

La presencia de las teorías de Brecht en la formación teatral y en la escena contemporánea como medio para visibilizar la violencia

The presence of Brecht's theories in theater training and in the contemporary scene as a way to make violence visible

Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera¹

Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, México

serdeescena@gmail.com

ORCID: 0009-0005-2368-5254

Citar como: Rodríguez Herrera, R. (2023). La presencia de las teorías de Brecht en la formación teatral y en la escena contemporánea como medio para visibilizar la violencia. *Desde el Sur*, 15(3), e0038.

RESUMEN

Buena parte de los programas de estudio de las licenciatura en teatro o actuación están diseñados para formar creadores escénicos que durante su etapa profesional se dedicarán a crear ficciones construidas a partir de textos dramáticos de corte aristotélico. En dichos modelos quedan excluidas otras maneras de articular la creación escénica. Por tal motivo el presente trabajo intenta otorgar mayor protagonismo a las ideas brechtianas, con la finalidad de que el alumnado asuma su creación desde una mayor conciencia estética, ética y política. La intención será impulsar herramientas para que las y los estudiantes, así como creadores y creadoras escénicas, articulen prácticas artísticas que denuncien, critiquen o visibilicen la violencia. Es pertinente que la docencia asuma otras pedagogías acordes a las necesidades de nuestro tiempo, debido a que no podemos seguir replicando modelos de creación que han sido superados por la marcha de la Historia.

¹ Formado como actor en el Foro, Teatro Contemporáneo, bajo la dirección del maestro Ludwik Margules, y como director de escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Maestro en Teatro y Artes Escénicas y doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid.

PALABRAS CLAVE

Brecht, pedagogía, paradigmas, teatralidades expandidas, artes vivas, teatralidades liminales, violencia

ABSTRACT

A good part of the study programs of the Degree in theater and/or acting are designed to train stage creators who, during their professional stage, will dedicate themselves to creating fictions built from dramatic texts of an Aristotelian nature. In these models, other ways of articulating stage creation are excluded. For this reason, the present work tries to give greater prominence to Brechtian ideas; with the purpose that the students assume their creation from a greater aesthetic, ethical and political conscience. The intention will be to promote tools so that students; as well as scenic creators and creators articulate artistic practices that denounce, criticize and/or make violence visible. It is pertinent that teachers assume other pedagogies according to the needs of our time, because we cannot continue replicating models of creation that have been surpassed by the march of history.

KEYWORDS

Brecht, pedagogy, paradigms, expanded theatrics, living arts, liminal theatrics, violence

Introducción

Finalmente, el objetivo de representar la sociedad futura y el hombre futuro, es motivar a este último a cambiar a la sociedad, a incidir en ella para algún día lograr el futuro prometido

Fernando de Toro

Vivimos en un mundo abatido por la violencia. Basta con mirar un noticiero, revisar las redes sociales, analizar la oferta de videojuegos a la que se pueden enganchar nuestros hijos con solo un clic o escuchar la radio a cualquier momento del día para constatar que el derramamiento de sangre es continuo y parece no tener fin. Ante dicho contexto hay poca respuesta por parte de las artes escénicas. Casi no existen actos de resistencia sistemáticos y organizados por parte de agrupaciones dedicadas a la escena contemporánea que critiquen, analicen y visibilicen las causas y consecuencias de la barbarie en la que vivimos.

Estamos atrapados en una crisis triple: médica (la epidemia en sí

misma), económica (que será grave independientemente de cómo acabe la epidemia) y (algo a no subestimar) de salud mental. Las coordenadas básicas de la vida de millones y millones de personas se están desintegrando, y el cambio lo trastocará todo, desde volar en vacaciones hasta el contacto físico diario; debemos aprender a pensar más allá de las coordenadas del mercado de valores y del beneficio, y simplemente encontrar otra manera de producir y distribuir los recursos necesarios. Por ejemplo, cuando las autoridades descubren que una empresa guarda millones de mascarillas esperando al momento adecuado para venderlas, no debería haber negociaciones con la compañía, las mascarillas deberían ser requisadas. Los medios de comunicaciones han informado de que Trump ofreció mil millones de dólares a la compañía biofarmacéutica CureVac, afincada en Tubinga, para asegurar la vacuna «solo a los Estados Unidos»; por suerte, el ministro de Sanidad alemán, Jens Spahn, dijo que la propuesta de la administración Trump estaba «completamente descartada»: CureVac solo desarrollaría una vacuna «para el mundo entero, no para países concretos». Aquí tenemos un caso ejemplar del conflicto entre barbarie y civilización, pero fue el mismo Trump el que tuvo que invocar la Ley de Producción de Defensa para permitir que el gobierno se asegurase de que el sector privado aumentase la producción de suministros médicos de emergencia (Žižek, 2020, p. 1).

Sin lugar a dudas hay mucho de qué hablar y pocas voces que se alzan ante los atropellos que nos circundan.

Esta situación plagada de abusos militares y reiteradas omisiones de los derechos humanos estimulan preguntas y propuestas que harán replantearse el espacio que ocupa lo teatral en este nuevo contexto. Aparecerá, por lo tanto, la necesidad de generar un teatro que impulse el disenso y la resistencia, ya que hasta el momento el teatro en buena medida ha estado plagado de propuestas hegemónicas. Al hablar de propuestas hegemónicas me refiero a puestas en escena que se elaboran bajo un esquema vertical en el que el texto dramático aparece como punto de partida para la creación escénica, y ante el cual el director de escena se ve supeditado. Dicha manera de operar produce obras en donde el espectador tiene una participación pasiva y recibe un discurso que podría resultar anacrónico. Este tipo de propuestas en definitiva han servido para convocar el consenso y, por consecuencia, el statu quo (Rodríguez, 2023, p. 69).

Como directores, actores, investigadores y formadores tenemos responsabilidad de lo que ponemos en escena, analizamos/visibilizamos y enseñamos a nuestro alumnado.

Enseñar procedimientos de representación caducos y obsoletos frente a un mundo que se cae a pedazos es mantener el statu quo. Nuestros

procesos pedagógicos forman parte de un dispositivo de control, debido a que estamos domesticando a nuestro alumnado para que pongan sobre el escenario obras que muchas veces no tienen ninguna consecuencia y mucho menos se vinculan con nuestro tiempo; y finalmente terminan legitimando el horror que nos acompaña diariamente.

No será para nada erróneo definir la fase extrema del desarrollo del capitalismo en la cual vivimos como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos. Ciertamente, los dispositivos existen desde que el *Homo sapiens* apareció. Sin embargo, parece que actualmente no hay un solo instante en la vida de los individuos que no sea modelado, contaminado o controlado por un dispositivo. ¿Entonces, de qué manera nos podemos oponer a esta situación, qué estrategia debemos adoptar a nuestro cuerpo a cuerpo cotidiano frente a estos dispositivos? (Agamben, 2011, p. 258).

Nuestro tiempo requiere un teatro a la altura de las circunstancias y no un teatro que exponga problemáticas individuales (en muchos casos de índole burgués) que no nos representan y mucho menos nos favorecen.

El presente trabajo propone vincular por una parte el concepto de dispositivo con la escena oficial hegemónica; así como el concepto de contradispositivo con una escena alternativa (no hegemónica) que busca estimular discursos con un carácter crítico capaz de analizar y cuestionar nuestro devenir. De esta manera cada creación se convierte en un acto de resistencia.

Dicho acto de resistencia, según Agamben, se convierte en un contradispositivo que busca restituir a través de un acto de profanación. La profanación se asume en el presente trabajo como el acto de resistencia que se hace desde los contradispositivos (es decir, la escena alternativa que impulsa el disenso) frente al dispositivo (asumido como la escena oficial que justifica y legitima al Estado). Este acto de profanación se convierte frente a las malas decisiones del Estado en una estrategia necesaria, ya que en una época en la cual los individuos son constantemente manipulados a través de diversos dispositivos, la articulación de contradispositivos se vuelven totalmente imprescindibles (Rodríguez, 2023, p. 62).

En este sentido, resulta medular revisar los planes de estudio de las escuelas públicas y privadas² para constatar que buena parte de ellos

2 Se han revisado prácticamente todos los planes de estudio actualizados (y que actualmente operan) de licenciaturas vinculadas a las artes escénicas impartidas en México de escuelas públicas y privadas; sin embargo, es importante aclarar que el presente trabajo no intenta abordar el tema desde una actitud inquisitiva. En todo caso, su función primordial consiste en que el lector/pedagogo analice si dentro de su práctica académica apuesta por fomentar en el estudiantado un interés por el corpus brechtiano.

están diseñados para formar creadores escénicos que durante su etapa profesional se dedicarán solamente a crear ficciones construidas a partir de textos dramáticos³.

El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciada por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro). Edipo, que pecó contra algunos principios que mantenían la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses a quienes no se puede criticar. Los grandes personajes de Shakespeare, que llevan la estrella de su destino en el pecho, cumplen su irremediable y mortal trayectoria, y se matan; la vida, y no la muerte, resulta obscena en su derrota, ya que la catástrofe no es criticable. ¡Por todas partes víctimas humanas! ¡Bárbaros entretenimientos! Sabemos que los bárbaros poseen un arte. ¡Hagamos nosotros otro distinto! (Brecht, 2019, p. 12).

En dicho modelo quedan excluidas otras maneras de articular la creación escénica⁴ que podrían resultar más pertinentes para el mundo en que vivimos.

Ante dicha situación considero una tarea básica y urgente que nos cuestionemos continuamente como formadores, creadores e investigadores:

- ¿Qué son las artes escénicas en el siglo XXI?
- ¿Qué tipo de teatro hará nuestro alumnado?
- ¿Para qué hacer ese tipo de teatro?

Al responder esas preguntas me resulta una tarea pertinente que la docencia asuma otras pedagogías acordes a las necesidades de nuestro tiempo, ya que no podemos seguir replicando al infinito viejos modelos de creación que han quedado congelados por la marcha de la Historia.

Si investigamos qué clase de entretenimiento inmediato, de diversión comprensiva y total podría procurarnos nuestro teatro con representaciones de la convivencia humana, nos veremos obligados a considerarnos a nosotros mismos como hijos de una época científica. Nuestra convivencia como hombres —esto es: nuestra vida— está determinada por la ciencia en una proporción completamente nueva (Brecht, 2019, p. 5).

En el presente trabajo expondré mi interés en visitar el corpus teórico de Brecht y sus textos dramáticos denominados «obras didácticas»,

3 Que presentan discursos que en ocasiones han sido superados por el tiempo.

4 Entre esos modelos podría mencionar los denominados paradigmas teatrales (asociativo, discursivo y relacional), las artes vivas, las teatralidades liminales y las teatralidades expandidas.

pues considero que una atenta y pormenorizada revisión a su obra (por parte de los docentes y el alumnado) puede convertirse en un buen punto de partida para redirigir la labor pedagógica hacia la configuración de una escena ocupada en las problemáticas de su tiempo.

Las teorías brechtianas como medio para modificar la mirada

Una máxima brechtiana: no conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente.

Es importante otorgar mayor protagonismo a las ideas brechtianas presentes en su corpus teórico y en sus obras didácticas, a fin de que el alumnado asuma su creación desde una mayor conciencia estética, ética y política. Las aportaciones del dramaturgo, director y teórico alemán representan el surgimiento de un paradigma que hoy continúa gozando de enorme vigencia en la escena nacional e internacional.

En el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis aparece la siguiente explicación en torno al concepto de «obra didáctica»:

(Del griego *didaktikos*, enseñar.) Obra que tiene como objetivo instruir al público. Obra cuyo contenido milita en favor de una tesis filosófica o política. El público supuestamente debe extraer una enseñanza aplicable a su vida privada y pública. A veces, el teatro didáctico no se destina al público, sino que se hace para que sea apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación, y permutan sus papeles (véase los *Lehrstücke* de Brecht: *La excepción y la regla*, *La decisión*, etc.) (Pavis, 1998, p. 317).

En relación con dicha explicación y basándome en el sentido de que las obras didácticas reflejan una militancia específica vinculada a alguna tesis filosófica o política, posturas, ideologías, etc., me parece recomendable sugerir que el alumnado que se forme en cualquier escuela de artes escénicas revise la bibliografía brechtiana vinculada al tema que aquí tratamos, debido a que estas obras fomentan y enriquecen el juicio crítico (elemento primordial en la formación artística, ética y política de las y los estudiantes). En ese sentido, es importante destacar que estas herramientas, a su vez, se convierten en un acto de resistencia ante los actos violentos que son impulsados desde las altas esferas.

En torno al concepto tratado por Pavis sobre «teatro didáctico», la exposición es más amplia que la que dedica al concepto «obra didáctica»; sin embargo, para los fines del presente trabajo he seleccionado la que considero resulta más relevante:

El teatro didáctico *stricto sensu* se constituye por un teatro moralizante (las moralidades al fin de la Edad Media) o político (el Agit-prop o los *Lehrstücke* brechtianos) o pedagógico (obras pedagógicas, el

teatro de tesis o las parábolas). Numerosos experimentos se realizaron en Europa en el siglo XIX, y en la actualidad, en el Tercer Mundo, para dar a conocer a un público desfavorecido (obreros, campesinos, pero también a niños que a menudo no tienen derecho a una forma de expresión específica) un arte a menudo difícil y cuya contribución a una transformación social se espera de artistas e intelectuales.

La reivindicación de una poesía didáctica se remite a la más remota antigüedad. Aquella que en su forma clásica (*Arte poética* de Horacio), lo útil a lo agradable, con el intento de elevar el nivel del público. La Edad Media concibe esta identificación como educación religiosa, mientras que en el Renacimiento las poéticas se unían en el propósito de moralizar a través de la literatura. En la época clásica, en Francia como en España, es abandonada en principio, al menos en los prefacios y tratados teóricos, pero se transforma en un *leitmotiv* tranquilizador y a menudo limita este moralismo a un exordio, un prólogo o un epílogo, o a una forma compacta como la máxima: «La única regla que se puede establecer es que hay que situarlas (las máximas) juiciosamente, y sobre todo ponerlas en boca de gente que no tengan el espíritu turbado, y que no sean absorbidas por el calor de la acción» (Corneille).

Discurso sobre el poema dramático). En el siglo XVIII, el moralismo burgués presiona a teóricos como Voltaire, Diderot o Lessing a organizar la fábula de manera que el mensaje moral se exprese claramente. De este modo, Lessing pide que el poeta «organice su fábula de manera que sirva para la explicación y la confirmación de grandes verdades morales». Schiller hará de la escena una «institución moral». La habilidad de Brecht consistirá en activar al público y asociarlo con la fabricación del sentido, del resultado final y, en último término, con el teatro ciudadano (Pavis, 1998, p. 450).

En este apartado, el semiólogo francés, además de hablarnos de la función de este tipo de teatro, nos ofrece un abanico de ejemplos de diversas poéticas y textos dramáticos que van desde el *Arte poética* de Horacio hasta propuestas actuales. Dicho recorrido nos permite vislumbrar que el carácter moralizante, político o pedagógico, así como la intencionalidad de buscar transformaciones sociales, ha sido un elemento presente a lo largo de la historia del teatro. Por ello, resultaría recomendable integrar dentro del plan de estudios diversos ejemplos de obras pertenecientes a esta forma tan específica de creación dramática y escénica.

Algunas de las obras denominadas teatro didáctico son *El consentidor y el disentidor*, *La medida*, *La excepción y la regla* y *Los horacios y los curiacios*. Una atenta lectura de estas obras nos permite relacionarnos con la propuesta artística vinculada directamente con la apuesta teórica de uno de los máximos revolucionarios del teatro del siglo XX.

También es fundamental que el alumnado conozca a profundidad el texto *El pequeño Órganon para el teatro*, ya que en dicho texto se sientan las bases de la propuesta estética de Brecht. Esta obra, al ser una especie de preceptiva/poética, nos permite reconocer tanto la intencionalidad como las estrategias brechtianas (cargadas siempre de una búsqueda incesante de transformación sociopolítica⁵).

Una atenta comparación entre el teatro aristotélico (al que en la tabla que aparece más abajo denominaremos narrativo/dramático), que a continuación cito:

El teatro burgués, la forma narrativa hegemónica, se construye a partir de cuatro principios básicos de unificación: la causalidad, el tiempo lineal, la continuidad espacial y el individuo como centro del mundo. Es un teatro que plantea un mundo ya construido en donde el espectador observa la historia transcurrir delante [de él] de forma causal. La lógica es racional, los acontecimientos se suceden de forma causal, en un tiempo lineal, y en donde hay muy poco espacio para lo contingente, para el encuentro con los espectadores. La realidad se divide en partes jerarquizadas y articuladas entre sí. Desvinculándose de lo material, el significado predomina sobre el significante, igual que el espíritu sobre la materia, y la cultura objetiva sobre la subjetiva. En el drama burgués el centro del mundo es el individuo, lo que se transforma son aspectos psicológicos o morales de los personajes, como si el individuo preexistiera al sistema social en el que se encuentra, presentando al sujeto como el origen y la esencia de todas sus determinaciones, ocultando los conflictos sociales y presentando la pobreza, el paro, las guerras, los exterminios, la esclavitud, el maltrato, etc., como producidas por la maldad de algunos individuos-tiranos. Esta estructura escénica narrativa representa a la burguesía como una totalidad autodefinida en un mundo como proyección de individualidades enmarcadas en un tiempo lineal, y ocultando la lucha de clases de la que surge. El tiempo lineal aleja la acción de su tiempo puntual, ya que lo enmarca en una línea causal y con un sentido, lo que provoca el distanciamiento del otro, ya que entre las personas se encuentran los sentidos de sus trayectorias lineales y temporales, como si la vida tuviera un único sentido dirigido hacia un fin. Finalmente, hay que diferenciar de este teatro narrativo todas aquellas propuestas que siendo narrativas han investigado formas para salirse del marco burgués; me refiero a Augusto Boal y el teatro del oprimido, Samuel Beckett o Arthur Adamov y el teatro del absurdo, Strindberg y la dramaturgia del sueño, Roger Vitrac y el surrealismo, Alfred Jarry y la Patafísica, etc. (Enrile, 2016, p. 134).

5 Es importante comentar que buena parte de las transformaciones sociopolíticas sobre las que el teatro busca incidir están vinculadas a la violencia impulsada por el Estado. Violencias que a su vez son mecanismos para conservar el poder.

Y el brechtiano (al que en la tabla 1 llamaremos discursivo/épico):

El paradigma discursivo, por su parte, pretende convencer al público a través de un discurso, y para ello el trabajo actoral no se centra en la interpretación de personajes para construir narraciones, sino en la construcción de discursos, por eso en lugar de actores sería más exacto hablar de oradores, es decir, los que se expresan con elocuencia. La disciplina que se ocupa de estudiar y sistematizar las herramientas para persuadir al público, es la retórica [...]

Una de las formas escénicas discursivas por excelencia es el teatro documento, ya que su estructura es un montaje probatorio. En lugar de organizar las escenas, como hace el drama burgués, para dar una sensación de tiempo y espacios continuos y unificados en los que podemos situar rápidamente a los personajes de la ficción, el teatro documento organiza los fragmentos escénicos para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Las acciones escénicas se sostienen como pruebas y son tratados como tales en lugar de como elementos de una trama. (Enrile, 2016, p. 137).

nos ayuda a detectar los alcances y posibilidades que para la escena actual tienen las ideas del teórico alemán.

TABLA 1. Tabla comparativa de los elementos que configuran el teatro narrativo/dramático y el teatro discursivo/épico

Características	Narrativo/Dramático	Discursivo/Épico
Escenificación	Argumento	Discurso
Intención	Transmitir una ficción (Se actúa) (Se ofrecen vivencias)	Transmitir un discurso (Se narra) (Se ofrecen imágenes del mundo)
Lógica	Causal/racional	Argumentativa
Elemento básico de construcción dramática	Los sucesos	Los argumentos
Orden de las partes	Planteamiento, nudo y desenlace	Exordio, narratio, argumentatio, peroratio
Principio de montaje	Unidades necesarias para narrar la ficción	Unidades inteligibles para construir el discurso
Principio de transmisión y efecto	Identificación (Se sugiere)	Persuasión (Se argumenta)
Atención del público	Resolución del conflicto (La tensión avanza hacia el desenlace)	La construcción de un discurso (La tensión se encuentra en todo el desarrollo)

Representación del mundo	Mundo construido y necesario (El hombre es algo conocido) (El hombre es inmutable) (El pensar determina el ser) (Expresión de sentimientos)	Mundo por construir (El hombre es motivo de indagación) (El hombre es mutable y capaz de generar cambios) (El ser social determina el pensar) (Expresión de la razón)
Procedimiento estético dominante	Desglose	Injerto
Actor	Personaje. El actor pretende escenificar a otro	Orador. El actor pretende convencer
Espacio/Tiempo	El espacio tiempo de la ficción. Tiempo lineal	El espacio tiempo del discurso
Rol del espectador	El público observa la ficción (El espectador se ve envuelto por la acción escénica) (Se le hace experimentar sentimientos) (Se le introduce en la acción escénica) (Se le mantiene en las sensaciones) (El espectador simpatiza)	El espectador observa el discurso (El espectador mantiene una actitud de observador) (Se le obliga a adoptar decisiones) (Se le coloca frente a la acción escénica) (Las sensaciones le conducen a la toma de conciencia) (El espectador reflexiona)
Referencias teatrales	Teatro narrativo	Bertolt Brecht Peter Weiss Living Theatre Agit-prop Teatro documento

Nota. Tomado de Enrile, 2016, p. 132⁶

Me resulta muy relevante la idea de representación del mundo que propone Brecht como un mundo que se construye y puede ser analizado, deconstruido y transformado, frente a la idea de un teatro convencional dramático que nos presenta un mundo inmutable en donde ya todo está escrito. El ser humano es mutable y puede generar cambios que incidan en condiciones de vida favorables, equitativas y libres de violencia.

Es necesario, por tanto, indagar a profundidad en los andamiajes que configuran nuestra condición política, económica, histórica y cultural. En la actualidad pocas veces vemos trabajos escénicos que sean resultado de

6 La presente tabla ha sido extraída de la tesis *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* de Juan Pedro Enrile Arrate.

un trabajo de profundo análisis, pues la inmediatez con la que nos hemos acostumbrado a vivir nos orilla a vivir en la superficie.

En realidad, las relaciones recíprocas de los hombres se han vuelto mucho más opacas de lo que nunca lo fueron. La gigantesca empresa común en que están empeñados parece dividirlos cada vez más; los aumentos de la producción provocan aumentos de miseria, y en la explotación de la Naturaleza solo unos pocos salen ganando, y esto debido a que estos pocos explotan al total de los hombres. Lo que podría significar progreso para todos se convierte en ventaja de unos pocos, y una parte cada vez mayor de la producción se emplea en producir medios de destrucción en guerras brutales. En estas guerras las madres de todas las naciones, mientras estrechan a sus hijos contra el pecho, escrutan aterrorizadas el cielo en busca de las mortíferas invenciones científicas (Brecht, 2019, p. 9).

Los medios de comunicación promueven productos en los que todo aparece predeterminado. Lejos de forzarnos a pensar de manera profunda en nuestras propias condiciones, nos vemos bombardeados por estímulos que acaparan nuestra atención y nos mantienen sumidos en el letargo, la incertidumbre y la apatía.

Para semejante tarea, naturalmente, no podemos valernos del teatro tal y como nos lo hemos encontrado hecho. Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado: parecen contraer con gran esfuerzo todos sus músculos, o los tienen relajados como en un gran debilitamiento. Apenas si existe comunicación entre ellos: parece una reunión de gente que duerme, pero con sueños inquietos, porque, como dice el dicho popular, las pesadillas se tienen cuando se duerme de cara arriba. Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados: y más que escuchar, son todo oídos. Miran como «hechizados» el escenario (expresión de la Edad Media, época de brujas). Mirar y oír son actividades a veces divertidas; pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella. Su estado de raptó, en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajan los actores: por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, desearíamos que los actores fuesen pésimos (Brecht, 2019, p. 11).

Tal y como comenta Caballero en torno al lugar que ocupan las prácticas en las que los espectadores asumen una actitud pasiva frente a otras en donde se fomenta una actitud activa, me parece oportuno recalcar lo siguiente:

Pone en escena un saber que ya se sabe, que los medios y las políticas de Estado plantean hacer perdurar; por ello, el espectador es pasivo ante este tipo de montajes, como si de la televisión o del cine se tratara (Caballero, 2013, p. 225).

En esta línea, convendría subrayar que al Estado le conviene fomentar una serie de prácticas a través de las cuales no se transgreda el statu quo. En ese tenor, la violencia normalizada y legitimada ayuda a mantener el modelo que al Estado le resulta apropiado. Dicho de otro modo, el Estado impulsa la violencia y el terror, ya que dicha situación es un mecanismo que le permite perpetuarse.

Buena parte de las obras teatrales y productos audiovisuales buscan que el espectador se vea envuelto por la acción escénica, experimente sentimientos y simpatice con aquello que se le muestra. Probablemente hagan falta propuestas en las que el espectador no solamente se encuentre arrobado (como si de un estado de hipnosis colectiva se tratara), sino que experimente la posibilidad de observar con distancia aquello que se le muestra, para que no solo sienta, sino que reflexione, y tras tomar conciencia de las condiciones que lo tienen oprimido pueda adoptar decisiones que transformen su devenir.

Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales, y distinguimos según las épocas, entonces dificultamos a los espectadores su tendencia a identificarse. Ya no se sentirán impelidos a pensar: «Así actuaría yo también», sino que, como máximo, dirían: «Si yo hubiese vivido en esas circunstancias...». Y cuando representemos obras de nuestro tiempo como obras históricas, también entonces las circunstancias en las que el mismo espectador se mueve, podrán aparecer con toda claridad, y esto será el principio de su actitud crítica (Brecht, 2019, p. 12).

En esta ruta de revisión al corpus brechtiano, resulta también labor indispensable destacar la importancia del Berliner Ensemble como espacio a través del cual las propuestas dramáticas de Brecht han cobrado forma mediante diversas apuestas escénicas que hoy se consideran parte fundamental de la historia de la puesta en escena. Así, recomendaría atender la evolución o transformación del concepto de «efecto de distanciamiento brechtiano» y cómo dicha metodología teórica ha derivado en propuestas tan actuales como las que podemos ver a través de compañías como Rimini Protokoll o bien en los trabajos de Lola Arias, Lagartijas Tiradas al Sol o Teatro Ojo, por mencionar algunos⁷.

7 Es fundamental destacar que los trabajos realizados por dichas compañías se vinculan, por lo general, con diversos tipos de violencias.

Resulta innegable que algunas de las obras que forman parte de la escena contemporánea están altamente influenciadas por propuestas impulsadas por teóricos de la talla de Bertolt Brecht, Erwin Piscator y el propio Peter Weiss. A veces las teorías se siguen por las y los directores al pie de la letra; y en ocasiones también suele suceder que la escena se vuelve una especie de deriva de aquellas teorías. Por lo tanto, es fundamental tener un acercamiento pormenorizado a la bibliografía brechtiana que aquí proponemos, a fin de buscar una correspondencia entre los tiempos que vivimos y el teatro que hacemos.

Conclusiones

Como creadores, investigadores y docentes tenemos que mirar de otra manera. De lo contrario, quien aprenda con nosotros compartirá nuestra ceguera. Hoy (después de la publicación de sus textos teóricos y dramáticos) Brecht todavía tiene muchas cosas que enseñarnos. Evidentemente, para mí la gran enseñanza es ser consciente de que la «realidad» puede ser transformada y que el teatro es algo más que un pasatiempo en el cual el espectador pueda sentarse cómodamente en su butaca para olvidar que el mundo se cae a pedazos.

Para lograr el cometido al que apuesta el presente trabajo, propongo hacer una evaluación diagnóstica para detectar el nivel de conocimiento de los alumnos en torno al teórico alemán, al salir de una licenciatura vinculada a las artes escénicas. Ayudaría también saber cuáles son las expectativas de las y los alumnos al entrar a la carrera de Actuación. Me sorprende mucho que buena parte tenga como sueño hacer musicales y que algunas escuelas, que supuestamente forman artistas conscientes y comprometidos, se sumen a esas dinámicas y no fomenten un juicio crítico en su alumnado. Sin lugar a dudas, no tengo nada en contra de los musicales⁸, y valoro y respeto mucho el virtuosismo que se requiere para hacer musicales. Sin embargo, cuando el musical tiene como función solamente convertirse en una distracción, para mí pierde toda la importancia.

En el presente texto nos hemos detenido solo en la importancia de Brecht; no obstante, sería también interesante dedicar la atención a los paradigmas asociativo, relacional, las artes vivas, las teatralidades expandidas y las teatralidades liminales, si nuestra intención como pedagogos es que nuestro alumnado tenga una imagen más completa de lo que son las artes escénicas en el siglo XXI, así como una mayor conciencia ética, estética y política del teatro que llevarán a cabo.

8 Brecht defendía la importancia de que el teatro antes que todo debía divertir.

Desde luego, Brecht hoy continúa siendo un referente que ayuda a visibilizar, denunciar y criticar la violencia de la que somos presas día a día.

Contribución de autoría

Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimiento

A mis alumnas y alumnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Éditions Payot & Rivages.
- Brecht, B. (2013). *Teatro completo*. Catedra.
- Brecht, B. (2019). *Pequeño Órganon para el teatro*. Universidad Autónoma de México.
- Caballero, G. (2013). La puesta en escena del no saber y el rol del espectador en la posmodernidad: hacia un teatro emancipado como espacio de resistencia. *Desde el Sur*, 5(2), 219-231.
- De Toro, F. (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Galerna.
- Enrile, J. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. UCM.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós.
- Rodríguez, R. (2023). *El teatro independiente en México: Dispositivos y contradispositivos desde una perspectiva histórica*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Žižek, S. (2023). La barbarie con rostro humano. <https://conversacionso-brehistoria.info/2020/04/07/la-barbarie-con-rostro-humano/>

Recepción: 6/4/2023
Aceptación: 9/6/2023