hacer arte.

Frases, fotos, símbolos que rodean a los personajes que actúan. Este es un medio de no menos naturalidad que cualquier otro. Después de siglos de lectura generalizada los letrados han adquirido carácter de realidad.

Los títulos se antepone a las escenas para que el espectador pueda pasar de qué al cómo. Todo ello permite al espectador esa actitud deseada de la contemplación realista.

La proyección: La utilización del proyector, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como tal es una tarea constructiva de los escenógrafos.

Los efectos pueden ser:

- Características sociales.
- Idem Históricas.
- Efectos de distanciamiento.
- Efectos estéticos.
- Efectos poéticos.
- Innovaciones técnicas.
- Efectos tradicionales.
- Destrucción de la ilusión.
- Valores expositivos.

Pequeño curso particular para mi amigo Max Gorelik:

- 1) Estamos ante un público en constante cambio. EL granjero no sabía que necesitaba un Ford hasta hace poco.
- 2) La lucha de clases agudizada produce en nuestro público tales contrastes de intereses que es incapaz de reaccionar de una manera homogénea y espontánea al arte. No se puede reconocer como juez rápido a la clase oprimida pues el gusto y el instinto están oprimidos.
- 3) En tiempos como estos el artista debe ser él mismo, el espectador ideal. Esto no le recluya automáticamente en una torre de marfil con tal de que muestre sus ganas de participar en las luchas de los oprimidos.
- 4) El deseo de hacer pasar de contrabando ciertas verdades en formas de píldoras endulzadas causa mucha confusión. Eso significa pretender elevar el tráfico de estupefacientes a un nivel moral superior gracias a que se enseña la verdad a los intoxicados y estos no son capaces de reconocerla.

- 5) El modo de provocar determinadas tensiones en Hollywood puede que sea muy artístico pero sólo sirve para combatir el insoportable aburrimiento que provoca en cualquier público la repetición constante de la mentira y la estupidez.
- 6) El teatro de la burguesía parasitaria provoca un efecto nerviosos muy determinado que no puede en absoluto equipararse con la experiencia del arte en épocas vitales.
- 7) La defensa del teatro convencional sólo es posible si se utiliza la frase claramente reaccionaria de “El teatro es teatro” o el “Drama es drama”
- 8) El teatro sigue siendo teatro cuando se convierte en épico.
- 9) El teatro moderno únicamente prescinde de un mundo se sentimientos ramplón, envejecido y subjetivo y abre el camino a emociones nuevas.
- 10) El teatro moderno no ja de ser juzgado por la medida en que satisface costumbres del público sino en la medida en que las cambia. No se despierta el interés del espectador por la compra de entradas sino si despierta su interés por el mundo.

#### IV SOBRE LA MÚSICA PARA EL TEATRO Y PARA EL CINE

*Sobre le empleo de la música para un teatro épico: “Ópera de tres peniques”* fue una demostración triunfal del teatro épico porque la música se añade en piezas aparte. Eso se percibía porque la banda orquesta estaba ya bien instalada visible en el escenario. Cuando se cantaban las canciones las luces se cambiaban, se iluminaba la orquesta y sobre el telón del fondo aparecían los títulos de cada número.

La música empleada en el teatro burgués era la máquina pestilente de expulsar basura narcotizante.

La dramática no aristotélica no reduciría en absoluto a un destino los acontecimientos que presenta y no entregaría al hombre maniatado sino que somete precisamente a ese destino al análisis y lo desenmascara como el resultado de las maquinaciones humanas.

Los artistas no piensan en cambiar el aparato porque creen tener en sus manos un aparato que sirve a lo que ellos inventan libremente, es decir, que cambia automáticamente con cada una de sus ideas. Pero los artistas no inventan libremente el aparato cumple su función con o sin ellos. Los teatros y periódicos cumplen su función.<sup>10</sup>

Son necesarias una educación concienzuda y una rigurosa formación de nuestros teatros obreros para que cumplan con las tareas encomendadas y agoten las posibilidades que les ofrecen.

El teatro ganaría mucho si los músicos fueran capaces de producir música que obtuviera efectos previsibles en los espectadores.

#### ***Sobre música gestual:***

*Definición:* Bajo gesto no ha de entenderse gesticular sino una actitud total. Un lenguaje es textual cuando se basa en el gesto, anuncia determinadas actitudes del que habla y que éste adopta frente a otras personas.

*¿Qué es un gesto social?:* No todo gesto es un gesto social, por ejemplo defenderse de una mosca no es un gesto social, la actitud de defensa ante un perro podría serlo si ese perro es de la policía.

---

<sup>10</sup> Tesis de Mannheim sobre control del hombre en el siglo XX. Freire ya avisa que no podemos educar sin haber educado antes al educador sino somos meros reproductores del sistema.

El arte tiende a menudo a desocializar el gesto. El artista no descansa hasta que no logra la mirada del perro apaleado, entonces el hombre no es más que un hombre y su gesto está desnudo de cualquier peculiaridad de tipo social, está vacío, es decir, no es un asunto o una medida del particular entre otros hombres. La mirada del perro apaleado puede convertirse en gesto social si se muestra cómo a través de determinadas acciones de los hombres, el hombre individual es reducido al nivel animal; el gesto social es el gesto relevante para la sociedad.

## V SOBRE LA PROFESIÓN DEL ACTOR

*Normalmente el arte del actor no se enseña en los libros:* 1) La gente cree que cuanto más arte haya en los actores menos arte se necesitará en los espectadores.

2) Stanislavski trata en sus obras acerca del arte del actor, contiene ejercicios y consejos de cómo el actor con un tono agradable y conservarlo durante muchas funciones.

3) El presente libro de Brecht versa sobre la sociedad y concede al actor un rango elevado y una gran responsabilidad, sin embargo analizado a fondo tiene poco sobre la cuestión del trabajo del actor, que siente responsabilidad, ha de aprender y hacer cumplir con su misión: la representación de la convivencia de los hombres.<sup>11</sup>

4) Cada cual puede producir emociones desde sí mismo, entrando en situación como dicen los actores. Podríamos darnos por satisfechos con esta máxima si nos contentáramos con producir simples emociones, pero se reconocerá que el actor ha de hacer más. Ha de mostrar la convivencia social de los hombres.

5) No deseamos vivir sólo emociones en escena pero aunque sólo vayan al teatro para eso, para eso es necesario mostrar la convivencia de los hombres.

6) La acción que se muestre ha de mostrar la convivencia social de los hombres y para ello necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender.

*Estudio del papel:* El actor épico no se preocupa por el personaje, se presenta vacío. En la actitud más cómoda dice cada frase como si fuera la última. Para encontrar el gesto que subraya a cada frase inventa tanteando otras frases más vulgares que no contienen el sentido, sólo el gesto como por ejemplo cambiar una frase por “*Voy a cambiar un poco de embutido para la cena dadme cambio*”

*La singularidad del personaje:* En la praxis (tratamiento social) nos encontramos con algo inmovible, una amalgama, que tenemos que arrastrar en nuestra representación y que constituye una parte de esa persona. Las voces dominantes de sus respuestas no provienen de él sino de otros.

*Relación del actor con su público:* Debe ser la más libre y directa. EL actor simplemente tiene algo que comunicar y presentar al público, y la actitud del que simplemente comunica y presenta debe subyacer a todo. Aquí todavía no importa si su comunicación y su presentación tienen lugar en medio del público, en una calle o en un cuarto de estar o en el escenario. No importa que esta maquillado, lo puede explicar después. Pero no puede surgir la impresión de que existe un acuerdo desde tiempos lejanos según el cual ha de tener lugar aquí, a una hora determinada, un acontecimiento entre personas y que ocurre en ese momento son preparación de manera natural un acuerdo que incluye que no ha habido acuerdo. Únicamente aparece alguien en público

---

<sup>11</sup> Para lograr tal empresa el trabajo está sin duda en centrarse en el proceso grupal para adquirir una consciencia política acorde con la praxis. Hacer en la vida lo que buscas en escena.

y, también el acto de mostrar. Su persona se muestra como una persona corriente diferente de otras con rasgos propios, una persona que por eso se parece a todas las que la contemplan.

*Indicaciones para los actores:* El actor siempre debe mostrar lo que hay tras el sino ejemplo “no se desmaya sino revive”

El actor ha de leer su papel en la actitud del que se asombra y se contradice. Antes de aprender de memoria ha de memorizar en qué momentos se sorprendió y en cuáles ha replicado

*Música:* Si el actor no viera en su tarea la de expresar un sentimiento de héroe sino que ha de transmitir un deseo o un conocimiento, es decir, algo impulsador, pondría de relieve sencillamente el sentido de las palabras sin más sentimiento del que surge del hablar y entonces el espectador tendría la oportunidad de sentir algo y de saborear manjares que otro no ha masticado, es decir: mierda.

El actor no se interesa por la acción, o sea, por la vida, sino sólo por sí mismo, es decir, por muy poco. No es un filósofo sino un farsante que aprovecha constantemente la ocasión para exhibirse y ganar dinero, es un ser que sólo se divierte y un listo cuyo último fin es ser él mismo, es decir, un cochino burgués.<sup>12</sup>

*Ejercicios para escuelas de actores:*

- a) Juegos de prestidigitación.
- b) Para mujeres ordenar y doblar ropa. Lo mismo para hombres.
- c) Para hombre diversos ejercicios de fumador. Lo mismo para mujeres.
- d) Gato jugando con ovillo.
- e) Ejercicios de observación.
- f) Ejercicios de imitación.
- g) Tomar apuntes.
- h) Ejercicios de fantasía. Tres se juegan la vida a los dados.
- i) Dramatizar un texto épico. Se lee un fragmento de la Biblia.
- j) Para todos ejercicios de dirección, hay que enseñar a todos.
- k) Ejercicios de temperamento.
- l) Durante el proceso silencioso de doblar ropa dos mujeres empiezan a pelear en broma.
- m) De pelearse en broma pasan a pelearse en serio.
- n) Competiciones de cambiarse de ropa a toda velocidad.
- o) Cambios en imitaciones.
- p) Recitar versos siguiendo un ritmo bailando.
- q) Comer con cubiertos grandes o muy pequeños.
- r) Diálogo con discos.
- s) Búsqueda de puntos decisivos
- t) Caracterización del compañero.
- u) Improvisación de incidentes.
- v) Accidente de auto
- w) Variaciones. UN perro murió en la cocina.
- x) Memorizar las primeras impresiones sobre el papel.

---

<sup>12</sup> Notamos en estos dos párrafos el asco que tiene al teatro burgués Brecht ¿Cómo conseguir un actor o actriz digno de un teatro político?

*La observación de los gestos a través de varias generaciones:* A primera vista la costumbre del teatro chino de conservar el gesto durante varias generaciones de actores puede parecer a primera vista muy conservadora. La técnica del teatro épico no le interesa conservar el gesto sino la transformación, mejor dicho, su conservación con vistas a la transformación.

Así como al actor chino no se le aclama por su innovación sino por el valor que se le dé a su innovación. Es difícil dominar lo antiguo, él dominaba lo antiguo. De este modo entra en la continuidad que es la característica del arte verdadero, el elemento natural de la rebelión, el acto claramente visible, debatible, responsable de la ruptura con lo antiguo. Sólo el que piense en el arte occidental mostrado desde pequeños impulsos nerviosos no podrá imaginar que los cambios en los gestos puedan introducir verdaderas novedades fundamentales en la interpretación de un personaje. Es tan difícil la renovación cuando no hay nada que renovar.

### ***Sobre el arte de los chinos***

*Mostrar Doblemente:* Los chinos no solo muestran el comportamiento de los hombres sino también el de los actores. Muestran cómo los actores interpretan a su manera los gestos de los hombres. Pues los actores traducen el lenguaje cotidiano a su lenguaje.

El actor muestra como se prepara el té, luego muestra como se prepara el té según el ritual prescrito. Se trata de determinados gestos, que siempre se repiten, que son perfectos. Luego el actor muestra a esa muchacha concreta, que es vehemente o paciente o está enamorada, luego muestran como el actor expresa la vehemencia, la paciencia o el enamoramiento con gestos que se repiten.

*¿Merece la pena hablar de teatro de aficionados?* Todo el que quiera estudiar seriamente el arte teatral y su función social hará bien en considerar también las múltiples formas en las que el teatro se manifiesta al margen de las grandes instituciones, o sea, los esfuerzos espontáneos, informes y poco desarrollados de los aficionados. Incluso si los aficionados fueran lo que los artistas profesionales creen que son, público en escena, serían suficientemente interesantes.

No hay obra de teatro ni función que deje no intervenga en las ideas y las emociones de los espectadores. Es un signo de grandeza del arte: que nunca deja de tener consecuencias.

El que reflexione sobre ello comprenderá lo que significa que miles de seres hagan teatro delante de cientos de miles de espectadores.

*Algo sobre los actores proletarios:* Entiendo a un proletario que no ha pasado por las escuelas de arte dramático burguesas y no pertenece al gremio de los actores.

Los teatros de los proletarios son teatros pobres. No pueden permitirse grandes instalaciones al estar trabajando todo el día.

El arte de los mejores actores proletarios tiene una sencillez cuando trata de la convivencia social de los hombres.

El verdadero arte se empobrece con la masa y se enriquece con la masa.

**VI SOBRE LA VIDA DE GALILEO.** (Sin notas al no tener riqueza por desconocer el montaje)