

792.01

SEMINARIO

# TEORÍAS DRAMÁTICAS DEL SIGLO XX

Escuela Navarra de Teatro • Nafarroako Antzerki Eskola  
Universidad Pública de Navarra • Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Abril 1995



25.889-N

Jaume Melendres • Ramón Simó • Jesús  
Rubio • Javier Orduña • Carla Matteini

INSTITUT DEL TEATRE  
Diputació de Barcelona



1900008312

200 pts.

SEMINARIO  
TEORÍAS DRAMÁTICAS  
DEL SIGLO XX

<u>JAUME MELENDRES</u> <i>El paradoxothropos o la mirada relativa</i> .....	Pág. 6
<u>RAMÓN SIMÓ</u> <i>La emoción convenida</i> .....	Pág. 12
<u>JESÚS RUBIO</u> <i>Artaud y la tradición de la estética de la crueldad</i> .....	Pág. 24
<u>JAVIER ORDUÑA</u> <i>Peter Szondi: El teatro moderno desde la teoría crítica</i> .....	Pág. 34
<u>CARLA MATTEINI</u> <i>Algunas tendencias del teatro contemporáneo</i> .....	Pág. 46

792.01 TEO



## EL PARADOXOTHIPOPOS O LA MIRADA RELATIVA

(Una leve introducción a la práctica  
y a la teoría brechtianas)

**JAUME MELENDRES**

Autor dramático, director de escena y crítico teatral.  
Subdirector de la revista A.D.E. Profesor y director de la  
especialidad de Dirección del Institut del Teatre de Barcelona.

**JAUME MELENDRES**

### El paradoxothropos o la mirada relativa

A principios de siglo, dos adolescentes de habla germana que habían suspendido su examen de francés decidieron impugnar el veredicto, no sin antes -naturalmente- apañar sus trabajos. Uno de ellos optó por borrar los errores, escribió en su lugar las respuestas correctas y fue a protestar. El otro se lo pensó un rato y señaló como faltas -con el lápiz rojo profesoral- muchas de sus respuestas correctas. ¿Cuál de los dos aprobó? El segundo, por supuesto, pese a que en su examen había más faltas que en el de su compañero. Era un muchacho nacido en 1898, llamado Bertolt Brecht que, unos años más tarde, por procedimientos similares, iba a renovar profundamente el teatro.

Se le apodó el *Hydratopyranthropos*, un adjetivo ("hombre de agua y fuego") que alude, sin duda, a su dimensión humana, tan contradictoria y controvertida. Era, al parecer, un tipo astuto y ambiguo, pero también un coagulante de energías; era un jefe de banda, pero también un organizador de juergas que podían durar hasta altas horas de la semana siguiente; era un hombre mujeriego e infiel -incluso- con sus amantes y colaboradoras: hoy se le acusa de haberse aprovechado profesionalmente de ellas, cosa que - por otra parte- BB nunca negó.<sup>1</sup>

Era un hombre, en fin, sensible al encanto de los coches y del dinero, lo cual no es necesariamente un defecto artístico puesto que, gracias a su preocupación por la economía familiar, creó uno de los personajes más extraordinarios de la historia del teatro -la muda *Katrin*, de *Madre Coraje*- a fin de que su esposa, la actriz Helena Weigel, pudiese representarlo en cualquier idioma.

Pero si dejamos que los muertos entierren a los muertos y los eruditos a los creadores, si nos atenemos a la personalidad artística -la única que aquí nos importa-, tal vez hubiese sido más adecuado el apodo de *Paradoxothropos* porque es en torno a esta figura retórica -la paradoja- que Brecht edificó su obra: una obra poliédrica, no sólo dramática y escenificadora, sino también narrativa y, sobre todo, lírica; e incluso musical, puesto que en su juventud dedicó mañanas enteras a componer canciones que, por la tarde, lamentablemente y según su propia confesión, "no tenía a quien cantar". Era realmente, en este sentido, un artista de su siglo, este siglo XX que, siguiendo los caminos del Romanticismo -el primer ismo de la historia, el fundador de los movimientos globalizadores-, intentaba diluir las viejas fronteras entre las diversas artes y los diversos géneros para proclamar un nuevo territorio.

Para entender lo que Brecht significa en el teatro moderno, no queda otro remedio que echar una mirada hacia atrás. La larga marcha hacia el realismo (como modo de transcripción artística de lo real) iniciada en el siglo XVIII con Lessing, Diderot, Goldoni y compañía, había culminado a fines del XIX en la exacerbación realista denominada Naturalismo. Era ésta, como la de sus antecesores, una visión optimista del devenir de la humanidad, fundamentada en la idea que el progreso podía ser ilimitado gracias a los poderes de la razón y de la ciencia y a los del arte a ellas asociado. El Naturalismo de los Meninger, Zola y Antoine (por citar sólo algunos nombres clave) no propugnaba la reconstrucción rigurosa y verista de la realidad en el escenario por "capricho artístico", sino porque -siguiendo a Darwin y a Mendel- concebía la aventura humana como un constante, y a menudo feroz, proceso de adaptación de los individuos a un medio hostil que ejercía sobre ellos una influencia determinante, aunque (aquí radica el optimismo filosófico) no absoluto o, por decirlo así, inapelable: podía ser conocido, presentado y representado y, en consecuencia, modificado. A ello debían contribuir la novela y el teatro progresistas, capaces de proporcionar "los documentos humanos para que pueda ser el dueño del medio y del hombre, de manera que se desarrollen los buenos elementos y se exterminen los malos"<sup>2</sup>.

La idea de los naturalistas era teatralmente seductora: sólo si mostramos escénicamente el medio físico y social en todas sus dimensiones y con la máxima precisión podremos comprender el comportamiento de los personajes. Fueron ellos quienes inventaron el "teatro laboratorio" (y no Grotowski, como suele creerse), al menos en el sentido literal del término. La única diferencia con los laboratorios de los químicos es que, en el escenario, las probetas son sustituidas por decorados, los cobayas por cuerpos reales de seres ficticios y los tubos de ensayo -lisa y llanamente- por ensayos. "El novelista -dirá Zola, pero sus palabras son aplicables a los dramaturgos- no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones".

Esta era -grosso modo- la convicción dominante a fines del siglo XIX en el teatro europeo, desde París a Londres pasando por Berlín y por Moscú; e incluso en la lejana Nueva York, donde el director David Belasco era capaz de invertir miles de dólares (de 1905, cuando eran más caros todavía) en iluminar una puesta de sol reconocible como California, sin cuyas exactas luces la historia de amor de los protagonistas de *La chica del Oeste Dorado* no hubiese sido comprendida por ningún espectador.

Pero al mismo tiempo que tal convicción se imponía, empezaba a ser puesta en crisis. En 1896, dos años antes del nacimiento biológico de Brecht, salta la primera alarma, la alarma fundacional de las vanguardias: Lugne-Poé estrena en París el *Ubú rey* de Jarry y Fernán Gémier escupe su famoso **merdre** en la cara más visible del mundo teatral, es decir, en la de los naturalistas. Surgirá en seguida, justo cuando Brecht se asomaba al mundo del arte, la dura crítica de los expresionistas a los discípulos de Zola: pese a sus buenas intenciones, el Naturalismo sólo había sido capaz de mostrar la fachada de la vida y, al dibujar tan minuciosamente el rostro y el entorno de los personajes, había ocultado su alma. Lo importante -vendrán a decir los expresionistas- no es el medio externo, sino el magma interior en que se debaten, con Freud, el gesto, la palabra y el inconsciente silencioso del ser: sus lapsus y sus colapsos significantes.

Brecht es hijo, a la vez natural y espúreo, del Expresionismo. Primero lo adopta -en Baal, en las obras "didácticas" y militantes -, pero pronto lo rechaza (no sin antes quedarse algunas cosas, claro está) porque este movimiento, que quería mostrar el alma de los humanos, sólo había logrado convertir sus rostros en máscaras, del mismo modo que el Naturalismo había convertido el medio en simples decorados, en dioramas más o menos impactantes. En realidad, ambos ismos, en apariencia opuestos, vienen a ser lo mismo porque, cada uno a su manera -o bien fotografiando el espejo del alma, o bien el alma en el espejo-, acaban rindiendo la misma pleitesía a Aristóteles al aceptar la idea de catarsis. Es decir, la idea según la cual vamos al teatro para curarnos de un empacho o exceso de pasiones engiriendo, a modo de purga, un suplemento de sustancias emocionalmente nocivas que nos permita evacuar las anteriores. El realismo dramático del XVIII se había definido en contra de la preceptiva aristotélica del s. XVII, y generado en el XIX el discurso romántico (destructor de las falaciosas unidades falsamente atribuidas a la Poética) para recaer, sin embargo, en el aristotelismo más convencional: el teatro ilusorio.

Toda la teoría de Brecht -y su consecuente práctica artística a partir de *Un hombre es un hombre-* es una impugnación de la Poética y del Naturalismo que se apoya en ella. Su crítica se basa en la convicción de que la catarsis teatral, lejos de producir efectos benéficos, pone en marcha un mecanismo -el de la identificación- que nos aliena al sumergirnos en un mundo de emociones que nos impide comprender la razones que presiden el comportamiento del personaje, la lógica, (o la ilógica) de sus acciones. El problema, según Brecht, reside en que la dramaturgia aristotélica es, en realidad, una geometría de la necesidad o (dicho de un modo menos ampuloso) una construcción demasiado perfecta: en ella, como en las demostraciones de los matemáticos, cada paso del protagonista deriva necesariamente del anterior y conduce, también necesariamente y -por así decir- unívocamente, al paso siguiente. Si no se establece esta rigurosa causalidad, no hay identificación ni, por tanto, catarsis, purgación de pasiones.

O, expresado por pasiva: el teatro de la catarsis defenderá, siempre y forzosamente, una visión del mundo donde todo nos es presentado como inevitable, como el resultado de una fatalidad que no

depende tanto de las decisiones de los dioses como de un sistema de pensamiento que no deja espacios para la duda, ni opciones alternativas. A partir del momento en que *Edipo* decide acabar con la peste que asola Tebas, *les jeux sont faits*. Empujado él -y nosotros con él- por la ley de las causas y los efectos únicos, acaba pareciéndonos "natural" que Edipo hunda sus dedos en sus propios ojos. Los momentos clave de la acción dramática no son encrucijadas que se abren sobre muchos caminos, sino puntos en los que el personaje decide seguir la única vía posible, aunque conduzca a la muerte o desemboque en la ceguera.

Brecht no comparte esta forma de pensar y proceder. Para contribuir al bienestar humano, el teatro debe proporcionarnos algo más que una inmersión gratificante en un universo exclusivamente emocional que en último término conduce a la inmovilidad resignada, a la aceptación del mundo tal como es: las cosas nunca pueden ocurrir de otro modo. El teatro de la era científica no debe -desde luego- renunciar a las emociones (siempre y cuando, matizará Brecht, no perdamos de vista su carácter histórico y, por tanto, mutable <sup>3</sup>), pero tampoco al uso de razón que tan duramente ha conquistado la humanidad a lo largo de los siglos. Consecuentemente, Brecht propondrá una alternativa: la dramaturgia del V.E., del *Verfremdung Effekt*.

Este concepto no es nada sencillo ni siquiera en alemán, pero resulta más complicado todavía en los países no germánicos debido a errores de traducción: "verfremdung" no significa ni distanciamiento, ni distancianción, sino **extrañamiento** en el sentido de la palabra más afín al de "extranjero". Más aún, "efecto" no equivale a resultado o consecuencia, sino a condición previa. Se trata, para Brecht, de crear en el espectador una actitud receptiva similar a la que adoptamos cuando viajamos a un país distinto al nuestro: al abandonar el paisaje habitual -físico y humano-, nuestra mirada se transforma, se vuelve **interrogativa**; nuestros ojos se convierten en radares que barren la nueva realidad para detectar las diferencias con la realidad de siempre, poniendo de relieve de este modo nuestras rutinas mentales y perceptivas. ¿Por qué, me pregunto hoy y aquí, los taxis no son amarillos en Pamplona si siempre lo han sido en Barcelona y funcionan muy bien? ¿O es debido a su color que los míos son más caros? En otras palabras, fuera de mi mundo "natural" nada es natural, nada cae por su propio peso y, por tanto, todo debe ser sopesado. Es ésta la propuesta Brecht: nos invita a emprender una especie de viaje astral para que podamos vernos desde fuera sin dejar de estar dentro; para que podamos ser y no ser al mismo tiempo, convirtiéndonos en objeto sin tener, por ello, que abandonar nuestra condición de sujeto.

Para conseguirlo, Brecht utilizará toda suerte de recursos. Recursos escénicos, por supuesto, basados siempre en la no ocultación de los trucos teatrales. Todos ellos tienen una única finalidad: recordar al espectador que está en el teatro, que lo que va a contemplar no es la vida misma sino una de sus posibles representaciones, una imagen artificialmente iluminada (y a tal efecto no sólo mostrará los focos, sino que no perderá ni el tiempo ni el dinero en efectos espectaculares como los de David Belasco), a cargo de unos hipócritas <sup>4</sup> que no se avergüenzan de mostrar que lo son y que, más que entrar en la "piel del personaje" adoptan su disfraz y su *gestus* <sup>5</sup> sin ocultarse a los ojos del público y **sólo** cuando les toca hacerlo, contradiciendo así la idea, -tan arraigada aún en los espectadores- según la cual los personajes siguen teniendo vida propia entre bastidores.

Ahora bien, estos recursos son relativamente secundarios, simples avisos a navegantes para que recuerden a lo largo de toda la representación que ya no valen las viejas reglas del juego, las antiguas convenciones. De nada servirían si el texto no contuviese en sí mismo los elementos más profundos de la extrañación. Y es aquí donde Brecht se transforma en *Paradoxothropos*, es decir, en el hombre de la paradoja permanente.

La paradoja es una de las más altas construcciones de la inteligencia humana, hasta el punto que sólo desde su propia sustancia la podemos definir: es una verdad que niega la verdad. No es lo mismo que la ironía (una figura retórica que consiste en decir algo al revés" para que me entiendas" y que, por tanto, nos permite hablar bien incluso de los políticos); no es el juego ingenioso de Voltaire o de Chesterton, ni una mera provocación intelectual, como en Oscar Wilde. A partir de *Un hombre es un*

*hombre*, Brecht la utilizará en su verdadera dimensión -como un instrumento de desvelamiento capaz de oponerse al más peligroso de los sentidos humanos, el sentido común-, introduciéndola en la estructura dramática, tanto en lo que se dice como en lo que se hace.

*Madre Coraje y sus hijos* (1939) es, en este sentido, una de las obras más ilustrativas. En ella, la utilización de la paradoja verbal es constante: "Sin orden no hay guerra" (en vez de "sin guerra no hay orden", tal como creen algunos militares); "No confío en él: somos amigos"; o bien, "En un país próspero las virtudes no son necesarias, todo el mundo puede ser mediocre, no demasiado inteligente, incluso cobarde" <sup>6</sup>. Pero las más profundas y decisivas paradojas de Brecht no son elocutivas, sino que residen en la concepción misma de los personajes y en la de sus actos, de sus comportamientos. Las detectamos ya en el mismo título: la obra se llama *Madre Coraje y sus hijos* y no *El Soldado Coraje y su madre*, tal como podría parecer "normal" en un texto que trata de la guerra. Luego vendrán otras: mientras *Madre Coraje* intenta cautivar a un reclutador para evitar que su hijo vaya a la guerra, otro reclutador cautiva - literalmente- al muchacho. Y por si fuera poco, *Katrina*, aun siendo muda, será el personaje más **elocuente** de todos porque, a causa precisamente de su deficiencia, encontrará la forma más eficaz para comunicarse en casos de emergencia.

Cada una de estas paradojas puede ser traducida en moralejas enunciadas (como, por ejemplo, "la eficacia de un comportamiento depende sobre todo de la relación de fuerzas en que se inscribe", o "en tiempos de guerra los grandes negocios no los hacen los pequeños"), pero ni siquiera es esto lo que importa. Lo fundamental es que la paradoja produce sentidos en cada lugar donde se manifiesta, **sin tener que esperar al final**. Aquí subyace la gran diferencia, la radical ruptura de Brecht con el aristotelismo, la instauración de un teatro nuevo: *Hedda Gabler* de Ibsen, por ejemplo, sólo adquiere su verdadero sentido con el suicidio de la protagonista -por otra parte, presentado como inevitable, ya inscrito en la primera escena-, mientras que *Madre Coraje y sus hijos* produce sentidos constantemente -en cada escena, en todos los momentos de cada escena - con independencia del desenlace y de su consiguiente y preceptiva catástrofe: haga lo que haga después la cantinera Fierling, la acción de la muda *Katrin*, subida al tejado para defender su vida, tocando el tambor furiosamente, ya ha adquirido una significación para mí y nadie, ni siquiera *Madre Coraje*, podrá arrebatármela.

Sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos acerca de este desenlace si queremos llegar al fondo de la cuestión brechtiana: pese a sus repetidos fracasos y al elevado precio que ha tenido que pagar, la cantinera Fierling seguirá en sus trece, sin modificar ni un ápice su inútil estrategia, sus ingenuas tácticas. Este es el reproche que hizo a Brecht uno de los grandes representantes del teatro obrero alemán, Friedrich Wolf, a fines de los años cuarenta: ¿no debería ser *Madre Coraje*, al final de la obra, distinta a como era al principio? ¿No propugna este teatro la posibilidad de cambiar y transformarse? ¿No se funda en esta posibilidad su carácter socialmente revolucionario? Entonces, ¿por qué *Madre Coraje* no toma conciencia, por qué no da el ejemplo transformando a sus propios protagonistas, conduciéndolos a un estado de conciencia? Brecht respondió a esta objeción con una nueva paradoja, tal vez la más hermosa de todas las demás, la que mejor resume su filosofía estética: "Aunque *Madre Coraje* no extraiga ninguna lección de su experiencia, el público sí puede hacerlo". En realidad, nos dice Brecht, el espectador comprende **precisamente** porque el personaje no lo hace. Brecht no acaba de explicar las razones de este extraño fenómeno, pero resultan evidentes: todo esto es posible en la misma medida en que el espectador no se ha identificado con la cantinera Fierling en el sentido alienatorio del término, en la misma medida en que ha compartido sus emociones y conmociones-sin dejarse sumergir por ellas y, de este modo, ha sido capaz de objetivarla.

De aquí proviene, sin duda, la preferencia de Brecht por los personajes "negativos". No es una cuestión de "gusto", sino una opción dramática: si evitamos la identificación emocional a toda costa, si articulamos la fábula de tal modo que esté constantemente preñada de paradojas -de verdades inversas-, estos personajes son más eficaces desde el punto de la **lucidez** de los espectadores: nosotros podemos ver precisamente porque *Madre Coraje*, o J.Dark -la protagonista de *Santa Juana de los mata-*

*deros*- no ven. Su ceguera, paradójicamente, es nuestra lucidez. Pero ¿acaso no es desde el negativo fotográfico que obtenemos las copias positivas? ¿Acaso no hay que poner las sábanas del revés para que queden del derecho ante nuestros ojos? ¿Acaso los jugadores de rugby no lanzan la pelota hacia su propio campo para llevarla al fondo del terreno contrario?

Esta es, en mi opinión al menos -expuesta con las simplificaciones a que estamos sometidos los conferenciantes- la gran aportación de Brecht al teatro del futuro de entonces y, tal vez, también al nuestro. Aunque creía que era mucho más sencilla de lo que sus críticos afirmaban, su complejidad es tal que ni él mismo -pertinaz manipulador de palabras- supo encontrarle un nombre satisfactorio: ¿Realismo épico? ¿Épica realista?

Sin embargo, sea cual sea la denominación, debemos reconocer que Bertolt Brecht, sucesor de aquel adolescente sabiamente tramposo que aprobó el examen de francés, tuvo -y tiene todavía- la virtud de haber introducido en la historia de la humanidad, del arte y del teatro, una mirada otra -la mirada relativa, la mirada de Einstein- que aún puede sernos útil hoy para hacer frente a los absolutismos que amenazan, en nombre del fundamentalismo, nuestra libertad fundamental. Nunca he visitado la tumba de Brecht -y que los dioses me guarden de hacerlo-, pero estoy seguro que en la lápida que la recubre sólo está escrita una frase: "Hizo propuestas".

1 ¿Acaso no confiesa él mismo que, en 1925, regaló a Elisabeth Hauptmann el manuscrito de *Un hombre es un hombre* porque ella había dedicado un año "sin sueldo" a prepararle los diez quilos de materiales que, luego, en dos días y con el apoyo de "media botella de coñac, cuatro botellas de agua, ocho o diez cigarros y toda la paciencia del mundo" él convirtió en la obra fundacional del teatro épico? Esta sorprendente capacidad de "procesar" materiales y colaboradas Brecht la mantuvo a lo largo de toda su vida. La *Vida de Galileo* (1938) la escribió en tres semanas (la tenía muy pensada, dijo) y Puntilla y su criado Matti, empezada el 2 de septiembre del 1940, la terminó el día 19 del mismo mes.

2 Emile Zola: *Carta a la juventud*, 1879. En *El Naturalismo*, Ed. Península, 1972.

3 Sin duda, en este punto Brecht estaba de acuerdo con Aristóteles que, en *La Retórica*, relaciona magistralmente las emociones tanto con las creencias del sujeto que las experimente, como con las circunstancias concretas en que se producen.

4 Hipócrata significaba actor en la Grecia clásica.

5 El "gestus brechtiano" es el conjunto de signos visuales y/o verbales que sintetizan las características de la condición del personaje, más que los de su individualidad: un equivalente de lo que Diderot y sus contemporáneos denominaron "tipo".

6 El mismo se permitió este lujo al no asistir por prudencia, en 1937, al Congreso Internacional de Escritores celebrado en Madrid en apoyo de la República española, lo cual no le impidió dos años después obtener, gracias al Comité Sueco Pro España Republicana, un visado para emigrar a Suecia.