



# REFLEXIONES SOBRE EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO

DANILO TENORIO CRISPINO\*

Obra: El adefesio Foto: Jorge Callardo.

\*Dramaturgo, actor, director, ensayista, docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

## Resumen

El distanciamiento, se aparta de la intención de crear naturalismo en la escena y denega la ilusión. El actor debe mostrar el personaje y no convertirse en él. El personaje es mutable y responsablemente decide sobre su destino. Para Stanislavski el actor frente al personaje dice: Yo soy; en cambio Brecht recurre a la tercera persona y toma distancia frente al personaje. Brecht utilizó la música y las canciones populares como un lenguaje poético que le permitió lograr los efectos esperados.

## Abstract

Distancing separates itself from the intention to create naturalism in the scene and negates illusion. The actor must show the character and not become him. The character is mutable and responsibly decides on its destiny. For Stanislavski, the actor regards to the character says: I am; however, Brecht resorts to the third person and takes distance from the character. Brecht used music and folksongs as a poetic language that allowed him to obtain the awaited effects.

**PALABRAS CLAVE:** Distanciamiento, identificación, personaje, Stanislavski, épico.

**KEY WORDS:** Distancing, identification, character, Stanislavski, epic.

Bertold Brecht, dramaturgo y director de teatro, alemán, fundador en la Alemania del este del conjunto teatral Berliner Ensemble, produjo obras literarias y espectáculos teatrales pasando por variados estilos; político, expresionista, didáctico, dialéctico y finalmente épico. Este ensayo tratará del efecto de distanciamiento en la obra literaria y en la actuación, teorizado y practicado mayormente en su período de formulación de El Teatro Épico, opuesto al teatro que él denominó aristotélico. Brecht accede a la construcción teórica y escénica de la técnica del distanciamiento cuando su mirada sobre el teatro (que según él, muestra críticamente las formas de convivencia humana) se halla profundamente determinada por la filosofía marxista, es decir, el materialismo histórico y dialéctico.

Cuando en su texto, “El pequeño organon” se refiere a su interés, concepción y práctica de un teatro para la era científica plantea su diferencia con lo que según él, es el teatro aristotélico, basado en la identificación entre actor y personaje, espectador personaje y actor modelo de actuación convertido en patrón único del trabajo creativo teatral. Digamos pues, que el efecto de distanciamiento se aparta de cualquier intención de crear la ilusión de que el acontecimiento teatral se asemeja a un hecho natural, validándolo más bien, como un hecho de ficción constituido a través de la materialidad del cuerpo del actor representando un personaje en circunstancias muy precisas, en un espacio poético teatral y largamente ensayado; o sea, una especie de denegación de la ilusión.

Brecht llega a concebir el teatro como un lugar de diversión y reflexión a la vez; nos invita a disfrutar de la alegría de leer los signos verbales y no verbales del espectáculo. Diversión porque resulta gratificante observar cómo se muestra al ser humano en condicio-

nes históricas concretas en un particular conflicto dialéctico, saturado de contradicciones, resolviéndolas y en esa medida, transformándose y transformando la naturaleza en cultura.

Para que el distanciamiento exista, se requiere de su opuesto, la identificación que Brecht nunca descartó, particularmente en la fase de ensayos.

Mostrar el comportamiento de nuestros semejantes es algo que hacemos constantemente; por ejemplo, para los recién llegados a un accidente de tránsito del cual fuimos testigos; tal como Brecht, ejemplificando, señala en su texto “La escena callejera”. Allí, para poder mostrar lo ocurrido, (no escénicamente), alguien se identifica con alguno de los comprometidos en el accidente pero también a su vez, se distancia para en su narración exponer su punto de vista siempre sin pretender sumir a sus oyentes en algún tipo de ilusión.

El actor evitará diluirse en el personaje, tratará de mostrarlo y no de transformarse en él; para eso, ha de concebirse el personaje como un ser mutable que insólitamente opta por hacer lo más inesperado, extraño a la mirada tradicional; el personaje responde a la disyuntiva no esto sino esto otro; pero lo que decide no realizar debe aparecer de alguna manera, contenido en aquello que sí eligió realizar. Recalcamos: que la alternativa se advierta y que su elección permita intuir otras posibilidades.

Cuando Brecht reconoce que en algunas de sus obras ha desarrollado mayormente el punto de vista del protagonista sin lograr una amplia confrontación con otros puntos de vista reconoce la ausencia de una actitud verdaderamente dialéctica en los campos de las ideologías que mueve todo texto dramático; esta falla según él, da pie a procesos de identificación en el espectador, cosa que corregirá definitivamente en sus obras épicas.





Otros recursos para el logro del efecto de distanciamiento pueden estudiarse en la práctica teatral de Brecht: Si los procesos de autosugestión a veces utilizados por los actores para entrar en el personaje y encarnarlo es llegar a un estado de “yo soy” (Stanislavsky) momento altamente importante y exitoso en la identificación; en Brecht por el contrario, se recurre a la tercera persona; es él, el personaje que yo muestro, quien realiza tal acción que es su elección

frente a la relación social tejida por la obra y el espectáculo. Entonces, el actor dice: “Se levantó y enojado porque no había comido, dijo...” o bien, “Sonrió sin muchas ganas y salió apresuradamente...” Ensayar de esta manera el personaje implica mostrar teatralmente con mi cuerpo, emoción y técnica, el programa de participación de ese sujeto que en ningún momento se confunde con mi “yo”. Como puede leerse, el actor construye su



Obra: El acceso Foto: Jorge Gallardo.

personaje trasladando actos de habla escénica y acciones físicas escénicas a un tiempo pasado.

El recurso de la tercera persona obliga al comediante a comportarse con su personaje como lo que es, el sujeto de una serie de enunciados cuyas resonancias en el espectáculo deberán haber sido estructuradas de acuerdo a las transformaciones “sicológicas” y sociales que hasta el fin, él sufre; cosa bien distinta para el público quien deberá esperar hasta el final del espectáculo para abarcar la totalidad. Por eso la actuación del actor brechtiano sin dejar de ser orgánica, convincente, será la de aquel que exhibe lo ya ensayado con la actitud de quien cita lo sabido.

Brecht no usa los “apartes” ni monólogos de vieja data en el teatro. Cuando el actor momentáneamente clausura la acción para dirigirse al público lo hace abiertamente llamando la atención sobre procesos y/o demostraciones a desarrollarse. Cuando detiene la acción y el actor canta en el estilo brechtiano que no es el de del bell canto ni el de la canción popular sino algo emparentado con el jazz detiene el discurso teatral para que otros lenguajes; la poesía de las letras de las canciones y la música como sonoridad, melodía, ritmo y armonía cumplan la doble función de poner a distancia el drama y aportar didácticamente a la reflexión de la fábula o los personajes. Igual distanciamiento produce con carteles o proyecciones... detiene la acción, la emoción del actor y del público y del suceso particular de ese momento nos remite a lo general para regresar de nuevo a lo particular. En cuanto al caso de un texto versificado, el actor inicialmente lo improvisará en un habla bien prosaica hasta su total apropiación. Mientras más poética sea la arquitectura del texto verbal y del gesto correspondiente más posibilidades de producir el efecto de distanciamiento (*verfremdungseffekt*).

La fábula que para Brecht es el alma del drama debe en el teatro épico posibilitar al actor la práctica del distanciamiento. En muy pocas obras posteriores a su período expresionista aparece la configuración aristotélica de exposición, nudo y desenlace, por ejemplo, “Los fusiles de la señora Carrar” sobre la guerra civil española. A Brecht no le interesa crear en el espectador el suspenso sobre aquello que va a ocurrir, mejor, llama la atención sobre cómo ocurrirán esas historias que muchas veces sintetiza o comenta en los prólogos.

La estructura de la obra brechtiana contiene una fábula que marcha a saltos; o sea: cada secuencia no es necesariamente consecuencia de la anterior; entonces, el sentido autónomo de cada escena funciona independientemente pero se relativiza en cuanto entra en relación con otras tantas escenas igualmente independientes amarradas en la totalidad; así, lo uno se comprende a través de lo otro.

La comprensión en este teatro de la era científica pasa por la experiencia de no reconocer lo conocido ya que ha sido sacado de la rutina e invariabilidad de los comportamientos ideológicos; igual que si miráramos nuestro reloj no como un reloj en nuestra muñeca día y noche sino, con una gran capacidad de asombro observáramos el maravilloso funcionamiento de la pequeñísima máquina capaz de atrapar y echar a andar medidamente el tiempo, (mientras no nos falle). Tal como operan los científicos, los actores, directores y dramaturgos deben proponerse jugar a no comprender fenómenos ni cosas; así llegarían a poner en contradicción o en cuestión muchas leyes históricamente obsoletas que aún rigen procesos humanos y sociales; así mucho de lo sobreentendido pasaría a ser realmente comprendido; así nacería un espectador empobrecido cuya atención y emoción controlada por la reflexión produciría menos “hechizos” en los teatros.

La parábola y la parodia fueron figuras retóricas muy apropiadas para la estructura del teatro épico. A través de la parábola comparaba y demostraba y con la parodia remedaba lo serio hasta la caricatura con profundo sentido crítico e ironía; allí están El círculo de tiza caucasio. La irresistible ascensión de Arturo Wi, Darsen la condena de Luculus... Y llegamos así a un punto técnico básico, la historización. La obra y el espectáculo teatral aluden a sucesos vinculables a determinadas épocas que sabemos pasajeras. La vida social humana no es simplemente “propia del ser humano” inmutable sino que posee ciertas particularidades que la marcha de la historia ha superado o superará; además, podría pensarse que cada época nueva, cada nueva forma de convivencia humana critica la anterior. Historizar consiste entonces en tener muy presente que el texto dramático construye su propio referente histórico, por ejemplo: El tema de la guerra de los 30 años en Alemania, este a su vez, nos remite al espectáculo “Madre Coraje y sus hijos” que plantea preguntas bien tenaces al teatrista de hoy. Montamos esta obra con este tema y estos personajes para decir al público de hoy, ¿qué? ¿Desde qué perspectiva? ¿Cómo vincular sin desnaturalizar el referente histórico de Madre Coraje con referentes históricos actuales?