

EL TEATRO DE BRECHT. LA PALABRA COMO HERRAMIENTA EN EL PROCESO DE DESALIANACION DEL HOMBRE

Prof. Nora Del Valle (FBA - UNLP)

Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo. (Bertolt Brecht)

Del mismo modo que Piscator, Bertolt Brecht genera una estética novedosa que marca con fuerza a un gran número de dramaturgos posteriores. Propone la adopción de un ideario socialista de profunda raigambre humana como solución objetiva a las actuales condiciones de producción y trasunta una opción por la desalienación que estimula y profundiza toda correspondencia con procesos de contra hegemonización.

Sólo siguiendo el rumbo a lo largo de toda la obra de Brecht y considerando su dramaturgia por sobre los diversos géneros literarios que ha producido es que podemos darnos cuenta de que la alternancia de estilos junto a las innumerables variaciones que realiza combinando elementos lingüísticos, constituye una complejidad que es, de hecho, la esencia de todo el enfoque del Brecht dramaturgo y configura el carácter personal que ha adquirido la creación de su lenguaje, dice John Willett¹. Estos aspectos denotan su interés por las palabras en tanto instrumentos de la transmisión dirigida a un interlocutor muy definido, el proletariado, en quien Brecht deposita su confianza autoral y política en razón de los problemas sociales propios de las relaciones de producción del modo de producción actuante.

Se interesa por la gente, tema y objetivo de sus obras. En este sentido, la labor transformadora del teatro de Brecht incide por medio de una acción dialéctica, metodológicamente organizada, cuyos fines exceden largamente las fronteras lingüísticas, intelectuales e incluso artísticas para instalarse en la realidad cotidiana del espectador. En términos de la unión entre arte y vida, recordemos que, en *Crítica de la Vida Cotidiana*, Henri Le Febvre sostiene que todo proceso de transformación comienza por sacudir lo cotidiano. Para él, el sentido del proceso de transformación cualitativa es el de cambiar la vida cotidiana de los individuos.

La profundización en las premisas que accionan esos mecanismos resulta de envergadura para la formulación de tácticas y estrategias en el campo –se entiende aquí como campo al espacio relacional humano establecido en la experiencia teatral. Pero un análisis realizado en profundidad reclama, también, el estudio de la recepción, procesamiento y reelaboración de la información individual y, luego, la proyección social como un nuevo producto.

El lenguaje brechtiano, por este motivo, reafirma además de la dimensión artística, la condición política de su dramaturgia. Sostiene, a partir del uso instrumental que realiza de este recurso, la condición dialéctico-pedagógica de su praxis. Se trata, entonces, de un lenguaje inteligible para la clase social a quien va dirigido a fin de lograr, por medio de este instrumento, que el espectador sea un ser teatralizado, nos explica el mismo Brecht². Es decir, no se trata de que el espectador consuma una obra de teatro, sino que con un efecto de distanciamiento pueda mantener una postura crítica frente a la obra y una postura activa frente al mundo.

La importancia que tiene la dimensión política del lenguaje de Brecht se refleja en la creación de un lenguaje que le es útil para expresar su visión del mundo y también se constituye en una herramienta adecuada a la forma del teatro épico que quiere implementar.

Usa de las técnicas que recuerdan al espectador que el juego teatral es una representación de la realidad y no es la realidad en sí misma, o lo que él llama efecto de distanciamiento – establecemos cierta discrepancia con el presupuesto que considera a esta técnica como efecto de enajenación en términos de que consideramos que esa categoría se instala en todo el

¹ Willett, John: *El teatro de Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril editora, 1963, p.155.

² Brecht, Bertolt: *Sobre la política en el teatro*, Frankfurt, Suhrkampverlag, 1970, p. 27.

proceso productivo del modo de producción capitalista por medio del trabajo alienado—, y estamos frente a una técnica teatral en la que se plasma el juego teatral y que se despliega en tres planos: a) en la realización de la obra, es decir, a través del lenguaje conciso, no usa del lenguaje abstracto; b) en la escenificación, es decir, en el trabajo del director, en la escenografía, en el vestuario; así como en c) el trabajo de los actores, quienes no deben personificar el papel de los personajes, sino únicamente mostrarlo. En resumen, los personajes y el ambiente deben ser representados como algo conocido y a la vez extraño. Hay que entenderlo como el instrumento que posibilita la concepción dialéctica que Brecht otorga al teatro. Él mismo afirma que tal afecto "debería quitar simplemente a los procesos que resultan sometidos a influencias sociales esa marca de familiaridad que hoy los mantiene fuera del alcance de la mano".

Ello es posible de realizar a través de la intervención. En este sentido, dicha técnica teatral tiene como objetivo la desalienación del público, por el hecho de mostrar tales procesos sociales no desde el conformismo cotidiano sino desde un prisma claramente crítico y objetivo, del que se desprende un tono contestatario, impregnando todos los elementos que participan en el teatro, y por supuesto del público, elemento indispensable, sin el cual ni el propio teatro épico tendría sentido.

Mientras los movimientos de vanguardia enfatizan el rechazo global a las condiciones sociales del momento, en el centro de las preocupaciones de Brecht se encuentra el hombre, el desamparo, la alienación social y la destrucción moral, haciendo pie en las capacidades humanas que permiten superar esas condiciones con el advenimiento de una comunidad solidaria que proyecte al ser humano hacia su verdadera realización.

"Educar es la función más noble que hemos encontrado para 'el teatro'". Educar en términos de Bertolt Brecht, autor de esta propuesta, era una respuesta a la pregunta de Lenin sobre cómo y qué debe uno aprender. Elizabeth Hauptmann, colaboradora de Brecht, apunta para el año 1926 una frase del autor que sería reveladora de toda su estética posterior: "Cuando se ve que nuestro mundo actual ya no cabe en el drama, entonces resulta que el drama ya no cabe en este mundo".

Ha señalado, el escritor y director Peter Handke, a este modelo teatral como esquemático y ha entendido que utiliza un juego dialéctico excesivamente simplista. Brecht no simplifica su visión del mundo ni esquematiza el conflicto social. En toda su obra la tesis dialéctica mantiene siempre toda su complejidad y lo único que Brecht hace es expresarla en un lenguaje despojado y que permite, bellamente, captar la realidad en toda su profundidad y extensión.

En consecuencia, debe crear un drama distinto, y a esta tarea se aboca mediante la elaboración de la teoría del teatro épico, el cual extrae sus rasgos peculiares de la confrontación dialéctica con la dramaturgia clásica en aspectos que es posible establecer. De aquí la consideración de una dialéctica externa a este sistema de transmisión que hemos destacado, pero que lo habilita.

En el teatro dramático la escena encarna un suceso, en el teatro épico lo narra; el primero lleva al espectador hacia la trama y el teatro épico configura al espectador en un observador crítico y lo conduce contra la trama; el teatro dramático consume la capacidad de acción del espectador en el escenario y el teatro épico la despierta; en el teatro dramático se da al hombre como un ser conocido e invariable, el teatro épico lo hace objeto de investigación, a la vez sumamente mudable y digno de transformar sus circunstancias, aun cuando sea producto de estas mismas circunstancias; en el teatro dramático una escena existe en relación al todo y en el teatro épico cada escena existe por sí misma; en el teatro dramático el mundo es como es y el desarrollo de su historia es lineal, en el teatro épico el mundo es como deviene y su desarrollo es en curvas o círculos.

Existe en esa construcción una opción metodológica que deviene de la concepción de historia que se verifica en el materialismo histórico; finalmente en el teatro dramático el pensamiento determina al ser, en tanto que en el teatro épico el ser social determina el pensamiento. Esto es, coloca al espectador frente a la acción y lo obliga a tomar decisiones ya que empuja los sentimientos a la conciencia. Esta construcción está instalada en la concepción sostenida por el autor que considera al hombre como un proceso cuya condición de posibilidad se asienta en reconocer que el ser social condiciona y determina la conciencia.

Brecht sostenía que el teatro dramático era el codificado por Aristóteles para la tragedia. Debía culminar en el éxtasis de la catarsis, luego de lo cual el espectador regresaba a su casa. Por el contrario, la teoría y la práctica de Brecht se vincula más a la comedia, tal como la realizó

Aristófanes, con su tendencia a la picaresca y la prolongación bulliciosa de la obra, con comentarios dirigidos al público y aún con su tendencia mostrar lo desagradable, buscando la confrontación.

En cuanto a los temas, la diferencia es radical. El teatro épico debe contener los grandes temas del tiempo presente. Debe presentar a los individuos como social e históricamente contruidos; proporciona las leyes causales de desarrollo, divide más que une a la audiencia, interviene en la vida del público. Cuenta para ello con la asociación de técnicas propias del arte como la música y la danza, intenta producir una diversificación y efectos de contraste entre lo que una de las artes sugiere y lo que sugiere la otra.

El juego no debe permitir que el espectador se identifique emocionalmente con la acción. Antes que eso, debe provocar a la reflexión racional y debe permitir que el espectador admita una mirada crítica de las acciones de su época. Pretende que la audiencia use de esta perspectiva crítica para identificar la alienación social por las condiciones de producción en el mundo y sea movida para el desarrollo de la acción transformadora. Esto, porque entiende que la experiencia de una catarsis culminante en la emoción deja una audiencia satisfecha. Hans Eisler ha observado que estos juegos teatrales se asemejan a seminarios políticos. Brecht los describió como "reuniones colectivas" en las que debe el espectador, receptor, audiencia participar activamente. Es posible establecer analogías, que serán redimensionadas en el parágrafo dónde se aborde la relación Brecht-Benjamin, con procesos de desalienación en términos de abordaje a fuentes orales, si tomamos en cuenta que en ambos procesos la desalienación es intrínseca a la utilización del método dialéctico mediante herramientas comunes: la participación activa, la búsqueda de la confrontación y la narración. A Brecht debemos, pues, la capacidad reversiva que da al efecto de distanciamiento en la experiencia teatral, un mayor acercamiento y comprensión racional del problema, creando así a la par que una posición frente al conflicto una necesidad de solución.

Brecht considera que el teatro no es un oasis en medio de la confusión de la vida, sino una etapa ligada a ésta dialécticamente. Cada obra puede distanciarse en cualquier momento, a través del título, del prólogo, del desarrollo o del epílogo, todo contribuye al mismo efecto, de manera que el espectador no olvide que, en realidad, se trata de una escenificación teatral. La introducción o presentación de un personaje por sí mismo rompe con la ilusión escénica tanto para el espectador como para el actor.

Tales técnicas incluyen que los actores se dirijan de manera directa al espectador, para lo cual necesitan la transposición del texto a la tercera persona o al tiempo pasado, hablando hacia fuera de la escena ruidosamente. También requieren de la iluminación exagerada y artificial de la escena. El uso de la música y carteles explicativos destacaban la naturaleza construida del acontecimiento en la experiencia teatral. Brecht espera comunicar a los espectadores que, fuera del teatro, la realidad, de hecho, es una construcción y, como tal, cambiabile.

Otra técnica que emplea para alcanzar su propósito es el principio de historización, parte fundamental de su estética, contenido en muchos de sus juegos teatrales. Trata de forma ficticia a las figuras o acontecimientos históricos. Su idea es que si se cuenta una historia a partir de una época que es contemporánea a un grupo de espectadores, les resultará harto difícil mantener la perspectiva crítica que él espera alcanzar. Se centra entonces en las historias que tienen temas análogos a los problemas sociales que intenta iluminar en su propio tiempo, ya que entiende que, al conocer estos procesos históricos en una perspectiva crítica, los problemas contemporáneos serán revelados a los espectadores.

Para que ello sea posible, el autor se apoya en personajes de trazos lineales pero de textura contundente a pesar de su elementalidad. En este sentido son personajes significantes de una problemática real dentro de un contexto político-social muy definido, que incluso logra determinar en los detalles mínimos, porque conoce la semántica de cada palabra y sabe qué valor quiere darle a cada una o al conjunto.

Pretende así sentar las bases éticas y estéticas de un nuevo planteamiento que se contrapone a los postulados aristotélicos del teatro, y también, y es esta condición la que despierta nuestro particular interés en términos de pensar que esa posibilidad del teatro de Brecht posibilita la realización de un modelo teórico-epistemológico a través de la oralidad que se organiza, para este caso en particular en el arte ya que, como muy bien señala Chiarini³, la tracción inicial de la perturbación teatral realizada por Brecht parte, necesariamente, del texto y del lenguaje.

³ Chiarini, Paolo: *Bertolt Brecht*, Barcelona, Península, 1967.

Este desarrollo puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta, si se procede al reconocimiento de la función pedagógica del teatro, lo que Brecht logra efectivizar otorgando a cada pieza teatral una dimensión real profundísima. Efectivamente la situación de aislamiento, la incomunicabilidad, el anonimato sacuden las temáticas.

Destacamos el carácter grotesco de la combinación brechtiana de contenido y forma que teóricamente no tendría que encajar con la dimensión teatral, pero Brecht, intencionadamente, consigue darle a la obra la función pedagógica que pretende.

La actitud épica transmitida a través de su teatro no es más que el aspecto fenoménico de su concepción del mundo que pone de manifiesto en su intención didáctica. Las condiciones técnicas con que construye la obra le permiten trabajar en torno a crear un proceso de experiencia teatral ontologizador para el espectador. La ruptura profunda con la tradición teatral vigente hasta ese momento, con la intención final de no ser la catarsis aristotélica sino el despertar de una actitud crítica racional frente a lo mostrado, relación dialéctica entre la obra y el espectador, genera sin dudas un proceso de desalienación en el receptor que en ese contexto se reconoce participe de la experiencia teatral, pero también es observable en el actor que se modifica a través del arte. La forma que el dramaturgo encuentra para su teatro épico exige praxis profesional concreta y esa praxis requiere de esa, su forma de plantear el teatro. El teatro épico debe ser, por ello, a la vez praxis y crítica, elementos vitales de su propia existencia, praxis y crítica como debe efectuarse con la ciencia. Es la praxis de Brecht la que produce su propia ontologización.

Los múltiples recursos técnicos que utiliza contribuyen a la creación de un "teatro científico", tal como lo llama, en el que la representación conduce fenomenológicamente a revelar la realidad oculta; la antigua concepción de un teatro que anestesia la razón debe dejar paso a una nueva estética que mantiene al espectador en una actitud tal que le facilite tomar decisiones.

Para una mayor efectividad, esta técnica requiere la incorporación más comprometida de otras disciplinas. Reclama desde análisis estadístico-matemáticos de comportamientos hasta valoraciones históricas, sociológicas y antropológicas. ¿Por qué no también biológicas? Intentaré explicarme.

El hecho fenomenológico de la transmisión se fundamenta en su dialéctica interna. Cada individuo posee una personalidad, la cual se rige por patrones predeterminados por la educación, creencias, prejuicios, estereotipos, tradición y costumbres y experiencias que se remontan al vientre materno. Elementos similares no diseñan personalidades idénticas. Se requiere, entonces, del estudio antropológico en toda su extensión para concluir cuáles son los condicionamientos que más peso ejercen en la formación de la personalidad. A partir de ahí pudiera explicarse cuáles productos involucrados en la transmisión, entendida como información facturada de un modo determinado, son los que empatizan mejor con cada individuo o grupo de ellos.

Su teoría del teatro ha influenciado profundamente al teatro moderno. Algunas de sus innovaciones han llegado a ser tan comunes que han entrado en los cánones del teatro, por ejemplo, el uso de escenas en las que se narra, el uso de la forma de cuadros fragmentados, con una suerte de montaje que impide una totalidad orgánica, o la escenografía simple que nunca ocupa el primer plano y el escenario mostrado como fondo de tal forma que indica la universalización del conflicto al que se apela.

El teatro épico al servicio de la ética

El teatro épico al servicio de la ética se constituye subsidiariamente en la adecuación más ajustada a la ética que Brecht quiere orientar.

Aunque es entre 1929 y 1934 en que Brecht se afirma en la concepción histórico-social marxista, no es una casualidad que ya a finales de 1925 empezara a publicar una serie de declaraciones críticas acerca de la situación del teatro, porque la preocupación de Brecht está unida a un concepto popular del teatro y, al propósito de alcanzar una verdadera proyección popular, debe adosarse la intención de conseguir dos fines: el de instruir y el de divertir.

Su principio es una suerte de dialéctica viva que establece relaciones armónicas entre la forma y el contenido, la subjetividad creadora y la objetividad social, en una serie de piezas con las que el dramaturgo parece independizarse de las trabas doctrinarias y levantar vuelo. Así como

el fundamento de la estética marxista está en el devenir, la dialéctica de Brecht se proyecta hacia lo imprevisto, lo inacabado, lo simbólico que cada espectador deberá descubrir.

Las características que impregnan el lenguaje brechtiano permiten observar cómo el carácter de transmisión –en términos de Regis Debray– y expresividad están íntimamente unidos, si bien la transmisibilidad es, en el contexto del teatro épico brechtiano, un atributo cualitativamente superior a la expresividad, ya que ésta está englobada en él, aunque no en forma totalizadora el lenguaje que se reduce a lo esencial adquiere esta doble función, a saber: la de abarcar no sólo la concepción de una estética *per se*, sino en función de una ética.

Es en este contexto de teatro propiamente ético donde hay que situar la obra de Brecht, ya que de una actitud de carácter ético construye el modelo de toda la acción política. Esta dependencia de lo estético a lo ético se manifiesta en que para el dramaturgo el arte no es una expresión de valores puramente subjetivos e individuales, sino del proceso del obrar humano dentro del abanico de posibilidades que la sociedad le ofrece, lo que no significa un abandono de la libertad en la creación sino que sus necesidades estéticas brotan espontáneamente de su compromiso político social, formando un todo que configura la riqueza de su dimensión humana.

Bertolt Brecht y un escritor filósofo que irrita, Walter Benjamin

La literatura alemana de preguerra, y consecuentemente la dramaturgia, se señala por la atmósfera de enrarecimiento político y las convulsiones que confluyen en las guerras desde las primeras décadas del siglo XX. Entre la primera y segunda guerra mundial, una frágil república de Weimar cede ante el empuje nazi. Por otro lado en Italia se instala el fascismo.

En esa época de crisis y de intensa búsqueda intelectual artística y cultural se robustece la amistad entre Brecht y un escritor filósofo que irrita, Walter Benjamin, quien, al decir de Ignacio Dobles Oropeza⁴, es muy místico para Brecht y demasiado marxista para Scholem.

Es posible observar las coincidencias que integran el pensamiento de Brecht con la posición de Walter Benjamin. Es por ello que acudimos al filósofo para enfatizar la propuesta de desalienación en el genial dramaturgo.

El actor de Brecht representa al personaje sin identificarse con él; utiliza una gestualidad artificial y brusca y un vestuario que se asemeja a un disfraz (todos elementos no verbales de la oralidad). Brecht compara al actor con el testigo ocular. Su acción opera en el espectador, en sentido compatible con el narrador de Benjamin, quien se relaciona con el oyente-espectador mediante un proceso en acción dialógica, que el pensador define como un “estar en escucha”. Cuanto más olvidado de sí está el escucha, afirma, tanto más impregna su memoria de lo oído o visto.

Estas cuestiones técnicas, a las que se asocian la acción fragmentada en el teatro que analizamos, que se interrumpe y que se modula por la presencia de un narrador, adopta la dimensión exacta del narrador de Benjamin, quien toma distancia de la escena como si fluyese desde el colectivo de espectadores y cumple su rol de reflexionar sobre lo actuado.

En el contexto benjaminiano, el narrador, que comunica la experiencia como un saber en sí, expone el saber como consejo: “El consejo es sabiduría entrelazada con materiales de la vida vivida”⁵ y, al igual que en la propuesta metodológica de Brecht, es transmisible oralmente. Entiende que el narrador actúa como un catalizador del proceso de ontologización de las clases subalternas. El consejo no es tanto una respuesta a una cuestión cuanto una propuesta referida a la continuación de la historia en curso, una propuesta a la pregunta sobre qué hacer. Eso permite continuar con el proceso de transformación del sujeto histórico por medio de la práctica comunicacional, que incluye al teatro como estrategia y también permite la continuidad del proceso histórico en sí.

La experiencia así pensada instaura la épica del sujeto histórico del materialismo histórico, la épica del proletariado, manifestamos en nuestro trabajo “Aura y Experiencia en Walter Benjamin”⁶, para agregar que para Benjamin el sujeto histórico es un sujeto creador, un

⁴ Dobles Oropeza, Ignacio: “Walter Benjamin: Las tesis sobre la historia y la influencia del surrealismo”, en *Revista de Ciencias Sociales*, Año II, N° 100, Universidad de Costa Rica, pp. 49-60, 2003.

⁵ Benjamin, Walter: (1936)

⁶ Del Valle, Nora: (2006) “Aura y Experiencia en Walter Benjamin”

constructor que procede desde lo interno. La condición de posibilidad de reproducción del conocimiento de experiencia, épica, es la memoria; Mnemosina es para los griegos la musa de la épica. El recuerdo funda la cadena de tradición, se encarna en el narrador, dramaturgo en el contexto brechtiano, quien genera una red compuesta por todas las historias. Memoria épica, memoria de experiencia⁷.

La dramaturgia épica de Brecht se centra en la desmembración que el avance capitalista provocó entre el individuo, los otros, la naturaleza y los objetos, mostrando al sujeto alienado en términos de su cotidianeidad y de su producción. Desaparece así, según lo refiere Benjamin, la comunidad de los que tienen el oído atento, y esto pone en descrédito el valor de las oralidades como fuente.

Entre los problemas comunes discutidos por Brecht y Benjamin hacia ese proyecto se encuentran el papel de los intelectuales, los problemas de método y los posicionamientos frente a las nuevas técnicas artísticas de la época, en la aspiración a la unión entre arte y vida que enuncian, empalman con una posibilidad de crítica a la sociedad capitalista que Benjamin ve aprovechable en esta lucha ideológica. La atracción intelectual de Benjamin hacia Brecht tuvo como uno de sus ejes, más que una estricta coincidencia de tradición cultural, teórica o política, el hecho de considerarlo parte de estas nuevas fuerzas en el arte. El acercamiento entre ellos se refleja en el trabajo de Benjamin "El autor como productor" porque en sus formas críticas y disruptivas plantea desafíos a las concepciones tradicionales de producción y recepción de las obras.

Todo cambio debe apuntalarse en la desalineación por la palabra Transformar el mundo de las apariencias en una acción fenoménica, poniendo en la mira, tal lo pretendido por Brecht, los modos de representación que les son dados al individuo a través de la cultura hegemónica y que recibe de manera inconsciente y mecanizada, producidos sin la menor distancia crítica. Siguiendo un programa enunciado en sus trabajos teóricos, Brecht denuncia a través de sus obras la manipulación de la dimensión significativa, la transformación de las significaciones sociales en meras fórmulas o estereotipos.

Los vaivenes de la amistad Brecht-Benjamin, construida en los treinta, años de ascenso del fascismo, acompañan y señalan muchos de los problemas que marcan al conjunto de esa generación intelectual europea, y que le dan proyección en lecturas posteriores. Alrededor del proyecto de la revista *Crisis y Crítica*, impulsada por ambos durante 1930-31 aunque finalmente no concretada, es posible admitir que el propósito apunta a intervenir en la lucha de clases aplicando el materialismo histórico y su método de abordaje, la dialéctica. Al decir de Benjamin, deberían trabajar en el análisis de la crisis teórica, artística y social que caracteriza esos años. Ambos intelectuales establecieron acuerdos sobre la necesidad de la intervención política en el terreno de las ideas, presupuesto en la edición de la revista misma.

Otra cuestión que enriquece sus encuentros fue la relación de ambos con las vanguardias artísticas en auge en esos años, las críticas que formulan a las instituciones artísticas, la posición referida a las técnicas experimentales y la hondura política que explicitan o que sus prácticas posibilitan. Benjamin, por ejemplo, dedica a estas experiencias algunas de sus más conocidas elaboraciones, como las referidas al surrealismo o al productivismo ruso, aunque al parecer tuvo un tardío conocimiento de las producciones rusas que venían desarrollándose.

Wizisla señala que unen a Benjamin y Brecht concepciones teórico-políticas centrales en su producción y significativas para los desarrollos posteriores de la Escuela de Frankfurt, notorias en las críticas a las ideas de "progreso", presentes en los textos de Benjamin y resumidas en su último escrito, las tesis "Sobre el concepto de la historia", publicadas póstumamente y según relata Wizisla, elaboradas por Benjamin en gran medida bajo la influencia de Brecht, en quien Benjamin confiara como uno de sus primeros lectores.

En suma, el establecer una relación entre ambos intelectuales colabora a una rediscusión de los principales problemas con que se enfrentó esta generación en la década del treinta, y las complejas y contradictorias relaciones que entablan a partir de sus posicionamientos estéticos y políticos, muchas veces leídos hoy como menos problemáticos de lo que fueron.

⁷ Benjamin, Walter: (1936)

Algunas obras de Brecht

Hanna Arendt sugiere que la capacidad de trabajo de Brecht quedó demostrada por una copiosa producción, que parece un milagro si pensamos que es el producto de un hombre que vivió casi permanentemente en circunstancias adversas. Explica Arendt que Brecht sugiere colaboradores que, en ocasiones, expresa la autora, eran mediocridades anónimas, porque tiene una intensa tendencia al anonimato, como si alegara una y otra vez "cualquiera puede hacer lo que yo hago, es cuestión de estudio y no se necesitan dotes especiales".

"Madre coraje"

Tiene su origen en una polémica con Georgy Lukacs, que ve en las obras de Brecht signos de subjetivismo. Luego de una serie de notas polémicas y ensayos breves, Brecht resuelve cortar por lo sano: contesta a las reservas de Lukacs con "Madre Coraje". La pieza está basada en una obra anterior, la novela del siglo XVII de Christoffel von Grimmelhausen, "Coraje, la aventurera". El tratamiento del personaje central, Ann Fierling, llamada "Madre Coraje" porque atraviesa el fuego de la artillería con cincuenta panes en la carreta, es un ejemplo de texto del "teatro épico". Brecht parece tener ciertas simpatías secretas por "Madre Coraje".

"El círculo de tiza caucásico"

Escrita entre 1941 y 1944, cuando Brecht vive en los Estados Unidos, y de todas las obras del autor es la única, por lo que recordamos, que tiene un final casi totalmente feliz. Comienza con un prólogo contemporáneo, donde dos grupos se disputan un valle. Unos son los ocupantes primigenios; los otros son los que han luchado por y contra el valle. Una historia que es una parábola de la sustitución de la vida pastoril por la agricultura y la industria.

El efecto de destrucción al azar de la guerra y su impacto sobre el orden social se evidencia en todos los actos de todos los personajes, simplificados y como pulidos por la guerra, están condicionados y motivados por los hábitos e ideas de la clase social a la que pertenecen.

La obra cumple con el carácter histórico y fragmentario del teatro épico. Nuevamente, como en "Madre Coraje", hay un homenaje a la persistencia en vivir, contra todas las circunstancias, una afirmación de los poderes del hombre y una exhortación a luchar hasta el fin.

"Galileo Galilei"

Es "Galileo Galilei" su obra más famosa, por mucho su obra más representada y publicada. Reescribió y modificó varias veces el libreto. Su versión definitiva de 1944, puesta en escena bajo la representación del actor inglés Charles Laughton como protagonista y dura seis representaciones.

Con su característico rigor hacia sí mismo, escribe ante la primera versión que Galileo que era un retroceso, que era demasiado oportunista y que incurre en efectos de atmósfera y de empatía, una de las características del teatro dramático que siempre había reprobado.

El lanzamiento de la bomba atómica sobre Japón en 1945 le hizo reflexionar sobre la responsabilidad de científicos e intelectuales. Actualizado el discurso final de la obra, auto condenatorio, de Galileo, podía, así y con una actuación estrictamente épica, diluir la empatía que produce el científico perseguido por la Inquisición, en la adecuada desalienación y en el juicio crítico del espectador.

Galileo Galilei tiene algo de Hamlet, por las dudas de Galileo sobre su propia conducta. En la obra, con sus elocuentes instrumentos, es siempre visible el conflicto entre los intelectuales y el poder, lo que nos coloca automáticamente del lado del perseguido. Pero en este sentido el espectador alerta comprende la dificultad esencial de todo intento de transformar el mundo, que es la desproporción de fuerzas y abre el camino a la reflexión sobre cuestiones inherentes a por qué los intelectuales, claramente representados por Galileo, han llegado al grado de desvalimiento a que han llegado hoy, en que pueden escribir casi lo que quieran pero que difícilmente pueden conmovir los fundamentos en los que el poder se apoya.

"Galileo Galilei" muestra el aislamiento del intelectual, que establece un centro de resistencia y casi de poder, pero que no logra aliarse y ni siquiera encontrarse con quienes debería emprender un camino común, el proletariado, a quienes se debe el científico.

Bibliografía

- ARWON, Henri: *La estética marxista*, Amorrortu editores.
- BENJAMIN, Walter: "El autor como productor", en *Tentativa sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Tauro.
- BENJAMIN, Walter: (1936) "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BENJAMIN, Walter: *Sobre el programa de la filosofía venidera*, Caracas, Monte Ávila, 1971.
- BENJAMIN, Walter: "Tesis de la Filosofía de la Historia", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BRECHT, Bertolt: *Sobre la política en el teatro*, Frankfurt, Suhrkampverlag, 1970.
- BRECHT, Bertolt: *Teatro completo de Bertolt Brecht* (12 tomos). Ediciones Nueva Visión.
- BRUGGER, Ilse M. de: *Teatro alemán del Siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- CHIARINI, Paolo: *Bertolt Brecht*, Barcelona, Península, 1967.
- DOBLES OROPEZA, Ignacio: "Walter Benjamin: Las tesis sobre la historia y la influencia del surrealismo", en *Revista de Ciencias Sociales*, Año II, N° 100, Universidad de Costa Rica, pp. 49-60, 2003.
- HABERMAS, Jürgen: "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Tauro, 2000.
- HAUPTMANN, Elizabeth.
- WILLETT, John: *El teatro de Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril editora, 1963.
- WIZISLA, Erdmut: *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Buenos Aires, 2007.