

ALGUNOS ASPECTOS BRECHTIANOS EN LA PIEZA “UN PEQUEÑO DÍA DE IRA”

DE EMILIO CARBALLIDO

Héctor Eduardo Ríos González*

Dentro de la primera mitad del siglo XX, fueron dos las tendencias que marcaron el desarrollo teatral, por un lado, el llamado teatro aristotélico, y por otro, el antiaristotélico o épico. Este último marcó una influencia decisiva en la forma de hacer teatro no sólo en Alemania –donde surge– sino en todo el Viejo Mundo, hasta llegar a Latinoamérica, y por ende, a México. El creador de este tipo de teatro, Bertolt Brecht, influyó notablemente en los hacedores de teatro, quienes influenciados por sus técnicas innovadoras, llevaron a cabo las propuestas trazadas por el dramaturgo alemán, ya fuera imitando sus fundamentos o bien –en el mejor de los casos– desarrollando una actitud no sólo de copia sino de refuncionalización. Tal es el caso de algunos directores y /o creadores de teatro en México (ya sea imitando o tomando como punto de partida a Brecht), como son Héctor Mendoza, Ignacio Retes, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Luisa Josefina Hernández, y Emilio Carballido, por citar algunos de los más representativos.

Es de este último autor de quien me interesa señalar la influencia y postura asumida frente al teatro épico de Bertolt Brecht expuesta en “Un pequeño día de ira”, obra en la cual se deja ver la influencia del teórico y dramaturgo alemán.

* Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-A.

Dicha pieza, desarrolla conscientemente algunos de los aspectos del teatro épico; sin embargo, logra mostrar un carácter original que “toma distancia” respecto de las nociones brechtianas, lo que permite que no se pierda en éstas sino por el contrario, se vale de ellas para desplegar un estilo propio, definido, que lo singulariza y enriquece.

El propósito de este análisis, consistirá entonces en señalar los recursos épicos –y por ende, la influencia de Brecht– en la pieza “Un pequeño día de ira”, tales como son el distanciamiento, el proceso de transformación que opera en los personajes, la reflexión y la crítica que produce un teatro de ideas¹ frente a la circunstancia social que priva en el espacio de la obra mencionada.

A partir de estas nociones explicaré la postura que toma el dramaturgo mexicano ante dichas influencias y la manera en que las desarrolla para crear un estilo personal en esta pieza.

Siendo así, será necesario partir de las nociones más relevantes –aunque sea sólo de un modo somero– del teatro épico de Bertolt Brecht, las cuales nos servirán como referente para entender la propuesta planteada en “Un pequeño día de ira”.

La figura de Bertolt Brecht es clave en el desarrollo del teatro moderno, es a partir de él que la noción aristotélica que privaba en el realismo y el teatro burgués interpretado a fines del siglo XIX, deja de ser el único paradigma de creación teatral.² Ante la construcción lineal –desarrollo, nudo, desenlace–, la mimesis, el respeto a las unidades aristotélicas, el tono intimista y psicológico, el dramaturgo alemán propone un teatro diferente, opuesto, donde no exista la linealidad, y en cam-

¹ Pese a que el teatro de Carballido no se vale únicamente de la experiencia intelectual sino que además se apoya en las emociones, es posible hallar en él a la razón como uno de los principales temas por desarrollar en su teatro.

² No debemos olvidar que también existe en el extremo contrario, el teatro del absurdo, que fue la otra pieza clave en la evolución del teatro moderno.

bio sí la versatilidad en las unidades, donde los personajes representen a la sociedad y se exteriorice la realidad. Brecht propone un teatro distinto al que se desarrolla en esa época, para llevarlo a cabo decide efectuar cambios sustanciales en el teatro, por lo cual:

Brecht dirigía a los actores y empezó a desarrollar una teoría de técnica dramática conocida como teatro épico. Rechazaba los métodos del teatro realista tradicional y prefería una forma narrativa más libre en la que usar mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes de la escena. Consideraba la "distanciación", como esencial para el proceso de aprendizaje del público, dado que eso reducía su respuesta emocional y, por el contrario, le obligaba a pensar. Ejemplos de obras de este tipo son: "La toma de medidas", "La excepción y la regla", "El que dice sí y el que dice no", ésta última supone la expresión más radical del propósito socialista de Brecht.³

Un cambio tan radical en la forma de realizar el teatro no podía pasar desapercibido en ningún sitio, y en Latinoamérica, la esfera teatral sin duda se vio influenciada por este fenómeno:

En el siglo XX, con la llegada de las vanguardias europeas, el teatro latinoamericano comenzó a ocuparse de su realidad particular y a buscar sus propias técnicas de expresión.

El advenimiento de las teorías de Bertolt Brecht encontró un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada por problemas políticos y con la necesidad de concienciar a su población... (sin embargo) ... No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano ha adquirido cierta personalidad, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado.⁴

³ *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.*

⁴ *Ibid.*

Observamos entonces cómo la influencia de Brecht llega hasta Latinoamérica y se instala ya concretamente en México, a partir de los años cincuenta:

...Si bien en el primer lustro de los años cincuenta no encontramos escenificaciones de alguna de las obras de Brecht, por las referencias sobre la segunda mitad de esta misma década, podemos deducir que su producción dramática era conocida por parte de la gente interesada en el teatro; al igual que lo fuera la dramaturgia del absurdo; las dos tendencias europeas dramático-escénicas renovadoras surgidas de la posguerra. De allí que en la producción dramática —correspondiente a este periodo— de algunos autores nacionales, sí podamos encontrar los primeros indicios de la dramaturgia de Brecht, cuya influencia posteriormente fue definitiva para la transformación de los modelos de acción dramática no aristotélica; correspondiente a la segunda mitad de los años sesenta.⁵

Es importante mencionar que el teatro vanguardista, en este caso el de Brecht, surge a manera de rompimiento con las formas del teatro anterior, atenta entonces contra el canon, desafía un orden establecido, critica su entorno pues nace del desencanto de una situación histórica lamentable —el periodo de entreguerras— y señala, cuestiona y mueve a la reflexión profunda, invoca al inconsciente, es cierto, pero en esta búsqueda es irremediable el cuestionamiento ante la circunstancia, por lo que el ejercicio crítico —quíerese o no— se desarrolla inevitablemente tornándose en un caos ilógico —el caso del teatro del absurdo—, o bien en una situación esperanzadora —como en el teatro épico—.

El rompimiento llevado a cabo por este teatro en la escena europea será un precedente que más tarde tendrá una resonancia lógica en los jóvenes dramaturgos de mediados del siglo XX, que apostarán por una renovación de la esfera tea-

⁵ Armando Partida Tayzan, "Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas" en *Tema y variaciones de Literatura. El teatro mexicano del siglo XX*, núm. 23, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, p. 135.

tral que ponga de manifiesto el nuevo orden en el que se desenvuelven.

Uno de esos dramaturgos fue el mexicano Emilio Carballido, quien destaca desde muy joven en sus proyectos teatrales. Para este autor nacido en 1925, las transformaciones sufridas por el teatro de la época no le resultan indiferentes, por ello, se torna en perspicaz receptor de las nuevas teorías teatrales:

Emilio Carballido es el heredero entre otros, de los diferentes movimientos del teatro vanguardista posrevolucionario iniciado en los años 1920 por grupos experimentales... que contribuyeron a difundir la creación mundial en México. La preocupación de dichos grupos era la de romper con la creación dramática anterior de índole "nacionalista" y estrechamente vinculada a una temática y estética españolas.⁶

Podemos notar entonces, cómo en el trabajo realizado por Emilio Carballido existe un doble rompimiento: establece su ruptura con el teatro aristotélico, y al mismo tiempo, establece su desavenencia con el teatro nacionalista ejemplificado en México por Rodolfo Usigli como su principal representante. Influido entonces por las nuevas teorías del teatro vanguardista, Emilio Carballido desarrolla sus nociones teatrales bajo tales parámetros.

Armando Partida menciona que:

La 'influencia' de Brecht, del teatro épico y didáctico en nuestro país de 1958 a 1966... (...) permitió el surgimiento de nuevos modelos de acción dramática, gracias a la presencia de un teatro no aristotélico que permitió dejar de lado la fuerte presencia aristotélica usigliana y la diversificación de la producción dramática.⁷

⁶ Antoine Rodríguez, *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*, Xalapa Veracruz, México, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2005, p. 27.

⁷ *Op. cit.*, p. 160.

Estos nuevos modelos de los que habla Armando Partida, son puestos de manifiesto en obras de Emilio Carballido como “Yo también hablo de la rosa”, “Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz” o bien “Un pequeño día de ira”.

Esta última pieza escrita entre 1960 y 1961 obtuvo el premio “Casa de las Américas” en 1962. Esto lo menciono, no con el ánimo de que la obra sea vista bajo la inalterable óptica que otorgan los premios de ser incuestionable, o contundente, o bien, ampliamente celebrada (eso no hace falta ya que dicha pieza mantiene un diálogo diferente con cada lector, quien le otorgará el valor que crea conveniente), sino porque el premio mencionado lo otorga el Centro de Investigaciones de la Casa de las Américas de La Habana con el fin: “de destacar la obra literaria que muestre, además de sus valores literarios en sí, la unidad profunda de Latinoamérica.”⁸

Si atendemos lo anterior podríamos traducir que esta pieza de Emilio Carballido posee un contenido que brinda unidad y que cuestiona la realidad de los países latinoamericanos, por lo cual sirve de parámetro para comprender la situación en la que se encuentran esos países:

El advenimiento de las teorías brechtianas ha encontrado un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada de problemas políticos y necesitada según muchos autores de la concienciación de sus habitantes.⁹

La anterior afirmación adquiere sentido por sí misma; sin embargo, es necesario mencionar que:

En 1924, había empezado Brecht a estudiar el marxismo. (...) Al dramaturgo alemán le inquietaba la política de Hitler y escribía mostrando la

⁸ *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos*

⁹ *Ibid.*

preocupación que tenía por la justicia... Creía que el teatro podía instruir y cambiar a la sociedad; por tanto, debía ser político.¹⁰

Como podemos observar, el modo de enfrentar la crítica de la sociedad es llevado a cabo tanto por Brecht como por Carballido (aunque mi juicio parte del otorgamiento del premio, es innegable que a partir de los conceptos planteados en la pieza del mexicano se establece esta valoración moral, social y política) desde puntos similares: la conciencia, la justicia y la acción. Ya desde el epígrafe de Luisa Josefina Hernández notamos la preocupación y el planteamiento que nos hace el autor en esta pieza:

No se puede evitar
hacer lo que hacen otros
cuando tienen razón¹¹

Este epígrafe nos da cuenta de lo inevitable que resulta llevar a cabo actos bajo el orden del razonamiento. Así, de inmediato, el autor nos coloca a los espectadores ante una apreciación fundamentada por la racionalidad. A partir de ésta, tratamos de intuir hacia dónde se desplazará la obra. Desde este momento el autor nos presenta en tres líneas lo que a continuación observaremos: La masa, lo social representada por “los otros” en función de la razón. Es importante hacer notar este referente ya que la propuesta de Bertolt Brecht se basa en la capacidad reflexiva del hombre, en su capacidad para transformar su circunstancia (no olvidemos la influencia que sobre el dramaturgo tiene el marxismo), Brecht le adjudica al teatro la misión de transformar, concibe la naturaleza

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Luisa Josefina Hernández en “Un pequeño día de ira” de Emilio Carballido, México, Editores Mexicanos Unidos, 1980, p. 97. A partir de aquí para citar este libro únicamente colocaré entre paréntesis el número de página.

humana como susceptible al cambio, el cual, siempre tendrá que ver con su circunstancia histórica. Esta postura, o más bien este compromiso de criticar lo representado, entiende al arte como un medio de concientización:

Es evidente lo mucho que se ganaría, si por ejemplo, el teatro o el arte en general fueran capaces de producir una imagen practicable del mundo. Un arte capaz de ello estaría en condiciones de influir profundamente en el desarrollo social. Ya no se limitaría a dar origen a impulsos más o menos ciegos, sino que brindaría el mundo al hombre que siente y piensa, le brindaría el mundo de los seres humanos para que en él efectúe su práctica.¹²

El mecanismo para llevar a cabo este propósito será mediante la creación de un teatro desestructurante en donde no habrá una sucesión lógica (comienzo, nudo, desenlace), donde las escenas serán cortas, y el espectador no trate de dejarse llevar, fascinado, por una historia, sino de poder guardar la distancia que permite juzgar. Estas premisas evidentemente deberán notarse desde la construcción del texto hasta la escenografía. Es en este punto donde deseo señalar el modo en el cual presenta su obra Emilio Carballido.

Así, en las indicaciones para montar la obra se lee “La escenografía no debe ser realista. Puede solucionarse de varios modos...” (p. 106). Esta necesidad por aclarar que la escenografía no debe ser realista tiene como premisa el hecho de que la gente esté consciente de que se encuentra en un teatro y no en otro lugar, es decir, no le permite internarse en la ficción, o sea que no le proporciona un referente con el cual pueda identificarse. Por ello menciona en las mismas indicaciones que:

No serán telones completos sino piernas, piezas parciales que cubran los trastos permanentes... En primer término derecha, un banco de pa-

¹² Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 149.

tas altas como de arquitecto... será ocupado a veces por el narrador. Las luces deben enfatizar las áreas de actuación. Nunca serán realistas. (p. 106)

Según Bertolt Brecht.

Cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba. Y frente a ciertas situaciones de la escena sólo podía experimentar las reacciones emocionales que le permitía la "atmósfera" del escenario. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coincidían con las de los personajes. El teatro apenas si podía producir cambios de estado de ánimo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia que no se hubieran sugerido a través de su representación en el escenario. (...) La identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio la constante. Sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros.¹³

Es por estas razones que la premisa de la no identificación es importante, pues mantiene al público en constante alerta ante los diversos cambios de escenario, la entrada y salida de los actores, el espectáculo de las luces, etcétera, para que el espectador nunca pierda conciencia de estar en una representación y esta toma de conciencia le brinde el poder de juzgar.

Es también por esta situación que Carballido escribe sus escenas en 13 cuadros cortos, con el fin de que exista un rompimiento constante en la historia, en la que cada cuadro pueda ser independiente uno de otro sin que esto signifique la pérdida total de la coherencia y la historia. Además, para reafirmar esta convicción el dramaturgo mexicano se vale de la presencia de un narrador, que funge como un elemento

¹³ *Ibid.*, p. 152.

imprescindible no sólo para narrar la historia sino para interrumpir e incluso para participar en la historia.

Al analizar la obra de Salvador Novo, “Cuauhtémoc” en la cual también aparece un narrador como en el caso de “Un pequeño día de ira”, Antoine Rodríguez menciona lo siguiente: “...desde el inicio mismo de la obra, encontramos uno de los principales recursos del teatro épico: el del presentador que, posteriormente, se convierte en un protagonista”.¹⁴

Del mismo modo sucede con el narrador de Carballido, lo que nos reafirma la idea de que la forma épica del teatro *nos narra una historia* al contrario del teatro aristotélico que *corporiza un hecho*. De ahí que en lugar de introducir al espectador en la acción lo coloca frente a ésta.

Hasta este momento únicamente he señalado algunos de los aspectos estructurales de la obra; sin embargo, conviene ahora hablar de la fábula de esta obra: Un pequeño y tranquilo pueblo, en donde un día se rompe la paz por la muerte “accidental” de un infante.

Alrededor de este móvil se construye la historia y con esto se logra que el suspenso se cree en torno al desarrollo y no en torno al desenlace, como sucede en el teatro aristotélico.

La historia se desarrolla en un “pueblecito del sureste”, a orillas del Golfo de México en 1960 (p. 106). El primer espacio que aparece es la plaza. No es casual que ésta sea el primer plano donde se lleva a cabo la historia, puesto que allí se congrega toda la población, la sociedad en general; desde las autoridades hasta los ricos del poblado, pasando evidentemente por los habitantes del sitio: pescadores, oficinistas, curas, maestros, niños, etcétera.

Tampoco es casual que sea domingo, día en el cual no falta nadie en ese sitio, centro de reunión de toda la población. Estamos pues instalados en un espacio que pertenece a todos y que no excluye a nadie por su condición social, laboral o

¹⁴ *Op. cit.*, p. 144.

política. Es importante este lugar, puesto que da cuenta de las historias de los personajes y más tarde funge como espacio de protesta ante los actos oprobiosos que se dan en este poblado.

Ante la diversidad de los personajes que representan los distintos estratos sociales, el autor nos presenta una sátira social en la cual sus personajes muestran tanto su incongruencia, como inequidad e ineficacia para juzgar los problemas que se suscitan en el pueblo.

Se toman diferentes posturas ante el suceso que acaba con la vida de Ángel, poniéndose de manifiesto una crítica hacia las autoridades, a la propiedad privada, a la fe en Dios, a la educación, y también, a las pulsiones. La irresponsabilidad con que se llevan a cabo los actos da cuenta de la severa crítica que lanza Carballido en su obra poniendo de manifiesto la incapacidad de comprender al otro, al prójimo, y en cambio culpándolo desde una posición clasista: Cristina menciona que está harta del robo de sus mangos y le reclama al presidente municipal su poca atención; éste, minimizando el acto, le sugiere disparar perdigones sobre los ladrones para esparzarlos. Siguiendo ese consejo y presa de la furia, dispara su rifle dándole en la frente a un niño quitándole la vida. La venganza tomada más tarde por el pueblo ante la franca burla de las autoridades que liberan a Cristina por ser “gente decente” (sin que se haya aclarado si realmente se trató de un accidente), orilla al pueblo a tomar decisiones al calor de los acontecimientos; sin embargo, cuando parece que van a cometer un acto al más puro estilo de *Fuenteovejuna*, sucede que el pueblo lo único que desea es meter a la cárcel a Cristina —entiéndase restablecer la justicia—.

Es importante señalar a estas alturas el proceso de transformación que ha sufrido el pueblo a partir del accidente. El narrador al principio de la obra relata que ese sitio es un lugar tranquilo en el que no pasa nada excepcional, un lugar donde sus habitantes tienen “pequeñísimas miras individuales. Cada quién por sí” (p. 123).

Más adelante, transcurridos los hechos mencionados, el mismo narrador, convertido ya en protagonista de la obra al arengar y actuar al lado del pueblo para llevar a cabo sus protestas sentencia: “¡Todos están de acuerdo! No saben bien por qué, cada quién tiene sus razones, pero sabemos que hay un orden y no se ha respetado. Sabemos que... ¡Quítenles las pistolas!” (pp. 148-149).

Es este orden trastocado el que hace que el pueblo cambie de postura y pase de una actitud pasiva a ejercer la acción. El proceso de transformación de la conciencia colectiva está hecho, el compromiso del pueblo ante su circunstancia es llevado a cabo, el hombre se transforma y transforma, cambia su realidad, la dosis de conciencia que propone el teatro épico se realiza. Es por ello que la turbamulta, a pesar de encontrarse frenética al liberar sus pulsiones no asesina a Cristina, sino que sólo pide el restablecimiento del orden. La figura del narrador actúa como la conciencia colectiva capaz de transformar y pasar a la acción. Sin embargo, a pesar de que en apariencia se está llevando a cabo un seguimiento de los preceptos del teatro épico, ¿por qué no se reconoce esta pieza como tal?

El autor mexicano nos da muestra de su oficio al desplegar las normas de Brecht, pero desde una crítica metatextual, toma distancia ante Brecht y su teatro, logrando así un trabajo propio y original:

El efecto de la metaficción en el receptor, aún cuando utiliza técnicas similares y produce efectos paralelos a la expresión brechtiana, se diferencia de ésta en que concentra su esfuerzo de creación y convierte parte del discurso literario esas técnicas y esos efectos que en el teatro de Brecht se toman en cuenta sólo en su dimensión intelectual. En el contexto autorreferencial la conciencia del espectador ante el lenguaje, el distanciamiento y la objetivación de la anécdota, y la revelación del carácter ficcional de la experiencia teatral se apartan de las posturas crí-

ticas e ideológicas ante la realidad social que impone el teatro épico. La realidad que descodifica la creación metaficcional es la propia, artística.¹⁵

El mismo dramaturgo mexicano manifiesta con respecto a Brecht lo siguiente:

Brecht es un autor que he admirado mucho, pero tarde... He usado recursos épicos pero nunca brechtianamente. Yo no he usado la distancia por razones ideológicas, sino como trampa emotiva. Cuando yo hago una obra con distancia es para romperla y meter a la gente emotivamente. No tengo obras épicas, tengo obras políticas con recursos del teatro didáctico.¹⁶

Es por estas situaciones que la pieza “Un pequeño día de furia” se torna confusa en el momento de juzgarla, puesto que utiliza como hemos visto, recursos formales del teatro didáctico y épico, lo cual otorga a la obra cierta ambigüedad al hacer que nos preguntemos si realmente toma una postura crítica frente a los actos cometidos por Cristina o por el pueblo. Despojado de la carga ideológica, Carballido:

logra con efectividad la denuncia del estado de las cosas... aunque esta efectividad) ...se reduzca a la mera exposición de la anécdota. De allí (que el autor mexicano piense) ...el considerarse no brechtiano, por estar ausente el planteamiento dialéctico.¹⁷

Como hemos podido observar, del mismo modo que acepta tener influencia de Brecht, toma una sana distancia con respecto a él y logra mediante la metaficción y la sugerencia un estilo innovador admirable.

¹⁵ Priscilla Meléndez, Crítica de la crítica: “Yo también hablo de la rosa” de Emilio Carballido en *Bertolt Brecht y la escena y dramaturgia mexicana*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶ Emilio Carballido, *ibid.*, p. 159.

¹⁷ Partida, *loc. cit.*, p. 159.

Por lo que he descrito anteriormente me parece que la importancia de la pieza “Un pequeño día de ira” radica en la síntesis mostrada por su autor que retoma los recursos del teatro épico y los refuncionaliza logrando un trabajo notable y singular. Por otra parte, la influencia brechtiana, como observamos, continúa desempeñando un papel central en la creación del teatro mexicano, lo que entonces posibilita y enriquece la expresión del teatro nacional otorgándole a éste una variedad y complejidad que se reconoce ya como propia. De allí la importancia de este excelso dramaturgo para la apreciación artística y la comprensión del complejo fenómeno de lo representado.

Bibliografía

- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Carballido, Emilio. *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz, Un pequeño día de ira, Acapulco los lunes*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1980.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2002. 1993-2001 Microsoft Corporation*.
- Partida Tayzan, Armando. “Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas” en *Tema y variaciones de Literatura. El teatro mexicano del siglo XX*, núm. 23, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*, Xalapa Veracruz, México, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2005.