

Obras escogidas

Rafael Hernández

BRECHT

VALLEJO

Dos poéticas para el teatro peruano

Prólogo de Marco Martos



Universidad
Inca Garcilaso de la Vega

Nuevos Tiempos. Nuevas Ideas
FONDO EDITORIAL

Brecht - Vallejo
Dos poéticas para el teatro peruano

Serie: Obras escogidas / Teatro

Rafael Hernández

Brecht - Vallejo

Dos poéticas para el teatro peruano



— Universidad —
Inca Garcilaso de la Vega
Nuevos Tiempos. Nuevas Ideas
FONDO EDITORIAL

FICHA TÉCNICA

Título:	Brecht - Vallejo. Dos poéticas para el teatro peruano
Autor:	Rafael Hernández
Serie:	Obras escogidas / Teatro
Código:	TEA -001-2014
Editorial:	Fondo Editorial de la UIGV
Formato:	140 mm x 220 mm 183 pp
Impresión:	Offset y encuadernación en rústica
Soporte:	Cubierta: folcote calibre 12 Sobrecubierta: couché de 150 g Interiores: bond marfileño de 85 g
Publicado:	Lima, Perú. Julio de 2014
Tiraje:	1.000 ejemplares

Universidad Inca Garcilaso de la Vega
Rector: Luis Cervantes Liñán
Vicerrector: Jorge Lazo Manrique
Jefe del Fondo Editorial: Fernando Hurtado Ganoza

© Universidad Inca Garcilaso de la Vega
Av. Arequipa 1841 - Lince
Teléf.: 471-1919
Página Web: www.uigv.edu.pe

Fondo Editorial
Fernando Hurtado Ganoza
Correo electrónico: fondoeditorial@uigv.edu.pe
Jr. Luis N. Sáenz 557 - Jesús María
Teléf.: 461-2745 Anexo: 3712

Coordinación General: Nérida Curazzi Gutiérrez
Corrección de estilo: Nerit Olaya Guerrero
Carátula: Luis Renteros Luján

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin autorización escrita de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2014-10535

*A Elia Morales Córdova
Mi eterna gratitud en cada página de este libro*

Agradecimientos

En primer lugar a César Vallejo y a Bertolt Brecht por habernos dado lo que nos han dado. A Atahualpa del Cioppo y Augusto Boal por haberme formado en el teatro de Bertolt Brecht. A Hernando Cortés M. por alentarme siempre en mis estudios sobre el teatro de César Vallejo. A Marco Martos C. por haber accedido a prologar mi libro. A Balmes Lozano M. por confiar en que podía asumir esta tarea. A Jorge Sarmiento L.L. por alentarme y apoyarme a continuar en el teatro. A Nerit Olaya por su incansable tesón y cariño por publicar los trabajos del teatro. A Elia Morales por concederme el tiempo que le debo por dedicarme a la hermosa tarea de este libro.

Índice

Prólogo (Marco Martos C.)	13
BERTOLT BRECHT. La pedagogía del verso	25
Proemio	31
Bertolt Brecht, el poeta	34
La educación estética	63
El decurso del método	76
Coda	93
CÉSAR VALLEJO	115
César Vallejo y su pasión por el teatro	119
Poesía y teatro	131
Dos caminos, un mismo método	132
Formación obrera y proletarización	133
La dialéctica como método	136
La función social del teatro	137
El melodrama en el teatro de César Vallejo	143
El maniqueísmo	152
Sobre dos obras fundamentales de Vallejo	158
A manera de reflexión final	175

Prólogo

Brecht y Vallejo unidos en la esperanza

Desde hace varios meses vengo conversando con Rafael Hernández sobre este libro que junta en un solo haz disquisiciones suyas sobre Bertolt Brecht y César Vallejo, y de su elección recaída en mi persona para escribir unas palabras iniciales. Da la coincidencia que Brecht y Vallejo son dos de mis autores favoritos, pero no solamente para disfrutar de su lectura, sino también para tomarlos como sólidos referentes de conducta ejemplar y de temple para enfrentar las dificultades. Son para mí escritores modelos. Como lo es Kafka, en el sentido específico de dedicación a la literatura.

Comparto con Rafael Hernández algo que no es muy conocido en mi caso, ni siquiera por mis amigos más cercanos, y que ahora es pertinente difundirlo, porque viene bien a las circunstancias: quien conoce el teatro en su juventud le tiene desahogado amor toda la vida. Hace varias décadas me inicié como profesor en el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (INSAD) de Lima, y pude ver de cerca a Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, maestro de poesía y de vida, Jorge Sánchez Pauli y el nunca suficientemente alabado director uruguayo Atahualpa de Cioppo, o actores como Jorge Acuña, Dalmacia Samohod, Estenio Vargas, Pericles Cáceres, Delfina Paredes, Sara Joffré, no solamente en sus actuaciones públicas, sino también y sobre todo en sus ensayos. Creo que esas personas son el antecedente más importante en el desarrollo del teatro peruano del que ahora disfrutamos con nuevos dramaturgos, grupos pujantes, público ávido, escenarios diversos.

Brecht y Vallejo tienen en común algo no habitual en la literatura: son escritores totales, autores que abordan todos los géneros posibles: poesía, cuento, novela, teatro, carnets, correspondencia, ensayo. En la literatura peruana los ejemplos no son abundantes y por eso mismo pueden mencionarse: Valdelomar, Vallejo, Arguedas, Vargas Llosa, Salazar Bondy. Empuje, calidad, persistencia, ganas de hacerlo todo. No es azar que estos nombres no puedan evitarse a la hora de los recuentos. El teatro es la más misteriosa y colectiva de las artes. Todo es importante al mismo nivel, como se ha dicho tantas veces, desde el tramoyista que manipula el telón, hasta el público que colma la sala. En medio los actores, el director, el escenógrafo, el luminotécnico, el apuntador, los músicos, los técnicos del sonido. La lista es interminable. El teatro es espectáculo y no es literatura, o mejor, apenas lo es, pero quienes mejor lo hacen son teatristas, que aman la literatura.

Vivir el teatro es una pasión; escribir para el teatro, otra. Pero, hablando de textos, decir que hay un teatro para ser leído, no deja de ser una ironía; nadie escribe teatro para leerse, pero sí es verdad que algunos sustraen al teatro sus técnicas para escribir algo diferente que no será representado, uno de los primeros ha sido, sin duda, Platón. Brecht como Shakespeare, como Sófocles, como Camus, fue un hombre de tablas, alguien que escribía y modificaba sus textos en el calor de los ensayos y es sin duda uno de los modelos contemporáneos del espectáculo.

Hasta cierto punto desconocemos muchos detalles de la biografía de Vallejo, en especial lo ocurrido en los primeros tiempos de su permanencia en París entre 1923 y 1926, pero sí sabemos que amó intensamente el teatro, que le dedicó mucho tiempo como escritor, que hizo lo posible, lo que estaba a su alcance, por ver representadas sus obras. Sabemos bien que no lo consiguió, que se vio frustrado en ese deseo profundo y que esa desazón ha contribuido al desconocimiento de su obra para las tablas, al juicio apresurado de quienes no conocen sus obras o libretos, o a la lectura rápida y descuidada. Vallejo, sabido es, participó en el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937 en Valencia; menos conocido es el hecho, que refiere Rafael Hernández en las hermosas páginas que siguen, de que estuvo presente en el Primer Congreso de Intelectuales Antifascistas que se desarrolló en París en 1935. A ese congreso asistió Bertolt Brecht. Podemos especular sobre si conversaron o no conversaron y, si lo hicieron, en qué lengua hablaron, aunque

podemos presumir que fue en francés. La circunstancia se vuelve más interesante si advertimos que a ese certamen de naturaleza política y literaria concurrió también Jean Paul Sartre, otro escritor que hizo del teatro algo muy cercano a su corazón y que su firma está exactamente al lado de la Vallejo en el documento final del congreso. Tal vez hablaron en el momento de firmar. Está por escribirse, pues, una obra de teatro que grafique el encuentro de estos tres grandes escritores, que hablen de los nubarrones de la guerra que se aproximaba, de literatura, del teatro que era la pasión compartida, de la vida misma, del dolor y de la esperanza.

Vallejo compartía también con Brecht, como lo dice Rafael Hernández, la convicción íntima de que el teatro no podía seguir como hasta ese momento había ocurrido. Quería pasar de un teatro de diversión a un teatro de reflexión, y sentía que para ello había que prescindir de convicciones muy arraigadas y abandonar aquella noción del teatro como escenario propicio para la catarsis. El teatro de Vallejo no es lineal, lo detalla bien Rafael Hernández, sino que es un espectáculo de numerosos actores que presentan pequeñas escenas significativas, especies de fogonazos líricos que se van enlazando unos con otros, cada uno como un enganche nuevo con los espectadores como ocurre en el cine, como pasa en la radio. El teatro no podía quedar igual después de la aparición de otras artes. Vallejo tuvo la intuición de que el teatro, pese a la potencia de lo nuevo, iba a permanecer y a florecer si cambiaba, pues seguía teniendo una ventaja sobre otros medios comunicativos: la simultaneidad entre la ocurrencia del hecho teatral y la recepción del espectador, en una experiencia viva, fresca, inmediata. Dicho esto, solo para mostrar las excelencias de lenguaje teatral de Vallejo, entresacamos algunos de sus parlamentos:

Venerables amautas, el amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras; la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba.

Escucha extranjero: el cuerpo humano tiene dos mitades verticales; un abismo profundo las separa y, sin embargo, más cerca está una mano de la otra, que del mismo pie del mismo lado.

[...] el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo el mundo es oro: el Korikancha es de oro, el palacio del

inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro, y la cabaña del gañan también es de oro puro, buen anciano. Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor!

[...]

¡También el odio es amor!

Vallejo llevó al teatro las galas de la poesía y el Perú entero está en deuda con él; tenemos la obligación de poner en escena sus magníficos escritos. Ya en otra época, como lo recalca Rafael Hernández, Washington Delgado hizo la precisión: el teatro de Vallejo no solo es digno de verse representado, sino también de aplaudirse con fervor.

Bertolt Brecht (1898 - 1956) es, no cabe la menor duda, un virtuoso de la literatura que paseó su inteligencia, su perspicacia, su talento, por todos los géneros literarios. Conocido por el gran público en todo el orbe por la audacia de sus propuestas en la dramaturgia y en la puesta en escena que revolucionan las tablas hasta tal punto que puede hablarse de un teatro anterior a él y otro que el propio Brecht encarna y que influye poderosamente en las propuestas escénicas que se hacen hoy día. Con la misma intensidad cultivó el cuento, la novela, el apólogo, los carnets, el ensayo, la poesía. En cada uno de los escritos sabía poner en tensión el lenguaje y con sabiduría, ironía y técnica depurada, ofrecía algo nuevo al lector o espectador. Todo esto para decir que Brecht es un clásico de la lengua alemana, alguien que por encima de las modas del momento y de las ideologías, incluso la propia marxista, que el defendió en cada minuto de su vida, tiene algo que decir a los hombres de cada circunstancia histórica y en primer lugar a nosotros que lo leemos varias décadas después de su finar.

Sin duda, una constante en la escritura de Brecht es su carácter didascálico, propósito explícito que la diferencia bastante de los deseos de muchos artistas de la vanguardia europea vigente en aquellos años. En un cuento pequeño que publicó en 1927 y que se titula “Un rostro nuevo” (1) Brecht refiere la historia de un comerciante que acumula pingües ganancias, comprando fábricas, ríos, bosques, barrios enteros, minas y barcos. Cuando la gente no

tenía nada que venderle le compraba su tiempo. Le iba muy bien y era respetado. Un día quiso comprar unas minas en México para revenderlas luego. De modo explícito su propósito era estafar a los que eran su contraparte en aquel negocio. Le estaban creyendo su monserga, cuando ocurrió algo extraño. Lo comenzaron a mirar de un modo raro, con franco terror. Por último lo dejaron en medio de sus papeles. Tomó su sombrero y al tomar su auto notó que su propio chofer lo miraba con espanto. Al llegar a su casa se miró en el espejo y descubrió que su rostro era el de un tigre. Tenía un rostro nuevo, era una fiera.

Bertolt Brecht nació en 1898, el mismo año de la muerte de Mallarmé, quien había declarado, en 1897, que la poesía durante demasiado tiempo había sido aliada de la música y era hora de que se vinculase con otras artes. Y para dar el ejemplo hizo un poema, que la posteridad califica de magnífico, donde jugaba con palabras en la página en blanco. Ese poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (2) abrió el camino a la poesía cubista de Apollinaire, quien con sus caligramas hizo, en 1918, la trocha más ancha por la que circulan orífices de la palabra que al mismo tiempo son artistas plásticos, entre ellos Jorge Eduardo Eielson. Pero el propio Mallarmé, años antes había escrito un poema, el titulado “Santa”, en que hace aparecer una mano que toca un instrumento que no es otro que un ala. Esos dedos femeninos son de una música que tañe el silencio. Y esta es una línea de poesía que tiene cierto auge secreto en el siglo XX.

Lírica, que quiere decir lo nunca dicho, que piensa que la poesía habla no solamente de un mundo de sueño, sino algo muy diferente de lo que conocemos como mundo humano. Es una poesía que explora lo más abstracto, que deja de centrarse en el individuo o en la colectividad, que regresa a una naturaleza apenas entrevista. Es una poesía del riesgo, de la dificultad, de la posibilidad de la incomunicación. Algo de ella podemos encontrar en los poetas herederos del simbolismo como Yeats, como Rilke, como Pasternak, algo en los herméticos italianos como Ungaretti, Montale y Quasimodo, pero tenemos entre nosotros, los peruanos, una línea que efectivamente habla desde la ribera del silencio, es la que va de José María Eguren a Emilio Adolfo Westphalen.

Brecht quería otra cosa, deseaba vincular la literatura con la vida de todos. Educado en su propia lengua y en su propia

tradición, pronto dio muestras de un gran conocimiento de la literatura de occidente, desde la que viene de los clásicos griegos y latinos, los renacentistas y barrocos, Shakespeare principalmente, hasta las literaturas contemporáneas a su propia escritura. Si con una escuela de su tiempo tiene que ver Brecht, es con el expresionismo y, en él, con la figura solitaria de Georg Trakl. El tiempo es el mejor juez de los poetas. La posteridad ha querido que ese joven austriaco que vivió entre 1887 y 1914, y que llevó una existencia dolorosa, atormentado por el fantasma de la guerra y luego la realización de esa pesadilla, y lacerado por sus conflictos personales, represente mejor que otros el desgarramiento de una sociedad que iba perdiendo sus valores. Forma exterior suave, y una situación interna de absoluto sufrimiento que, estando presente en los poemas, lo estaba más en la atormentada vida que llevó. En cierto modo, no fue una sorpresa para sus conocidos que Trakl decidiera quitarse la vida o que lo hiciera en uno de sus habituales excesos en el consumo de la cocaína. Lo que asombra, más allá de los detalles, es cómo ese espíritu agobiado y desconsolado pudo encontrar sosiego para, con las galas de la poesía, dejar un vivo testimonio de su tiempo sombrío.

Un autor vive más cuando, pese al perfume de época, tiene una secreta conexión con el tiempo que lo sucede y que él no pudo conocer. A ese tipo de intelectual lo llamamos clásico. Y Brecht se ha convertido en un clásico de la lengua alemana. Lo que acerca a Brecht con la literatura de hoy es la intertextualidad de todos sus escritos y el trasvase de géneros y, en el caso de la poesía, su súbita aparición en todo lo que escribió. Brecht tuvo lo que llamaremos fogonazos líricos en todos los textos que escribió, principalmente en sus obras de teatro, pero también en sus apólogos, en sus escritos en prosa, en sus novelas, en sus poemas. En su caso lo épico no está reñido con lo lírico. Y esto tiene que ver con el tiempo que vivimos. En buena parte del orbe acabamos de salir de una moda, la de la literatura ligera, y vuelve a interesar una literatura que se conecte con los problemas de la humanidad. El secreto de Brecht está en que siempre entretiene. Su poesía está despojada de toda solemnidad, dice las cosas importantes como conversando, sin que por eso tengamos que hacer una relación con la llamada poesía conversacional hispanoamericana. Brecht nos está hablando, como Vallejo, su contemporáneo, de la necesidad de conocer el mundo,

de evidenciarlo, pero también de transformarlo. Uno de los textos menos conocidos de él dice:

Las guerras destruyen el mundo y un fantasma recorre el campo de escombros.

No nació en la guerra, también ha sido avistado en la paz, desde hace mucho.

Terrible para los que gobiernan, pero amable con los niños de los suburbios.

Asomándose a una pobre cocina y meneando la cabeza ante platos semivacíos.

Esperando luego a los agotados junto a la verja de minas y astilleros.

Visitando amigos en la cárcel y paseando allí sin salvoconducto.

Ha sido visto incluso en oficinas, oído incluso en salas de audiencias, a veces ascendiendo a gigantes tanques y volando en mortíferos bombarderos.

Hablando en muchos idiomas, todos. Y callando en muchos.

Huésped de honor en los tugurios y temor en los palacios.

Venido a quedarse eternamente: su nombre es comunismo. (3)

El texto nos coloca frente a preguntas que siempre nos hemos hecho. ¿Estaba haciendo política o poesía Brecht cuando escribió este texto? Su poesía era política. Alguna vez se creyó que los poetas llamados sociales, como Vallejo, Neruda, el propio Brecht, puesto que cabalgaban sobre ideas que eran muy difundidas en ese momento, cuando estas sufrieran mengua, iban a parecer menos logrados. Pero no ha ocurrido así y eso solo puede explicarse por la pericia verbal de cada uno de ellos y porque los problemas fundamentales de la especie humana, más allá del eclipse parcial de las ideologías, no han sido resueltos por la sociedad humana. De manera que existe una doble forma de enganche con los escritos de Brecht o de Vallejo: una es la vía temática, los asuntos de los

que escribieron tienen palpitante actualidad, y otra es la calidad formal de cada una de sus páginas.

Para conocer algo de la versatilidad de Brecht en poesía conviene recordar algunos fragmentos de su quehacer. En *La ópera de dos centavos*, una de las piezas más hermosas que salió de su pluma, Brecht escribe la canción que transcribo a continuación, en cuya versión española colaboraron Pablo Guevara y Washington Delgado:

Los caimanes tienen dientes
Que no tratan de esconder,
Pero Mackie no nos muestra
Su navaja, bien lo sé.

Una versión de Jesús López Pacheco dice:

Y el tiburón tiene dientes
Y a la cara los enseña,
Y Mackie tiene un cuchillo
Y no hay quien se lo vea. (4)

No es tarea de estas líneas hacer disquisiciones sobre las traducciones de Brecht al español. Baste apuntar que la traducción de los vates peruanos es fluida y cantarina y la traducción del escritor español, literalmente más fiel al original, es lenta y solemne. El secreto de la fluidez está en los acentos que Guevara y Delgado colocan siempre en la tercera sílaba de cada octosílabo.

Los tiempos antiguos, los mitológicos que cantó Homero, eran propicios para una literatura que exaltara valores como la prudencia de Néstor, la astucia de Odiseo, la cólera de Aquiles, la fidelidad a la patria de Héctor. Esa literatura de trasfondo estructurado llegó al Renacimiento a través de Virgilio y Dante y luego a la época moderna. Puede decirse que incluso poetas modernos como Baudelaire sintieron un trasfondo valorativo que evidenciaron en

la entrelínea de sus versos. Diferente es el tiempo de Brecht. Es la temporada del trastocamiento de toda condición ética. Es el momento en que lo sólido se diluye en el aire, para usar la frase de Marx, y la guerra con su insoportable fetidez mancha todo lo que envuelve:

Los obreros claman por pan.

Los comerciantes claman por mercados.

El desocupado pasó hambre.

Ahora pasa hambre el obrero.

Las manos,
antes sobre el regazo,
vuelven a moverse:
voltean granadas.

Es de noche.
Los cónyuges
están en la cama.
Las jóvenes esposas
parirán huérfanos.

Los de arriba dicen:
vamos a la Fama;
los de abajo dicen:
vamos a la tumba.

Cuando empiezan a caminar, muchos no saben
que su enemigo marcha a la cabeza.
la voz que les ordena
es la voz enemiga.
el que habla de enemigo
es enemigo él mismo.

El estilo de Brecht, en muchos de sus poemas y cuadros de sus obras teatrales ha sido llamado lapidario. En el mundo latino la palabra designaba al estilo elaborado para las palabras en piedra, *lapis* en el lenguaje de la época:

En el muro y con tiza:
queremos la guerra.
El que esto escribió
ya es un caído.

Brecht literalmente escribe en el aire, alejado, no por propia voluntad, de su entorno natural; habla en nombre de los marginales, aquellos que respiran el aire del exilio o la cárcel o el paro laboral y confían sin embargo en las potencialidades de la naturaleza humana. Por eso tal vez su poesía quiere ser leída por todos y tiene un empaque de fuera del tiempo, como si fuese un texto romano escrito para la eternidad. Y esta es una de las claves de su valor: siendo marxista y portaestandarte del marxismo, Brecht es abanderado de la humanidad.

Esa poesía lapidaria, ese lenguaje concentrado es el que nutre la actividad teatral de Brecht, que es el innovador más grande del teatro contemporáneo. En su tiempo, dada su vida azarosa, a salto de mata siempre, huyendo de las garras del fascismo, solo al final pudo ser comprendido por la gente del teatro y de la literatura, pero incluso en sus años finales, cuando regresó a Berlín y pudo montar sus propias obras, fue alguien de quien desconfiaba la

“nomenclatura” de los dirigentes del partido comunista, como antes habían desconfiado de él las autoridades de varios países. La palabra de Brecht era peligrosa, su teatro era peligroso, el intelectual era peligroso y muchos le hicieron difícil la vida.

Aparte de sus propios escritos teóricos de cuya importancia nadie puede dudar hoy día, Brecht recibió tempranamente el reconocimiento de Walter Benjamin, quien hizo algunas precisiones sobre el teatro épico que complementan las del propio Brecht. Nuestro dramaturgo hace añicos las teorías antiguas atribuidas a Aristóteles y que jamás fueron cumplidas por los propios dramaturgos griegos, como lo precisa Rafael Hernández, y construye en la teoría y en la práctica una modalidad de teatro diferente en todo, no solo al supuesto Aristóteles sino al verdadero, al que nos hace llegar hasta hoy día los conceptos teóricos que sirvieron a los grandes trágicos. Ciertamente Brecht construye un teatro no aristotélico, un teatro para pensar y no para llorar, un teatro acorde con los tiempos y de permanente vigencia. Alfonso Sastre ha hablado en el sentido de que Brecht es con sus ideas sobre el teatro un permanente germinador. Haríamos mal, agregamos, en tener una actitud hagiográfica, tanto con Vallejo como con Brecht, tenemos que publicar de continuo sus obras, pero también representarlas. Si ellos tienen importancia en el teatro de hoy día es porque todavía tienen vigencia en el hombre de hoy y en el de mañana.

Brecht y Vallejo, como en otro tiempo Flaubert y Baudelaire, trabajaron cada línea que escribieron como un poema, y esto vale para su obra lírica, pero también para sus escritos en prosa y sus libretos para el teatro. Ambos, no se olvide, tuvieron vínculos con el cine. Brecht hizo en Estados Unidos varios guiones para la industria del celuloide y Vallejo fue un admirador de Chaplin y del pujante cine ruso de la época y hasta escribió un guión para el cine. Acudió, por ejemplo, en Moscú, junto con el poeta Maicowski, a ver “El acorazado Potemkin”. Por cortesía con su interlocutor no le avisó que ya había visto el film en París. Esta admiración por el cine y una necesidad expresiva muy grande, hizo que ambos, el poeta peruano y el dramaturgo alemán, cada uno por su lado, privilegiaran las escenas por encima de los argumentos, los momentos de intensidad, más que las conexiones de la trama. Lo que se proponían en sus obras de teatro era hacer pensar a la gente en su propia condición, abogar por las causas nobles de la especie humana. Que lo consiguieron se muestra por su persistente

popularidad en todo el orbe, por los lectores que cuentan y hasta por el interés de numerosos autores como Rafael Hernández, de volver a estos autores, algo de lo mejor que ha dado la especie humana. Cabe, pues, felicitar a Rafael Hernández, por el libro que ha salido de su magín para homenajear a dos grandes de la literatura mundial y por su amor inmenso por la actividad teatral.

Lima, junio de 2014

Marco Martos Carrera

Notas

- (1) Bertolt Brecht. (1986). *Narrativa completa*. (Tomo III). Madrid. Alianza Editorial.
- (2) Stéphane Mallarmé. (1981) *Obra poética*. (Tomo II). Madrid. Hiperión.
- (3) Bertolt Brecht. (1970) *Escritos políticos*. Caracas. Editorial Tiempo Nuevo.
- (4) La versión de José Pacheco se encuentra en el libro de Bertolt Brecht *Poemas y canciones*. Madrid. Alianza Editorial 1980. Las versiones del poema hechas por Washington Delgado y Pablo Guevara, han sido conservadas en la memoria del autor del prólogo.

BERTOLT BRECHT

La pedagogía del verso

*Poner palabras bellas juntas no es arte.
¿Cómo va el arte a mover a los hombres si él mismo
no es movido por la suerte de los hombres!
Si me endurezco frente a los sufrimientos de los hombres,
¿Cómo podrá darse mi corazón a ellos en las cosas que escribo?*

[Bertolt Brecht]

*Hay arte grande y arte pequeño, arte provechoso
y arte perjudicial, arte bajo y arte alto, pero no arte
bello y arte feo.*

[Bertolt Brecht]

*Es necesario realizar un trabajo teatral
desde la primera infancia, en la juventud,
en este caso en la escuela: la verdad debe
convertirse en el fundamento de la educación
desde la más temprana edad.*

[Liev S. Vigotski]

A LOS QUE NAZCAN DESPUÉS DE NOSOTROS

Bertolt Brecht

*¡Realmente vivo en tiempos sombríos! /
La palabra ingenua es necia. Una frente lisa / revela in-
sensibilidad. El que ríe /
aún no ha recibido / la terrible noticia. /*

*¡Qué tiempos son estos / en que una conversación acerca
de los árboles /
casi es un crimen porque implica / estar callando sobre
tantas fechorías! /
Al que va tranquilamente por la calle / ¿no podrán ya
alcanzarle sus amigos /
que están en apuros? /*

*Es verdad: aún me gano el sustento / pero créanme, sólo
es casualidad. Nada /
de lo que hago me da derecho a comer hasta hartarme. /
Estoy a salvo casualmente. (Si me falla la suerte, / estoy
perdido). /
Me dicen: ¡come y bebe! ¡Conténtate con lo que tienes! /
Pero ¿cómo puedo comer y beber cuando / le quito al
hambriento lo que como /
y mi vaso de agua le hace falta a un sediento? / Y, sin em-
bargo, como y bebo. /*

*Llegué a las ciudades en la época de desorden, / cuando
reinaba el hambre. /
Me mezclé con los hombres en la época de revuelta / y me
alcé con ellos. /
Así pasé mi tiempo, / el que me fue concedido en la tierra. /*

*Vosotros, los que surjan del diluvio / en el que nosotros
nos hundimos /
Piensen / cuando hablen de nuestras debilidades / también
en los tiempos sombríos /
de que se han librado. /
Hemos andado, cambiando más de país que de zapatos, /
en medio de la lucha de clases, desesperando / porque sólo
había injusticia y no rebelión./*

*Y con todo sabemos / que también el odio contra la opresión
/ deforma los rasgos. /
También la ira contra la injusticia / enronquece la voz.
Ay, nosotros, /
los que queríamos preparar el terreno para la afabilidad, /
no pudimos ser afables nosotros mismos. /
Pero vosotros cuando llegue a suceder / que el hombre sea
un aliado para el hombre, /
piensen en nosotros / con indulgencia.*

PROEMIO

A una raíz de té chino en forma de león

*Los malos temen tus garras,
los buenos se alegran con tu gracia.
Algo así
oíría yo con gusto
de mi verso.*

[Bertolt Brecht]

Bertolt Brecht (1898 - 1956) desarrolla una gran labor magisterial con sus dramas, que son la realización práctica de su propuesta artística, formulada teóricamente en su tratado “Pequeño organon para el teatro” (1948) y en *Escritos para el teatro* (3 tomos). Y a través de sus, aproximadamente, tres mil versos, poemas y canciones organiza una extraordinaria pedagogía, mediante el desarrollo sistemático de temas que constituyen un currículo maravilloso, aunque oculto o velado pero siempre en torno a la trascendencia del arte en la vida individual, social, económica y política.

Su creación poética, lírica, épica y dramática es considerada parte de la transformación del idioma alemán, y su aporte poético ha trascendido Alemania para convertirse en patrimonio de la humanidad. Una referencia importante para establecer su productividad es considerar que William Shakespeare Arden, escribió 37 obras teatrales, 154 sonetos y varios poemas en prosa; Henrick Ibsen Altemburg, 25 obras teatrales; y Bertolt Brecht Brezing, alrededor de cien obras teatrales, varias novelas, muchos cuentos, relatos, historias de almanaque, baladas y canciones, guiones para cine, reflexiones teóricas sobre el arte y el teatro, tratados de estética y, fundamentalmente, montajes de muchas de sus obras en el *Berlín Ensemble*, grupo que fundó en 1949, y que dirigió hasta su muerte (1956).

Cuando Walter Peñaloza centró la discusión de la pedagogía peruana en torno a la interrogante “¿currículo por competencias o

currículo por objetivos?”, zanjó el debate y el constructivismo cesó. En este contexto hay cabida para afirmar que cada verso puede señalar una meta, un objetivo. /*Ese puerto existe*, / diría Blanca Varela; /*morir entre pájaros y árboles*/, expresaría Javier Heraud; /*el amor es una fiera misteriosa*/, afirmaría César Vallejo; /*herido de amor, herido/ herido muerto de amor*/, escribiría Federico García Lorca; / *Ser o no ser, [...] ¡Morir, dormir!* / ¡Dormir! ¡Tal vez soñar!/ reflexionaría William Shakespeare; / *Hay ruiseñores que cantan encima de los fusiles / y en medio de las batallas* /, declamaría Miguel Hernández en la guerra civil española; / *polvo serán, más polvo enamorado*/ diría Francisco de Quevedo. Antonio Machado ha dicho que la poesía es “la selección de las mejores palabras, puestas en el mejor orden posible”, y es ahí donde acontece la epifanía de la docencia y el magisterio del idioma. ¿Dónde aprendieron los poetas, si no en la poesía? Y si Bertolt Brecht organizó su rebeldía en versos, fue para que su música suene hasta hoy en el oído de los hombres –y aquellos que nazcan después de nosotros, cuando nos recuerden: /*cuando el hombre sea amigo del hombre / piensen en nosotros / con indulgencia*.

Así mismo, Brecht ejerce docencia desde su consecuencia ideológica y su coherencia política. Fue perseguido por los nazis por sus ideas y su práctica revolucionaria, y realizó un periplo en el destierro por Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, Estados Unidos de América, siempre perseguido. Brecht escribió el siguiente texto para su comparecencia ante el Comité del Congreso para las Actividades Antinorteamericanas, pero le prohibieron su lectura:

Me establecí en Dinamarca y dediqué, de allí en adelante, toda mi actividad literaria a la lucha contra el nazismo, escribiendo obras teatrales y poesías.

Algunas poesías fueron introducidas de contrabando al Tercer Reich, y los nazis daneses, apoyados por la embajada de Hitler, pronto empezaron a reclamar mi deportación. El gobierno danés rechazó esto. Pero en 1939, cuando la guerra parecía hallarse próxima, me trasladé con mi familia a Suecia. Sólo pude permanecer allí por espacio de un año. Hitler invadió Dinamarca y Noruega. Proseguimos nuestra huida hacia el norte y llegamos a Finlandia. Las tropas de Hitler nos siguieron. Finlandia ya estaba llena de divisiones nazis cuando emigramos a Norteamérica en

1941. Atravesamos la URSS en el Expreso de Siberia, en el que viajaban refugiados alemanes, austriacos y checos.

Diez días después de haber abandonado Vladivostok, en un barco sueco, Hitler invadió la URSS. El barco cargó copra en Manila. Algunos meses después, los aliados de Hitler invadieron esa isla.¹ Los movimientos de las tropas nazis tras el rastro del poeta pueden igualmente seguirse a lo largo de sus versos. Véase, en particular, el poema “1940”, en el que estremecedoramente refiere: “*Por la radio / oigo los partes victoriosos de la escoria. Curioso / contemplo el mapa del continente. Allá arriba, en Laponia, / hacia el helado Mar del Norte / todavía veo una pequeña puerta.*”²

¿Ante dos concepciones de la pedagogía, cuál es el lugar de la poesía, del arte en general y del teatro en particular? Una concepción plantea que la educación debe ser científica, democrática, nacional, y hasta popular, en donde el arte tiene una participación precisa; la otra propone que la pedagogía es, o debe ser, un arte, o por lo menos basarse en el arte. Herbert Read, en su *Educación por el arte* (1944) plantea que,

En efecto, mi pretensión importa nada menos que lo siguiente: que *el arte, ampliamente concebido, debería ser la base fundamental de la educación*. Pues ninguna otra materia puede dar al niño no solo una conciencia en la cual se hallan correlacionados y unificados imagen y concepto, sensación y pensamiento. (Las cursivas son mías).³

Para Read la relación y complementación de arte y ciencia puede darse acentuando o sobrevalorando la ‘materia’ o el ‘curso’ de arte.

Esta discrepancia también se da respecto al teatro, sobre todo con la aparición de los planteamientos de Bertolt Brecht, quien frente al teatro tradicional (en el sentido de estático y pasatista) aboga por un teatro crítico, que necesita de la ciencia en los fundamentos de su planteamiento para poder analizar los grandes conflictos de la época en la sociedad y plantear alternativas; no soluciones, pero sí señalar vías de solución para esos grandes problemas de la sociedad. Una consideración importante en este debate lo plantea en el prólogo a *Psicología pedagógica*, de L. S. Vigotski⁴:

De este modo, resulta que la poesía o el arte representan una forma particular de pensamiento⁵, la cual en definitiva conduce a lo mismo que el conocimiento científico (la explicación de los celos de Shakespeare), pero por otro camino. El arte difiere de la ciencia únicamente por su método, es decir, por el carácter de las vivencias, es decir psicológicamente. “La poesía como la prosa —dice Poteabniá— es ante todo, y principalmente, una forma determinada de pensamiento y conocimiento...”.

BERTOLT BRECHT, EL POETA⁶

Bertolt Eugen Friedrich Brecht Brezing⁷, considerado uno de los literatos de lengua alemana más conocidos y de mayor influencia en el siglo XX, nació el 10 de febrero de 1898, en Augsburg, antiguo reino de Baviera, en el seno de la clase media alemana acomodada (su padre era gerente de una fábrica de papel) y murió en Berlín oriental el 14 de agosto de 1956, a las 11:45 p.m., a los 58 años de su edad, de un ataque al miocardio. Comenzó a estudiar Medicina y Ciencias Naturales en la Universidad de Múnich (1917), pero al año siguiente es llamado al servicio militar como soldado de sanidad. De regreso a Múnich, en 1919, escribe críticas teatrales y termina su primera obra comenzada el año anterior, *Baal*. Ese mismo año escribe *Tambores en la noche*, y en 1921, junto a *Pequeñas obras en un acto* (siete), termina *En la jungla de las ciudades*.

Bertolt Brecht obtiene el premio *Heinrich von Kleist* en 1922 por su obra *Tambores en la noche*, y ese mismo año se convierte en asesor artístico y director de escena en el Deutsches Theater de Berlín. Por ese tiempo aparece en Europa el fenómeno artístico *Avanguardia*⁸, es decir: Vanguardia. En 1924 aparece el *Manifiesto Surrealista* de André Breton, aunque desde 1916 Tristán Tzara había fundado el grupo dadaísta en Zürich.

La Revolución Bolchevique, de los obreros y campesinos de Rusia, abrió una nueva era de esperanza para la humanidad. Brecht pertenecía a la generación de posguerra, producto de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918). Ante la crisis de valores provocada por las atrocidades de esta guerra imperialista, la conciencia del hombre europeo se deprime, se escapa o se rebela, y la Vanguardia

produce obras teñidas con estos matices, en actitud de incomformidad, violencia y agresividad. Así surge el Expresionismo. Sus seguidores declaran que:

la guerra a la gramática y la sintaxis académica tradicional, la arquitectura lingüística burguesa: el ritmo, la melodía, la metáfora vacilan; la lengua misma, independientemente de su creador, produce nudos en apariencia insolubles, anárquicos, que chocan entre sí hasta explotar.⁹

Aunque el siglo XX había empezado con el auge de los adelantos científicos, el espíritu expresionista marca sus primeras décadas. Pero para la juventud alemana la desilusión tenía además otro capítulo: la fracasada revolución de 1918¹⁰, en la que Bertolt Brecht tuvo discreta participación, enfrentando la situación con las armas deficientes de que disponía:

Todos nosotros padecíamos entonces de una falta de convicciones políticas, y en especial yo sufría también, por añadidura, de mi antigua falta de capacidad para entusiasmarme (...) apenas si me diferenciaba de la inmensa mayoría de los restantes soldados, quienes, obviamente, estaban hartos de la guerra, pero no estaba en condiciones de pensar políticamente.¹¹

Luego el joven Bertolt Brecht se internó en el estudio del marxismo (“estoy siete pies bajo tierra, estudiando el marxismo”, había dicho) y en la rica fuente del conocimiento teórico revolucionario y la sabiduría popular.

Brecht cantaba la “Leyenda del soldado muerto”¹² al compás de su guitarra. Con ella se mofaba del ‘honor nacional’ mostrándole el verdadero rostro del militarismo y sus barbaros métodos. En 1935 el régimen hitleriano tomaría la “Leyenda del soldado muerto” como motivo para quitarle la nacionalidad a Bertolt Brecht. Este hecho lamentable hace evidente la sostenida eficacia del poema. “Ha cambiado de la noche a la mañana la cara poética de Alemania”, escribe Jhering.¹³

Su potente poesía está cargada de elementos discordantes con el poderoso movimiento expresionista que dominaba la escena

de aquellos años. Su primer libro de poesía fue *Hauspostille, Devocionario del hogar*, que incluye poemas de su obra teatral *Baal*. Muchos críticos han dicho que este libro de Brecht es una rebelión contra la tradición romántica alemana y la vacuidad de la retórica expresionista. El libro estaba precedido de una “Guía para el uso de cada una de las lecciones”, donde Brecht, de manera irónica, da instrucciones para la lectura del *Devocionario*, y dice, por ejemplo, que:

La primera lección, “Rogaciones”, va dirigida directamente al sentimiento del lector. Se recomienda no leer demasiadas páginas de una vez. Por otra parte, sólo deben hacer uso de esta lección destinada a los sentimientos aquellas personas que gocen de perfecta salud. Cuando se lean públicamente las *Crónicas*, es conveniente fumar; como acompañamiento puede utilizarse un instrumento de cuerdas. Durante la lectura de la “Lista de los deseos de Orge” —ya se haga en voz baja o alta— se debe terminar cada dístico con un chasquido de la lengua.¹⁴

En la “Guía” Brecht también incluye explicaciones de algunos poemas. Dice, por ejemplo, que:

La Marie Farrar, descrita en el capítulo 3, nacida en Augusta de Lech (...), fue procesada por infanticidio a la tierna edad de dieciséis años. Esta Farrar conmovió el alma de los jueces con su inocencia y su insensibilidad humana. El quinto capítulo, “Leyenda del soldado muerto”, está consagrado a la memoria del infante Christian Grumbeis, nacido el 11 de abril de 1897, an Aichach, fallecido en la Semana Santa de 1918 en Karasin (Rusia meridional).

Brecht busca en la Edad Media una violencia que corresponda a esta otra violencia de las primeras décadas del siglo XX. ¿No se abren, con la crisis imperialista y la guerra, tiempos sombríos (“Verdaderamente vivo en tiempos sombríos” es el primer verso del poema *A los que nazcan después de nosotros*) comparables —a pesar de los adelantos científicos— con los oscuros tiempos medievales? Pero ese viaje al pasado no es una romántica fuga de la realidad ni la idealización de un tiempo extático y perfecto; es,

más bien, la búsqueda de una forma de revelar nuevas verdades y actuar, a su modo, sobre el presente.

Los elementos medievales van desde los temas hasta los personajes: infanticidas, criminales, aventureros, suicidas, soldados muertos, seres asociales. Esos son sus héroes. Ellos también se rebelaron, a su tiempo y a su manera, contra un orden establecido injusto y un sistema de costumbres que lo retroalimentaba. Ese soldado muerto y esa infanticida terriblemente sincera y esa muchacha ahogada convirtiéndose en carroña a medida que navega por los ríos¹⁵ es lo que Brecht muestra a su clase con el claro propósito de molestar, de aguijonear, de sacar de la tranquilidad al burgués (*Épater le bourgeois*,¹⁶ la frase lema de los poetas malditos como Rimbaud y Baudelaire), que fue rasgo común de la Vanguardia de la época. Del rechazo inicial al orden establecido Brecht evoluciona hacia el análisis y comprensión científica de la sociedad, sobre la base de la teoría revolucionaria marxista-leninista. Su posición frente a la realidad se plasma en versos como los siguientes¹⁷:

*Crecí como un hijo / de gente acomodada. Mis padres /
me pusieron un cuello almidonado y me criaron /
en las costumbres de ser servido / y me enseñaron el arte
de mandar. Pero /
cuando hube crecido y miré a mi alrededor, / no me gustó
la gente de mi clase, /
ni mandar, ni ser servido / y abandoné mi clase y me uní
/ a los humildes.*¹⁸

A diferencia de gran parte de la Vanguardia, que no pasó de la ingeniosa y hasta terriblemente artística protesta, pero siempre dentro del orden establecido, Brecht lo cuestiona y plantea el cambio. Su obra artística alcanza otra dimensión, enmarcada en un proceso mayor —y más importante— el de la evolución histórica de la sociedad y sus contradicciones. Para Brecht, la protesta debía remecer los cánones establecidos y cuestionar los procesos entre los hombres:

Mis conocimientos políticos eran entonces [en la década del veinte] vergonzosamente escasos; pero estaba consciente de los grandes contrastes de la vida social del hombre (...) Se trataba, como se puede ver en los textos, no sólo de ir a “contracorriente” desde el punto de vista formal, protestando contra lo barnizado

o contra la armonía del verso tradicional, sino de una tentativa de mostrar los procesos entre los hombres como contradictorios, cargados de conflictos de lacerante violencia.¹⁹

La década siguiente a la Primera Guerra Mundial es convulsa (aunque en el Perú es el tiempo de los carnavales del Oncenio de Leguía, es también de los “Heraldos Negros” de César Vallejo) y el joven Brecht no cesa de cuestionar a través de su ubérrima obra artística. A las obras que hemos citado se suman *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (según Marlowe, y en colaboración con Lion Feuchtwanger), *Un hombre es un hombre* (1928), y su *Opera de tres centavos* (1929), que tuvo un éxito sin precedentes. En 1930 comienza a publicar los *Versuche (Experimentos)*, que incluyen obras teatrales, poemas, páginas narrativas, ensayos.

Bertolt Brecht afirma que “la transformación del mundo antiguo en uno nuevo, no tiene lugar fuera del mundo, tal como lo esperan algunos críticos”²⁰ y que para llevar a cabo esa transformación de la realidad es preciso conocerla científicamente. Para este propósito es menester hacerse de herramientas de análisis; por esta razón desde 1926 Brecht inicia el estudio profundo del marxismo²¹:

Una gran doctrina que abrazan masas humanas cada vez mayores de nuestro planeta, muy joven aún (...) esa doctrina, simple como todas las grandes doctrinas, se ha adueñado de aquellas masas humanas que más padecen bajo las relaciones de producción subsistentes y los bárbaros métodos con los que se las defienden. Se la está poniendo en práctica en un país que importa una sexta parte de la superficie terrestre, donde los oprimidos y los desposeídos han asumido el poder.²²

Como hemos dicho, en 1929 la Ópera de tres centavos tiene un éxito inusitado. Hace tres años que Brecht empezó a estudiar marxismo. Su obra adquiere mayor trascendencia y el tratamiento de situaciones y personajes dramáticos toma vuelo; por ejemplo, la soledad extraordinaria del hombre dentro de la sociedad (que se mostraba ferozmente desde *En la jungla de las ciudades*) y las causas del carácter asocial que está obligado a asumir (insinuado

en *Baal*) tiene nombres más precisos en *La ópera*, en un mundo poético compuesto por estafadores, bandidos, prostitutas. En las notas a la Ópera, Brecht indica:

El bandido Macheath debe ser representado por el actor como un aspecto de la burguesía. La admiración que la burguesía siente por los bandidos se explica por la errónea creencia: un bandido no es un burgués. Este error proviene de otro error anterior: un burgués no es un bandido. ¿De modo que no hay diferencia alguna? Sí: un bandido a veces no es un cobarde.²³

Ya estamos en la década de los años treinta. Está en ciernes la ascensión de Hitler al poder. *Santa Juana de los Mataderos*, de Brecht, es prohibida; el film Kuhle Wampe, realizado en 1931 por Slatan Dudow, con música de Hans Eisler y argumento de Brecht, corre igual suerte al año siguiente. En 1933 Brecht tiene que abandonar Alemania:

Me establecí en Dinamarca y dediqué, de allí en adelante, toda mi actividad literaria a la lucha contra el nazismo, escribiendo obras teatrales y poesías.

Algunas poesías fueron introducidas de contrabando al Tercer Reich, y los nazis daneses, apoyados por la embajada de Hitler, pronto empezaron a reclamar mi deportación. El gobierno danés rechazó esto. Pero en 1939, cuando la guerra parecía hallarse próxima, me trasladé con mi familia a Suecia. Sólo pude permanecer allí por espacio de un año. Hitler invadió Dinamarca y Noruega. Proseguimos nuestra huida hacia el norte y llegamos a Finlandia. Las tropas de Hitler nos siguieron. Finlandia ya estaba llena de divisiones nazis cuando emigramos a Norteamérica en 1941. Atravesamos la URSS en el Expreso de Siberia, en el que viajaban refugiados alemanes, austriacos y checos.

Diez días después de haber abandonado Vladivostok, en un barco sueco, Hitler invadió la URSS. El barco cargó copra en Manila. Algunos meses después, los aliados de Hitler invadieron esa isla.²⁴

El 1 de mayo de 1933 el fascismo ordena la quema de sus libros y de otros escritores contemporáneos y antiguos frente a la Ópera de Berlín. Este luctuoso suceso, lejos de amainar el ímpetu brechtiano,

se convierte en acicate de su producción artística y de su actividad política antifascista. En 1934 aparece en París su segunda recopilación de poemas, bajo el título de *Canciones. Poemas. Coros*; en 1935 comienza *Terror y miserias del Tercer Reich*. Ese mismo año entra en Alemania, bajo el inofensivo título de *Guía práctica de primeros auxilios*, su demoledor ensayo antifascista “Cinco dificultades que surgen al escribir la verdad”, con el que Brecht inicia una ofensiva ideológica y artística que mantendrá durante la guerra, a través de poemas, panfletos, epigramas, introducidos clandestinamente en los territorios ocupados o radiados a través de la Emisora Alemana de la Libertad.

También en 1935 Brecht participa en el I Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, en París, y en su ponencia hace el llamado a la lucha de la lucidez militante, formulado a partir de su convicción de que “en los países fascistas el capitalismo existe únicamente como fascismo y sólo puede combatirse al fascismo como el más desnudo, descarado, opresivo y engañoso de los capitalismo”.²⁵ Brecht alerta a los escritores acerca de las falsas definiciones y explicaciones del fenómeno fascista, que trataban de hacerlo aparecer como un producto de la naturaleza inmutable del hombre, o de su escasa preparación cultural.

Aquellos amigos nuestros que están tan indignados como nosotros por las atrocidades del fascismo, pero que desean mantener las relaciones de propiedad o se comportan con indiferencia respecto a su mantenimiento, no pueden llevar a cabo, con la fuerza y la duración suficientes, la lucha contra la barbarie que tanto prevalece, porque no pueden indicar (...) las condiciones sociales que hacen posible la barbarie (...) ¡No hablemos sólo para la cultura! ¡Apiadémonos de la cultura, pero apiadémonos de los hombres! La cultura está salvada si los hombres están salvados. ¡No nos dejemos arrastrar hacia la afirmación de que los hombres están para la cultura y no la cultura para los hombres!²⁶

“La lucha contra la barbarie que tanto prevalece (...) [l]a cultura está salvada si los hombres están salvados” dice Brecht en clara y directa alusión a lo que después Jean Paul Sartre llamaría ‘arte comprometido’ o el ‘compromiso’ del artista; es decir, al arte militante, que entiende que la lucha por el hombre es una lucha

por la cultura. Con esta perspectiva publica, en 1939, *Poemas de Svendborg*, que reúne sátiras contra el Führer y su régimen, que fueron ropaladas a través de la Emisora Alemana de la Libertad.

En *Poemas* Brecht, si bien habla de manera directa de las circunstancias de Alemania, apunta hacia el universo de todos los hombres; si bien parte de anécdotas, las trasciende y eleva a la categoría de arte al expresarlas. Además de poemas circunstanciales entrega otros (“Carbón para Mike”, “La inscripción invencible”, la sobrecogedora “Cantata por el aniversario de la muerte de Lenin”) que, aunque no se refieren a situaciones o personajes alemanes, reflejan la situación de todos los hombres en el mundo.

He oído que en Ohio

a comienzos de este siglo vivía en Bidwell una mujer,

Mary McCoy, viuda de un guardafrenos

nombrado Mike McCoy, en la pobreza.²⁷

Poemas muestra diferencias evidentes con su primer libro, *Hauspostille*, por una mayor simplificación formal, con estructuras poéticas de ritmos libres, contruidos con gran agudeza intelectual, sin las hipérboles fantásticas de su primera poesía, ni ese gusto por lo grotesco del *Devocionario*. Brecht sustituye las rimas por un ritmo “cambiante, sincopado, gesticular”, como él mismo definió.²⁸

Como en sus obras de teatro, Brecht pretende en su poesía provocar la reflexión participante en el lector, basado en ese principio suyo que expresara con su firmeza habitual: “La única señal de respeto al espectador consiste en no subestimar su inteligencia (...) Yo apelo a la razón.”²⁹

En 1941, ante los avances de las tropas del nazismo, Brecht abandona Europa. Sale de Finlandia, a través de la Unión Soviética, hacia Estados Unidos. Se instala en Santa Mónica, cerca de Hollywood, donde encuentra a gran parte de sus amigos que han corrido igual suerte. Allí estaban Lion Feuchtwanger, Fritz Lang, Hans Eisler, Paul Dessau. Allí también conoce nuevos grandes amigos, como Charles Chaplin y Charles Laughton. Aun así su teatro no tuvo la acogida que él esperaba, especialmente *La evi-*

table ascensión de Arturo Ui (1940), con la que quería mostrar a América los engranajes del mecanismo hitlerista. En cambio en la Europa no ocupada por las tropas nazis se siguen estrenando sus obras, como *El alma buena de Sechuán* y *Galileo Galilei*.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se desató una feroz campaña represiva interna contra escritores, directores y actores cinematográficos, en busca de “infiltración comunista” en la industria del cine. El 30 de octubre de 1947 Brecht tuvo que comparecer ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas. No se le permitió leer la declaración que llevaba escrita, pero la transcripción taquigráfica del interrogatorio ha quedado como una deliciosa pieza en la que la ironía de Brecht confunde y desarma la torpeza de sus inquisidores.

Al año siguiente, en 1948, Brecht se establece en la República Democrática Alemana, donde fundó el Berliner Ensemble, con el que puso en práctica su teoría dramática. Continuó su producción poética, en una nueva vertiente mesurada, generalmente breve, que recuerda la sencillez de la antigua poesía china y japonesa. Es una poesía mucho más sensual, más íntima que la del exilio, pero sin los arrebatos violentos y hermosos del *Devocionario del hogar*, y que comparte su atmósfera entre la ironía y la nostalgia. Generalmente se trata de una pequeña descripción en seis u ocho líneas que ‘cuentan’ lo que el poeta ve, donde la emoción no surge de la acción ni de la anécdota, que casi no existen, sino de la efectividad con que las palabras han sido colocadas, la fluidez de la sintaxis y el ambiente que todo eso genera; sin embargo, su compromiso está siempre en la base de su obra, y por eso deja en claro que:

Poner palabras bellas juntas no es arte. Cómo va el arte a mover a los hombres si él mismo no es movido por la suerte de los hombres. Si me endurezco frente a los sufrimientos de los hombres, ¿cómo podrá darse mi corazón a ellos en las cosas que escribo? Y si muestro que no me interesa encontrar un camino para ellos fuera de su sufrimiento, ¿cómo podrán encontrar ellos el camino hacia las cosas que escribo? ³⁰

Y se empeña en dar a conocer que:

Existen muchos artistas (y no de los peores) que están decididos a no hacer de ningún modo arte sólo para esta pequeña minoría de “iniciados” y que desean crear para todo el “pueblo”. Es una intención democrática, pero —a mi entender— no del todo democrática. Es democrático Hacer del “pequeño círculo de entendidos” un “gran círculo de entendidos”.³¹

Y cuando le reprocharon la “pobreza estética” (carácter panfletario) de una de sus composiciones preparada para la inmediatez del combate, respondió:

Se han difundido diez mil ejemplares en el territorio del Sarre, se ha publicado en todos los periódicos antifascistas, incluso ingleses; por lo tanto, tiene más importancia que media docena de dramas.³²

Brecht creyó que su mayor legado sería su compromiso militante al servicio de la lucha revolucionaria, sin embargo el valor de su obra trasciende toda ideología y se universaliza por su alta factura artística y su excelso objetivo de construir un mundo justo, como diría Vallejo:

Para que el individuo sea un hombre,
 para que los señores sean hombres,
 para que todo el mundo sea un hombre, y para
 que hasta los animales sean hombres,
 el caballo, un hombre,
 el reptil, un hombre,
 el buitre, un hombre honesto,
 la mosca, un hombre, el olivo, un hombre
 y hasta el ribazo, un hombre
 y el mismo cielo, todo un hombrecito.

POESÍA Y TEATRO

Aristóteles plantea en la *Poética*, uno de sus escritos exotéricos (destinados a la publicación), que el arte es poesía (*poēsis*). A él debemos la clasificación básica, que posteriormente toma Hegel, de los géneros poéticos en lírico, épico y dramático.

Friedrich Hegel amplía y enriquece la concepción de Aristóteles y define a la poesía dramática como la más completa y elevada. Afirma que el drama, tanto por su fondo cuanto por su forma, es la reunión más completa de todos los elementos del arte, y, por tanto, debe ser considerado como el punto más alto de la poesía y del arte en general.

Esquilo, Sófocles, Eurípides, William Shakespeare, Brecht, se autodenominaron poetas, con la precisión de que Brecht se llamaba *Stückeschreiber*, ‘escritor de obras de teatro’. Por lo general, todos los grandes dramaturgos son grandes poetas, pero no necesariamente todos los grandes poetas son grandes dramaturgos. Aristóteles ya planteaba en su *Poética* que la poesía dramática implicaba la poesía épica y no necesariamente la poesía épica implicaba la poesía dramática.

“Brecht se autodenominó *stückeschreiber* (escritor de obras teatrales), lejos del concepto que se estableció en Alemania en el siglo XIX, después de 1830, cuando los jóvenes escritores alemanes liberales (Heine, Laube y Gutzkov) quisieron imponer en los escenarios de su país las ideas revolucionarias que los intelectuales defendían a través de la prensa. Querían un ‘repertorio’ nuevo, con un contenido ideológico revolucionario, contenido ideológico que debía manifestarse con gran claridad. [...] Así pues el ‘dramaturgo’ lee, analiza, elige y se preocupa de buscar obras que una vez reunidas den un repertorio coherente”.³³

Bertolt Brecht va más allá y busca poner las obras en función de la verdad. Al planteamiento aristotélico de la armonía de las formas Brecht agrega lo que Carlos Marx planteó y que sería uno de los preceptos de la estética marxista: “todo acto verdadero tiene en germen una expresión estética”.

Poesía y pedagogía

La relación entre poesía y pedagogía es muy estrecha, aunque claro está que la poesía (léase arte) no puede ni debe disolverse en la pedagogía, y la pedagogía no puede confundirse ni diluirse en la poesía. La poesía puede ser una de las más eficaces herramientas para la lectoescritura porque para aprender un poema el estudiante no sólo debe reconocer las palabras e investigar su significado (a través de un trabajo filológico llegar a conocer el contenido) sino que debe pronunciarlas, entonarlas, modularlas e interpretarlas, con lo cual desarrolla habilidades de comunicación que requieren el concurso (y ejercicio) de la atención, concentración, memoria, emoción e interpretación, además de la articulación, vocalización, entonación y modulación, en un proceso de integración de los lenguajes no verbales, gestuales, espaciales, icásticos y sonoros. Sin embargo, el aporte de la poesía (léase arte) no se agota en el desarrollo de las habilidades y destrezas de lectoescritura, sino que facilita, potencia y optimiza el desarrollo de la formación estética del estudiante, sensibilizando su espíritu, elevando su capacidad crítica, desarrollando su personalidad y tornándolo más humano. En pocas palabras podemos decir que la poesía (arte) proporciona al estudiante la sensibilidad artística y estética que requiere su desarrollo como ser humano, como ser social.

¿Existe algún poeta que aborde en su poesía y obras de teatro el problema de la educación y la enseñanza de manera constante, profunda, objetiva y bajo un enfoque humanístico? Sí; ese poeta es Bertolt Brecht, porque dentro de su concepción socialista sabe que la educación del ser humano, que vive en sociedad, es imprescindible que así sea. (Como el *Cisne de Augsburgo*, también se encuentra en esta dimensión el *Cisne de Santiago de Chuco*, César Vallejo —el primero en la antigua Baviera, en Alemania; el segundo, en Santiago de Chuco, en la sierra septentrional del Perú— en la medida en que Washington Delgado señaló que se trata de los dos poetas socialistas más importantes del siglo XX.)³⁴ Su *Elogio al estudio* encierra toda una teoría de la educación; *Elogio a la dialéctica*, un tratado sobre el método para aprender; *¿Le debo enseñar matemáticas a mi hijo?*, reflexiones acerca del sentido de la enseñanza; *Preguntas de un obrero ante un libro*, el sentido histórico del aprendizaje; *El analfabeto político*, la implicancia política del estudio y del conocimiento; *La literatura será*

sometida a investigación, el papel de la literatura en la enseñanza; *La quema de libros*, el papel que juega el libro en la educación de un ser humano; *Elogio de la duda*, la clave para la investigación y el conocimiento. Es claro que hay una propedéutica en la poesía del vate alemán, un ordenamiento secuencial y progresivo que desemboca en un sistema educativo a través del verso. Con palabras del propio Bertolt Brecht se podría decir que su poesía tiene por objetivo “no decir las cosas como son verdaderamente, sino cómo verdaderamente son las cosas”, y va desde los aspectos elementales de la enseñanza y del aprendizaje (como hemos visto) hasta las esferas más elevadas de la política y la filosofía, como en *Elogio al partido* y *El manifiesto* (poema sobre el *Manifiesto comunista* de K. Marx y F. Engels), que abordan el tema de la militancia política del ser social.

¡Aprende lo más sencillo! ¡Para quienes / ha llegado el momento / nunca será / demasiado tarde! [“Elogio al estudio”]

Brecht señala el comienzo de cualquier aventura educativa, desde lo más simple a lo más complejo para arribar al conocimiento:

Aprende el ABC, no basta, pero / ¡Apréndelo! ¡No te desanimas! / ¡Empieza! / ¡Tienes que saberlo todo! / Tú debes asumir la dirección. / [“Elogio al estudio”]

Precisa el objetivo final del estudio: la transformación de la sociedad, en base al estudio. Por eso exhorta:

¡Estudia, hombre asilado! / ¡Estudia, hombre en la prisión! / ¡Estudia, mujer en la cocina! / ¡Estudia, sexagenario! / Tú debes asumir la dirección. [“Elogio al estudio”]

Brecht sabe que es un principio en cualquier sistema educativo, desde Lancaster y Piaget hasta Vigotski, que no hay edad para el estudio y el conocimiento no es exclusivo de los elegidos sino patrimonio de todos los hombres. Sobre esta verdad compromete al lector como responsable de hacerlo.

¡Busca la escuela, hombre sin techo! / ¡Busca el saber, muerto de frío! / Hambriento, toma el libro: es un arma. / Tú debes asumir la dirección. [“Elogio al estudio”]

Este es el esfuerzo indispensable para lograrlo, y nosotros, los pobres debemos asumir esta tarea fundamental.

¡No te dé pena preguntar, compañero! / No te dejes convencer. / ¡Compruébalo tú mismo! / Las cosas que no sepas por ti / en realidad no las sabes. Revisa la cuenta. / Tienes que pagarla. / Examina cada cifra. /
Pregunta: ¿Y esto de dónde salió? / Tú debes asumir la dirección. [“Elogio al estudio”]

El “Elogio al estudio” lo incluye Brecht en su obra teatral *La Madre*, en el Cuadro de los obreros que están aprendiendo a leer y escribir y la esposa de obrero y madre de obrero, Pelagia Vlasova, anima a los obreros a estudiar.

Brecht se anticipa al enfoque que da luces sobre el estudiante como el elemento más importante del proceso de enseñanza-aprendizaje, y precisa que éste debe saber aprovechar del maestro todo su conocimiento:

No alabéis solamente el nombre del sabio / cuyo nombre en el libro resplandece; / el sabio es el guarda que supo sacarle al maestro / su tesoro. [“Leyenda de Lao Tse camino al destierro”]

En una carta a Herbert Jhering, el crítico que le otorgó el premio Heinrich von Kleist, por su obra teatral *Tambores en la noche*, Brecht confiesa:

[...] La escuela elemental me aburrió durante cuatro años. En los nueve años que pasé en el instituto de Augsburgo, no logré hacer avanzar sensiblemente a mis profesores. Mi afición al ocio y a la independencia fue incansablemente subrayado por ellos.³⁵

El poema “Elogio a la dialéctica”, de su obra de teatro *La Madre*, tiene que ver con el método que ha de aplicarse a todo proceso de

conocimiento, como a todos los procesos de la naturaleza, la vida y el pensamiento: la dialéctica, que permite ver a la sociedad y la vida en movimiento y susceptibles a todo cambio y transformación. Veamos:

*La injusticia se pasea confiada en nuestros días. /
Los opresores se preparan para durar diez mil años. /
La violencia asegura: todo seguirá como hasta ahora. /*

*No suena otra voz que no sea la de los explotadores. /
Y la explotación chillaba en los mercados: / ¡Ahora es cuando empiezo! /
Pero entre los oprimidos muchos dicen: / Jamás se logrará lo que queremos.*

*El que aún viva que no diga: ¡Jamás! / Lo seguro no es seguro. /
No será siempre como hoy. / Cuando hayan hablado los opresores, /
comenzarán a hablar los oprimidos. / ¿Quién se atreve a decir: “jamás”? /
¿De quién depende que la opresión continúe? / De nosotros. /
¿De quién depende que se rompa con ella? / De nosotros también. /
¡El que haya sido derribado, que se yerga! / ¡El que esté perdido, que combata! /*

*¿Cómo se podrá detener al que entienda de verdad / lo que pasa? /
¡Pues los vencidos de hoy son los vencedores de / mañana / y el jamás se convertirá en el hoy!*

En “La quema de libros” deja ver la gran importancia que tiene, para el pobre, el instrumento libro, que es un arma para luchar contra la ignorancia, el oscurantismo y la marginalidad. Pero, al mismo tiempo, es una denuncia contra la barbarie de los regímenes que combaten el conocimiento y queman los libros (en 1933, frente a la Ópera de Berlín, se quemaron los libros de Bertolt Brecht, entre otros autores). Acto que se ha repetido en muchos otros países en donde ha primado la barbarie. Dice:

*Cuando el régimen ordenó quemar abiertamente /
 los libros de enseñanzas dañinas y por dondequiera /
 se obligó a los bueyes a llevar carretas de volúmenes /
 hasta la hoguera, un poeta perseguido, / uno de los me-
 jores, descubrió con espanto, / al estudiar la lista de las
 incineraciones, /
 que sus libros habían sido olvidados. Corrió a su / escri-
 torio, colérico, /
 y redactó una carta a los detentadores del poder. /
 ¡Quémenme! escribió a vuelapluma, quémenme! /
 ¡No me hagan eso! ¡No dejen de incluirme! ¿Acaso /
 no escribí siempre la verdad en mis libros? / ¡Ahora me
 tratan como a un mentiroso! /
 Les ordeno: ¡Quémenme!*

Este poema corresponde a *Sátiras alemanas*. Y si por sátira se entiende a la composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo, aquí tenemos el ácido rechazo, la burla despiadada de Brecht hacia los nazis, a quienes trata de brutos y les reclama que lo incluyan en “la lista de las incineraciones” de los libros, porque él ha dicho siempre la verdad y no está en la lista de libros que han de ser quemados.

En “Preguntas de un obrero ante un libro” Brecht trata sobre el carácter histórico de la educación, tanto en la historia como en cualquier otra actividad del conocimiento humano y de la práctica social. Es una clara denuncia de que la historia se escribe al revés, y deja de lado a los verdaderos protagonistas, sin ninguna mención al momento de escribirla. Dice:

*Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó?
 En los libros figuran los nombres de los reyes.
 ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?
 Y Babilonia, destruida tantas veces,
 ¿quién la volvió a construir otras tantas? ¿En qué
 casas de la dorada Lima vivían los obreros que la cons-
 truyeron?
 La noche en que fue terminada la Muralla china,
 ¿adónde fueron los albañiles? Roma la Grande
 está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?*

*¿Sobre quiénes triunfaron los Césares? Bizancio, / tan cantada, /
 ¿tenía sólo palacios para sus habitantes? Hasta en / la fabulosa Atlántida, /
 la noche en que el mar se la tragaba, los habitantes / clamaban /
 pidiendo ayuda a sus esclavos. / El joven Alejandro conquistó la India. / ¿Él solo? /
 César venció a los galos. / ¿no llevaba consigo ni siquiera un cocinero? /
 Felipe II lloró al hundirse / su flota. ¿No lloró nadie más? / Federico II venció la Guerra de los Siete Años. / ¿Quién la venció, además? /
 Un triunfo en cada página. / ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria? /
 Un gran hombre cada diez años. / ¿Quién pagaba sus gastos? /
 ¡Una pregunta para cada historia!*

La primer forma del analfabetismo es la del que no sabe leer ni escribir; el que está fuera del alfabeto. En segundo lugar está el analfabeto funcional, aquel que sabiendo leer y escribir no lee nunca y no escribe absolutamente nada. Le sigue el analfabeto cibernético, que suelen ser las personas de mayor edad en esta era digital, informática, cibernética, y robótica, que no manejan los adelantos porque no les corresponde la época. Podría añadirse el analfabeto artístico, que no entiende nada de las expresiones artísticas, de ningún tipo. Para cerrar con el analfabeto por excelencia, el ‘analfabeto político’, a quien Brecht le dedica uno de sus más mordaces poemas:

*El peor analfabeto es el analfabeto político.
 No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos.
 No sabe que el costo de la vida, el precio de los frejoles, del pan, de la harina, del vestido, del zapato y de los medicamentos
 dependen de decisiones políticas.
 El analfabeto político es tan burro que se enorgullece y ensancha
 el pecho diciendo que odia la política.*

*No sabe que de su ignorancia política nace la prostituta,
el niño abandonado
y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto,
mequetrefe y lacayo de las empresas nacionales y multi-
nacionales.*

[“El analfabeto político”]

¿Qué cosas se tienen que aprender para poder subsistir en la vida o para salir adelante? ¿Es necesario la información y el conocimiento en un mundo como este? En “1940” Brecht trata de la necesidad de los contenidos académicos. Dice:

*Mi hijo pequeño me pregunta: ¿Tengo que aprender /
matemáticas? /*

*¿Para qué?, quisiera contestarle. De que dos pedazos de pan /
son más que uno /*

*ya te darás cuenta. / Mi hijo pequeño me pregunta: ¿Tengo
que aprender francés? /*

*¿Para qué?, quisiera contestarle. Esa nación se hunde. /
Señálate la boca y la tripa con la mano, / que ya te en-
tenderán. /*

*Mi hijo pequeño me pregunta: ¿Tengo que aprender /
historia? /*

*¿Para qué?, quisiera contestarle. Aprende a esconder la /
cabeza en la tierra /*

*y acaso te salves. / ¡Sí, aprende matemáticas, le digo, /
aprende francés, aprende historia!*

Brecht anuncia que “La literatura será sometida a investigación”:

*Aquellos que se sentaron en sillas de oro para escribir /
serán interrogados /*

*por quienes les tejieron sus vestidos. / No por sus pensa-
mientos sublimes /*

*serán analizados sus libros, sino / por cualquier frase
casual que trasluzca /*

alguna característica de quienes tejían los vestidos; /

*y esta frase será leída con interés porque pudiera contener /
los rasgos de antepasados famosos. / Literaturas enteras, /*

*escritas en selectas expresiones, / serán investigadas para
encontrar indicios /
de que también vivieron rebeldes donde había opresión. /
Invocaciones de súplica a seres ultraterrenales /
probarán que seres terrenales se alzaban sobre seres /
terrenales. /
La música exquisita de las palabras dará sólo noticia /
de que no había comida para muchos. /*

2

*Pero a la vez serán ensalzados / los que en el suelo se sen-
taban para escribir, /
los que se unieron a los de abajo, / los que se unieron a los
combatientes. /
Y los que informaron de los sufrimientos de los de abajo, /
los que informaron de los hechos de los combatientes, /
con arte, en el noble lenguaje / antes reservado /
a la glorificación de los reyes. / Sus descripciones de si-
tuaciones dolientes, sus llamamientos, / llevarán todavía
la huella digital /
de los de abajo. Porque a éstos fueron transmitidos, y ellos /
bajo la camisa sudada, los pasaron / a través de los cor-
dones policíacos /
a sus hermanos. / Sí, un tiempo vendrá / en que estos
sabios y amables, /
llenos de ira y de esperanza, / que se sentaron en el suelo
para escribir /
y estaban rodeados de pueblo y combatientes, / pública-
mente serán ensalzados. /*

También anuncia, en *Visita a los poetas desterrados*, que vendrá el juicio histórico a los poetas y literatos y a los artistas que tuvieron un comportamiento de solidaridad con las clases sociales oprimidas. El juicio será de clase en el desempeño histórico de los poetas.

*Cuando, en sueños, entró en la cabaña de los poetas /
desterrados, situada junto a la que habitan /
los maestros desterrados —de ella le llegaron /risas y
discusiones—, apareció en la puerta /*

Ovidio y le dijo bajando la voz: /
 “Mejor que no te sientes todavía. No has muerto aún.
 Quién /
 sabe / si todavía volverás a casa. Y sin que cambie nada /
 sino tú mismo.” Mas, con una mirada consoladora, /
 Po Chu-i se acercó y, sonriendo, dijo: “El rigor /
 se lo ha ganado todo el que citó una sola vez la injusticia.” /
 Y su amigo Tu-fu dijo, tranquilo: “¿Comprendes? El des-
 tierro /
 no es el lugar donde se olvida la soberbia.” Pero, más /
 terrenal, /
 se acercó el andrajoso Villon y preguntó: “¿Cuántas /
 puertas tiene la casa donde vives?” Y Dante, cogiéndole
 del / brazo, /
 le llevó aparte, murmurándole: “Esos versos tuyos /
 están llenos de imperfecciones, amigo: piensa /
 que todo está contra ti.” Y Voltaire le gritó desde lejos: /
 “¡Preocúpate del dinero o te matan de hambre!” /
 “¡Y mezcla alguna que otra broma!”, gritó Heine. “Es /
 Inútil”, /
 gruñó Shakespeare. “Cuando llegó el rey Jacobo /
 tampoco yo pude escribir más.” “Si llegas al proceso, /
 búscate un sinvergüenza de abogado”, clamó Eurípides, /
 “porque él conocerá los agujeros de la red de las leyes”.
 La / carcajada /
 duraba todavía, cuando de un oscuro rincón / llegó un
 grito: “Eh, tú, ¿también se saben /
 de memoria tus versos?” “¿Y se salvarán de la persecución /
 los que se los saben?” “Ésos”, dijo Dante en voz baja, /
 “son los olvidados. No sólo / los cuerpos, sino también las
 obras les destruyen.” /
 Cesaron las risas. Nadie se atrevía a mirar. El recién lle-
 gado / se había puesto pálido.

Mediante esta hermosa metáfora pasa revista a todos los poetas del pasado y sus opiniones están relacionadas con el día de hoy. Ovidio, Po Chu-i, Dante, Voltaire, Villon, Tu-fu, Heine, Shakespeare, Eurípides. Hay autores que estarán condenados al olvido eterno.

Por otra parte, en “Elogio de la duda”, Brecht aconseja acerca de la actitud que debe conservarse para verificar lo aprendido y desarrollar el principio de la investigación, quizá basado en la frase preferida de Carlos Marx: “Hay que dudar de todo”. Hay que tener la actitud vigilante de mantener la duda de todo lo que se aprende para verificar y consolidar el conocimiento por uno mismo y encontrar las fuentes y las pruebas que permiten afirmar lo planteado y ponerlo en consideración a la duda de los que vendrán. Dice:

*¡Loda sea la duda! Os aconsejo que saluden / serenamente
y con respeto /
a aquel que pesa vuestra palabra como una moneda falsa. /
Quisiera que fueran avisados y no dieran / vuestra palabra
demasiado confiadamente. /*

*Leed la historia. Ved / a ejércitos invencibles en fuga en-
loquecida. /
Por todas partes / se derrumban fortalezas indestructi-
bles, /*

*y de aquella Armada innumerable al zarpar / podían
contarse /
las naves que volvieron. /*

*Así fue como un hombre ascendió un día a la cima inacce-
sible, / y un barco logró llegar /
al confín del mar infinito. / ¡Oh hermoso gesto de sacudir
la cabeza /
ante la indiscutible verdad! / ¡Oh valeroso médico que
cura /
al enfermo ya desahuciado! /*

*Pero la más hermosa de todas las dudas /
es cuando los débiles y desalentados levantan su cabeza /
y dejan de creer /
en la fuerza de sus opresores. /*

*¡Cuánto esfuerzo hasta alcanzar el principio! / ¡Cuántas
víctimas costó! /
¡Qué difícil fue ver / que aquello era así y no de otra forma! /*

*Suspirando de alivio, un hombre lo escribió un día en el /
libro del saber. /*

*Quizá siga escrito en él mucho tiempo y generación tras /
generación /
de él se alimenten juzgándolo eterna verdad. / Quizá los
sabios desprecien a quien no lo conozca. /
Pero puede ocurrir que surja una sospecha, que nuevas /
experiencias /
hagan conmoverse al principio. Que la duda se despierte. /
Y que, otro día, un hombre, gravemente, / tache el principio
del libro del saber. /
Instruido / por impacientes maestros, el pobre oye /
que es éste el mejor de los mundos, y que la gotera /
del techo de su cuarto fue prevista por Dios en persona. /
Verdaderamente, le es difícil / dudar de este mundo. /
Bañado en sudor, se curva el hombre construyendo la casa
/ en que no ha de vivir. /*

*Pero también suda a mares el hombre que construye su /
propia casa. /
Son los irreflexivos los que nunca dudan. / Su digestión es
espléndida, su juicio infalible. /
No creen en los hechos, sólo creen en sí mismos. Si llega
el / caso, /
son los hechos los que tienen que creer en ellos. Tienen /
ilimitada paciencia consigo mismos. Los argumentos / los
escuchan con oídos de espía. /*

*Frente a los irreflexivos, que nunca dudan, / están los
reflexivos, que nunca actúan. /
No dudan para llegar a la decisión, sino / para eludir la
decisión. Las cabezas /
sólo las utilizan para sacudirlas. Con aire grave /
advierten contra el agua a los pasajeros de naves / hun-
diéndose. /*

*Bajo el hacha del asesino, / se preguntan si acaso el asesino
no es un hombre también. /*

Tras observar, refunfuñando, / que el asunto no está del todo claro, se van a la cama. / Su actividad consiste en vacilar. / Su frase favorita es: “No está listo para sentencia.” / Por eso, si alabáis la duda, / no alabéis, naturalmente, / la duda que es desesperación.

¿De qué le sirve poder dudar / a quien no puede decidirse? / Puede actuar equivocadamente / quien se contente con razones demasiado escasas, / pero quedará inactivo ante el peligro / quien necesite demasiadas. / Tú, que eres un dirigente, no olvides / que lo eres porque has dudado de los dirigentes. / Permite, por lo tanto, a los dirigidos / dudar.

Este es el primer acercamiento de Bertolt Brecht con la Educación Básica Regular (EBR) en nuestro sistema educativo, a través de su poesía, que es una poesía de verso libre, sincopada, gesticular y coral, con un compromiso con las clases sociales de avanzada y una firme propuesta filosófica proletaria implícita, que pone el verso al servicio de la reflexión social, política e histórica en la pedagogía y la educación.

Del poeta lírico y épico al poeta dramático

Poesía dramática e historia

Se sabe, por enseñanza de Friedrich Hegel³⁶, que la poesía dramática es la perfecta reunión, la síntesis, de las poesías lírica y épica, el feliz ayuntamiento, la comunión de ambos géneros de poesía. Si la poesía lírica es personal y subjetiva, la poesía épica es objetiva e impersonal. La poesía dramática entraña la perfecta unión de la poesía lírica y la épica. Es, por eso mismo, objetiva y subjetiva, particular y general, concreta y abstracta, etc. Le damos nuevamente la palabra a Hegel, quien nos dice que:

Poesía dramática es la que une la objetividad de la epopeya a los principios subjetivos de la lírica. Aquello que la epopeya establece como distante, se realiza en el drama como una acción alejada y explícita, pero la tensión lírica pone en comunicación, al mismo tiempo, la realidad escénica y el espectador.³⁷

De otro lado, la poesía dramática (léase teatro) estuvo desde sus inicios ligada a los procesos históricos. Para entender mejor la compleja relación entre el teatro y la historia, veamos la implicancia de la tragedia en la sociedad griega y su relación con el matriarcado, en el análisis de Federico Engels³⁸

En *La orestíada*³⁹ de Esquilo como la descripción dramática de la lucha entre el derecho matriarcal en su ocaso y el derecho patriarcal naciente y victorioso de la edad heroica. Clitemnestra, por amor a su amante Egisto, ha matado a su marido, Agamenón, quien había vuelto a la patria como veterano de la Guerra de Troya, pero Orestes, hijo suyo y de Agamenón, venga el asesinato del padre matando a la madre. Le persiguen por ello las Erinias, custodias demoníacas del derecho matriarcal, según el cual el matricidio era el más grave e inexpiable crimen. Pero Apolo, que, con su oráculo, había empujado a Orestes a esta acción, y Atenea, llamada como juez, ambas divinidades que representaban al nuevo orden, el derecho patriarcal, le defienden; Atenea escucha a las dos partes en litigio. Toda la controversia se comprendía, en resumen, con el debate que sostienen Orestes y las Erinias. Orestes apela el hecho de que Clitemnestra ha cometido un doble crimen, al matar a un tiempo al hombre que era su marido *de ella* y padre *de él*. ¿Por qué, entonces, las Erinias le persiguen a él, y no a ella, que era mucho más culpable? La respuesta es convincente:

“Ella *no tenía lazos de sangre* con el hombre al que había matado.”⁴⁰

La muerte de un hombre no consanguíneo, aunque sea el marido de la asesina, es expiable y por eso no compete a las Erinias, cuya misión es sólo castigar los crímenes entre consanguíneos, y el matricidio, según el derecho matriarcal, es el más grave e inexpiable de los crímenes. Apolo se presenta como defensor de

Orestes. Atenea hace votar a los areopagitas, jueces del tribunal de Atenas; los votos de condena igualan a los de absolución; entonces, Atenea, como presidenta, vota a favor de Orestes y le absuelve. El derecho patriarcal ha logrado la victoria sobre el derecho matriarcal. Los “dioses de la nueva estirpe”, como son llamados por las mismas Erinias, vencen a las Erinias y éstas al fin se dejan convencer de que asuman una nueva misión al servicio del nuevo orden.⁴¹

En el preciso momento en que Orestes es absuelto por el tribunal, con el voto dirimente de Palas Atenea, se está pasando del matriarcado al patriarcado. Esa es la significación de la tragedia de Esquilo, ese es el papel del teatro en relación con la sociedad y la historia.⁴²

Y para comprender mejor todas las expresiones formales, géneros, tendencias o corrientes, estilos y búsquedas estéticas en el teatro es necesario recurrir a la teoría de los ciclos económicos, la “*ley de los periodos largos*” de Engels:

Cuanto más lejos está el campo que indagamos del económico y más cerca del campo ideológico puramente abstracto, tanto más encontramos que aquél en su desarrollo revela elementos accidentales, tanto más su curva avanzará en zigzag. Pero si usted traza el eje medio de la curva, verá que cuanto más largo sea el período considerado y cuanto más grande sea el campo tratado, tanto más este eje discurrirá de manera aproximadamente paralela al eje del desarrollo.⁴³

Carlo Salinari, que compila y comenta estas notas, dice:

Esta es la famosa “ley de los períodos largos”, que, por deducción y lógica extensión, pueda cambiarse en la “ley de los períodos cortos”; pues, si es cierto que cuanto más largo es el período tratado, tanto más el eje de desarrollo de las ideologías (y por consiguiente, también el de las artes) discurrirá aproximadamente paralelo al del desarrollo económico, lo contrario será también cierto. Es decir, que cuanto más breve es el período tratado, tanto menos el eje ideológico discurrirá paralelo al del desarrollo económico y tanto más corresponderá a una línea y revelará, como dice Engels, elementos accidentales. En el caso

concreto de un escritor (que representa un período brevísimo o, mejor, casi un punto en la curva de la historia) esta línea será tan quebrada que, en la mayoría de los casos, resultará bastante difícil encontrar un lazo, a no ser muy mediato y articulado, con el eje de desarrollo económico.⁴⁴

José Carlos Mariátegui⁴⁵, en este mismo sentido señala que:

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindiendo y disgregado el espíritu del arte burgués, prelude y prepara un orden nuevo. [...] En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor, un principio—, a su elaboración.

La política como categoría estética

*El arte no es una tribuna de propaganda política;
La política es el resorte supremo de toda creación artística.*
[César Vallejo]

*El peor analfabeto es el analfabeto político.
No sabe que de su ignorancia política nace la prostituta,
el menor abandonado
y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto.*
[Bertolt Brecht]

El teatro es una de las actividades artísticas que vienen desde los orígenes de la humanidad —Arnold Hauser⁴⁶ plantea, en su *Historia social de la literatura y el arte*, que son dos las formas en

que aparece el teatro: la primera, de manera natural y espontánea; la segunda, de forma elaborada, cuando aparecen la familia, las clases sociales y el Estado; es decir aparecen la tragedia y la comedia en las altas sociedades de la Antigüedad— y constituye una de las expresiones más elevadas del arte que ayuda al hombre a informarse, conocer, desarrollar capacidades de cuestionamiento, análisis y de crítica para explicar y comprender las relaciones de los hombres con la naturaleza y de la vida en sociedad.

En el decurso histórico el teatro ha sufrido muchos cambios y un inevitable proceso de complejización. En el momento en que se separa del mito y se convierte en una pura representación empieza el arte dramático; luego, con el tiempo, se fue transformando según los imperativos de cada época pero siempre incluyendo en las nuevas preceptivas las anteriores; así, por ejemplo, con la burguesía se convirtió en un teatro social (que implica lo religioso del Medievo), es decir que lo social devino categoría estética. Finalmente lo político en el arte incluye todas las demás relaciones anteriores. Alejo Carpentier plantea, en su libro *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*⁴⁷, que uno de los tres factores para la novela en el futuro inmediato del siglo XXI es el ‘compromiso político’, y hace un inventario de las obras famosas cuyo compromiso es evidente: *El infierno*, de Dante; *Tartufo*, de Moliere, Zolá, Galdós, hombres comprometidos, *El tren blindado 1469*, de Ivanov, la epopeya *El Don apacible*, de Sholojov, Goya, *El Guernica*, de Picasso, etc.

Aristóteles, a quien Carlos Marx llamaba el “Hegel de la antigüedad”, en uno de sus libros capitales, *La Política*, plantea que,

El hombre es, por naturaleza, un animal político. Y quien por naturaleza, y no por accidente, está fuera de la sociedad se halla por debajo o por encima de lo humano. [...] Ha de ser una bestia o un dios. [*Política.*]

El estagirita parte de la convicción de que el hombre es un ser social o político y que necesita de los otros seres humanos. Dice:

La política es el prototipo de toda capacidad humana y su objetivo es la vida feliz y digna de los ciudadanos. [*Política.*]

Bertolt Brecht, entre muchos otros autores, transforma la categoría política en categoría estética. La temática de su teatro es universal, ecuménica, proletaria, internacionalista, y requiere de ese planteamiento político. Sin embargo Brecht deja a salvo la especificidad estética y plantea que el compromiso político y la toma de posición del artista se adoptan fuera del arte.

Como hemos dicho, el teatro ha sufrido muchos cambios y un inevitable proceso de complejización. En los comienzos se trata de una representación unidimensional reducida al rito mágico-religioso, que aún no es teatro y sólo se convertirá en tal después, cuando se separa del rito y se vuelve re-presentación, hasta alcanzar su esplendor en la Grecia clásica. En la Edad Media se convierte en un teatro religioso, ciertamente de catequesis, que avanza en sus técnicas representativas pero que comete un reduccionismo de tipo religioso. Luego, con el advenimiento de la burguesía, se transforma en teatro social, que se transformará en teatro político con el avance de la historia y la agudización de las luchas sociales; es decir que las categorías sociales que se van amalgamando y se transforman en categorías estéticas en tanto y en cuanto se insertan de manera orgánica en las expresiones artísticas.

El proceso histórico del arte y del teatro es dialéctico. Lo mágico-religioso se incluye en el teatro religioso del Medievo; éste se transforma en teatro social con la aparición de la burguesía; y en el siglo XIX se complejiza y aparece el teatro político. El siglo XX es la culminación del desarrollo del teatro político, y es en este siglo en el que se insertan Bertolt Brecht y César Vallejo, quienes no incurrir en reduccionismo y dan sus obras un altísimo nivel artístico. “El arte no es una tribuna de propaganda política; la política es el resorte supremo de toda creación artística”, dice el vate peruano.

A juzgar por la trayectoria y producción artística de Brecht y Vallejo⁴⁸, estamos seguros que habrían suscrito plenamente lo planteado por Carlos Marx en *El arte en la sociedad comunista*: “En una sociedad comunista no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan.”⁴⁹ Esto es que en una sociedad comunista todos los hombres, entre otras cosas, pintan (como Rembrandt), hacen música (como Mozart), actúan (como Laurence Olivier), y escriben (como William Shakespeare).

Parafraseando la tesis de Carlos Marx “el arte es la prueba de fuego de toda filosofía” decimos que “el arte es la prueba de fuego de toda pedagogía” porque la poesía dramática coadyuva al desarrollo de la sensibilidad, de las facultades estéticas y creadoras de los estudiantes. El pedagogo, hombre de teatro y psicólogo Liev S. Vigotsky (1896-1934)⁵⁰, llamado el “Mozart de la psicología”, planteaba, en la primera mitad del siglo XX, que el teatro, en tanto formador de las facultades estéticas, no puede reducirse a problemas académicos; que el arte juega igual papel que las ciencias pedagógicas para el desarrollo integral del ser humano: del niño, del joven, del estudiante.

Es por eso necesario realizar un trabajo teatral desde la primera infancia, en la juventud, en este caso en la escuela: la verdad debe convertirse en el fundamento de la educación desde la más temprana edad, porque una noción incorrecta es también un comportamiento incorrecto.⁵¹

Pero de qué arte teatral podría hablarse hoy, en esta era digital, informática, cibernética y robótica, donde predominan las expresiones artísticas alienantes en los medios de comunicación, como las telenovelas, películas y obras teatrales banales, cuyo objetivo principal es lucrar; en esta sociedad teledirigida, como la calificara Giovanni Sartori en su *Homo Videns*⁵², y que Marco Aurelio Denegri llama “la era de la no-lectura”.⁵³ Urge plantear otro tipo de arte y de teatro cuya función social sea la que propone Bertolt Brecht, quien parafraseando a Marx plantea que el teatro no es sólo un simple reflejo de la realidad sino que debe coadyuvar a transformarla (en *Once Tesis sobre Feuerbach*, Marx dice que “los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*” y Brecht dijo “quise aplicar al teatro el lema de que no se trata sólo de interpretar el mundo sino de transformarlo”).⁵⁴ Por esta razón planteamos que el teatro que debe realizarse en la escuela es el teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht, el teatro que corresponde a la era científica. Un teatro político. El poeta alemán plantea que hay que cambiar la función social del teatro: que lleve a la acción, a la toma de partido y al compromiso para la transformación de la vida.

LA EDUCACIÓN ESTÉTICA

Alexander Baumgarten (1714 – 1762) utilizó por primera vez el término ‘estética’⁵⁵, que proviene del griego *aisthesis* (sensibilidad, facultad de captar con los sentidos) y la definió como el tratado de la creación artística, que parte del conocimiento sensorial y llega a la aprehensión de lo bello, y además, aunque en menor medida, trata de la relación del hombre con la naturaleza. Esta definición es contrapuesta a la teoría de Hegel, quien define la estética como la “filosofía del arte”. La escuela filosófica rusa, en la primera mitad del siglo próximo pasado estableció, en base a la polémica sobre la estética, como ciencia, varias tendencias y escuelas que permiten el punto de partida para las reflexiones posteriores en el siglo XX.

¿El arte como un fin en sí mismo?

El teatro que se realiza en el sistema educativo peruano dista de ser una expresión artística elevada, con algunas honrosas excepciones, seguramente. Orientado, por lo general, a los niños, para educarlos en determinadas normas o hábitos en el comportamiento (p.e. higiene), recurre a estructuras dramáticas mecánicas y maniqueas. Es común ver en las obras teatrales para escolares burdas manipulaciones skinnereanas,⁵⁶ con estímulos para que el niño dé una respuesta planeada de antemano; por ejemplo, para que diga por dónde se ha ido el personaje “malo” en el escenario o qué hay que hacer antes de dormir, o antes de comer. Un estímulo para obtener la respuesta (E–R), un método neo-conductista que no permite desarrollar su capacidad crítica y reflexiva, y que desdice el sentido dramático del teatro con un reduccionismo moralizante como máxima expresión artística; en otras palabras, se escogen y se realizan las obras (o los ejercicios teatrales) de tal manera que se obtenga una respuesta moral del estudiante.

Liev S. Vigotski plantea en su libro *Psicología pedagógica. Un curso breve*, que, en cuanto a la moral y el arte,

Comúnmente se supone que una obra de arte posee un efecto moral, bueno o malo, pero directo, y cuando se valoran las im-

presiones estéticas, en particular en la edad infantil y juvenil, se tiende a partir, ante todo, de la valoración de ese impulso moral que emerge de cada cosa.⁵⁷

Aunque se da en casi todas las expresiones teatrales, el maniqueísmo y manipulación son más notorias —o más exageradamente esquemáticas— en el caso de las obras de teatro dirigidas a los niños más pequeños. Vigotski precisa:

[...] Lo único serio que el niño puede extraer del contacto con el arte —así lo creen— [en la escuela tradicional], es una ilustración más o menos vivida de tal o cual norma moral. Todo lo demás se declara inaccesible a la comprensión del niño [o del joven].

Es aleccionador en este sentido el cuento de Chejov sobre un monje medieval, que con talento asombroso de artista relató a sus hermanos de monasterio el poder del diablo, la corrupción el horror y las tentaciones que le tocó ver en la ciudad. El relator estaba animado por la más sincera indignación y, como era un verdadero artista y habló con gran entusiasmo, en forma elocuente y sonora, esa fuerza del diablo y la seducción mortal del pecado fueron pintadas tan claramente que, por la mañana, no quedaba en el monasterio un solo monje, ya que todos habían escapado a la ciudad.⁵⁸

El teatro no puede ser reducido a mensajes morales solamente. Brecht pedía que el teatro no se convierta en una feria de la moral. El teatro es un arte complejo, pluridimensional y multidisciplinario, y no puede ser reducido a uno solo de sus aspectos sin incurrir en grotesca deformación al tiempo que se le inhibe de su extraordinaria capacidad de recreación e interpretación de una realidad compleja. Liev S. Vigotski señala otro error del tratamiento tradicional del arte, en este caso, teatral:

[...] nos resta señalar otro error, del que peca la pedagogía tradicional en los casos en que reduce la estética al sentimiento de lo agradable, al placer de la obra de arte, y ve en esto un fin en sí mismo.

Se llega a hacer diversos géneros y hasta números cómicos como fonomímica, canciones de moda teatralizadas, chistes escenificados, parodias tomadas de la Tv, sketches cómicos, improvisaciones, con la única y exclusiva finalidad de divertir. Continúa Vigotski:

[...] la pedagogía tradicional se encontró en un callejón sin salida en cuanto a los problemas de la educación estética, al intentar imponerle fines completamente ajenos e impropios de ella y, como consecuencia, primero, perdió de vista su propia importancia y, segundo, a menudo hallaron resultados opuestos a los que esperaba.⁵⁹

Cuando se confunde el papel del arte teatral con el papel de auxiliar para el aprendizaje se comete un craso y peligroso reduccionismo, y se hace del arte un simple vehículo para el aprendizaje; es decir, hacer que el arte sea el reemplazo de la labor del profesor en el aula, con el desarrollo ‘teatralizado’ de temas históricos, sociales, y cognoscitivos en general. Sigamos escuchando a Liev S. Vigotski:

Otro error psicológico en la educación estética, no menos dañino, fue imponer a la estética tareas y fines también ajenos a ésta, pero ya no de carácter moral, sino social y cognoscitivo. La educación estética se adoptaba y admitía como un medio para ampliar el conocimiento de los alumnos.⁶⁰

El arte es, como la ciencia, una forma de aprehender y conocer la realidad. Carlos Marx decía que “si las cosas se explicaran por sí solas, el arte y la ciencia sobrarían”. En el Perú hemos tenido experiencias fallidas, como en la Reforma Educativa del Gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968 - 1975), que, por el deseo de apresurar la aparición y realización del profesor integral que realizara también las labores de unir y articular el arte a la pedagogía, se llegó a enseñar las materias (p.e. historia, matemática, física) graficando los temas con los cuerpos y las voces de los estudiantes con el auxilio de algunos elementos escenográficos o decorativos.

En cuanto a la educación de la creatividad, del juicio estético y de las habilidades técnicas, Vigotski plantea que:

Esta tesis, trasladada a la educación, se divide lógicamente en tres problemas distintos. Pueden plantearse a la educación las tareas de la educación de la creatividad infantil, de la enseñanza profesional a los niños de determinadas habilidades técnicas del arte y la educación de su juicio estético, vale decir, de la aptitud para percibir y vivenciar la obra de arte.⁶¹

La cuestión de la creatividad infantil se resuelve, sin duda alguna, en el sentido de su extraordinario valor pedagógico, aunque su valor estético independiente sea casi nulo.

El pequeño cuento de Chejov, cuando el padre le pregunta por qué dibuja al soldado más alto que la casa si [el niño] sabe perfectamente que una persona no puede ser más alta que una casa, responde con absoluta seguridad que si dibuja al soldado pequeño no se le verán los ojos.⁶² (Las cursivas son mías.)

La formación estética del estudiante empieza desde la primera infancia; esto es decisivo para los trabajos posteriores en su educación, incluso hasta en los niveles superiores. Los valores, y *la verdad* como uno de los más importantes, constituyen —o debieran constituir— la piedra angular del trabajo científico de la pedagogía y del trabajo libre y creador del arte dramático. Nuevamente escuchamos a Liev S. Vigotski:

Debe quedar claro, como punto de vista fundamental, que no existe psiquis sin conducta y, si introducimos en la psiquis una noción falsa que no corresponde a la verdad ni a la realidad, con eso estamos educando también una conducta falsa. De aquí necesariamente surge la conclusión de que *la verdad debe convertirse en el fundamento de la educación desde la más temprana edad, porque una noción incorrecta es también un comportamiento incorrecto*. Si desde la infancia el niño se acostumbra a creer en el “cuco”, en el “viejo de la bolsa”, en la hechicera, en la cigüeña que trae a los bebés, con todo eso no sólo se obstruye su psiquis, sino, lo que es peor, se determina falsamente su conducta. Resulta completamente claro que el niño o bien teme o bien se siente atraído hacia ese mundo encantado, pero jamás permanece pasivo ante él. En las ilusiones o los deseos, bajo la manta infantil o en la habitación a oscuras, en el, sueño o en el temor, siempre reacciona a esas representaciones, reacciona de un modo sumamente excitado y, en la medida en que el sistema formado por estas reacciones se apoya sobre una base completamente fantástica y falsa, se está educando sistemáticamente en el niño una conducta incorrecta y falsa.⁶³ (Las cursivas son mías.)

El fundamento de la verdad: cinco dificultades

La pedagogía y el arte pueden ser los instrumentos más efectivos para la interpretación y transformación de la realidad, siempre que sean desarrollados y aplicados sin reduccionismos miopes. De diversa naturaleza y con sus características propias, ambas disciplinas podrían coadyuvar a plasmar la utopía de transformar

el mundo en espacio donde las personas logren la máxima realización de sus potencialidades como seres humanos, cuya naturaleza social se eleve al más alto nivel y genere sistemas de convivencia pacífica, justa, productiva, creativa, optimista y feliz .

“La verdad debe convertirse en el fundamento de la educación desde la más temprana edad”, nos dice Vigotski.⁶⁴ Si este principio es válido para la ciencia pedagógica como para el arte, los planteamientos del sistema brechtiano son la alternativa para su realización. Brecht plantea que existen cinco dificultades para escribir y decir la verdad. Tales dificultades son enormes para los que escriben sobre ciencia, pero también para los artistas que crean y realizan el arte. Veamos cuáles son:

1. El valor de escribir y decir la verdad.
2. La inteligencia para saber cuál es la verdad.
3. El arte para hacer la verdad manejable como un arma.
4. Saber a quién confiar la verdad.
5. La destreza indispensable para difundirla.

Cinco dificultades y cinco verdades para hacer el teatro de Brecht con estudiantes⁶⁵

*Quien no sabe la verdad es sólo un ignorante,
pero aquel que sabe la verdad y la pasa por mentira,
ese es un criminal.*

[Galileo Galilei, Bertolt Brecht]

A partir del planteamiento brechtiano acerca de las cinco dificultades para escribir y decir la verdad aventuro el planteamiento de las cinco dificultades y cinco verdades para hacer el teatro de Brecht con estudiantes. Veamos:

1. EL DESEO DE HACER UN TEATRO QUE VERDADERAMENTE EDUQUE (EL VALOR DE DECIR LA VERDAD)

¿Cuál es el teatro que verdaderamente educa, de manera pluridimensional y multidisciplinaria, esto es de manera integral?

Lenin (Vladimir Ilich Ulianov) decía que para hacer la revolución lo primero que hay que tener es el deseo, la voluntad de querer hacerla. Parafraseándolo podríamos decir que para que una expresión artística —en este caso poética y teatral— sea instrumento para la humanización y sensibilización de los estudiantes, es menester partir del deseo de querer que los jóvenes puedan educarse, y educarse en base a la verdad y al deseo de contribuir al cambio fundamental de la educación y de la sociedad hacia una vida mejor.

Sobre el valor de decir la verdad Bertolt Brecht nos plantea:

Para mucha gente es evidente que el escritor debe escribir la verdad; es decir, no debe rechazarla ni ocultarla, ni deformarla. Para todo ello se necesita mucho valor. Escribir la verdad es luchar contra la mentira, pero la verdad no debe ser algo general, elevado y ambiguo, pues son estas las brechas por donde se desliza la mentira. El mentiroso se reconoce por su afición a las generalidades, como el hombre verídico por su vocación a las cosas prácticas, reales, tangibles. No se necesita un gran valor para deplorar en general la maldad del mundo y el triunfo de la brutalidad, ni para anunciar con estruendo el triunfo del espíritu en países donde éste es todavía concebible.⁶⁶

Habría que concluir, parafraseando al propio Brecht, que no se trata de educar verdaderamente, sino que hay que verdaderamente educar a los jóvenes.

2. CÓMO SABER CUÁL ES EL TEATRO QUE HAY QUE HACER (LA INTELIGENCIA PARA SABER CUÁL ES LA VERDAD)

El teatro, como todo arte, tiene la facultad y la facilidad de transmitir diversos contenidos, enviar diversos mensajes al público. Es esto lo que ha hecho a través de toda su existencia, y desde sus orígenes hasta hoy se puede verificar lo planteado; por ejemplo, en la tragedia griega, alto nivel del desarrollo del teatro en la antigüedad, Arnold Hauser, en su libro *Historia social de la literatura y el arte*, analiza:

La tragedia es la creación más característica de la democracia ateniense; en ninguna otra forma artística los conflictos interiores de la estructura social están más clara y directamente presentados. Los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas, eran, sin duda, democráticos. Pero el contenido

era aristocrático. [...] El Estado pagaba las producciones y naturalmente no permitía la escenificación de obras de contenido contrario al régimen vigente.⁶⁷

Hay obras de teatro que tienen contenidos que no son precisamente populares, es decir que no tienen una visión desde los intereses y perspectivas del pueblo, y que lejos de educar dentro de una concepción a favor de las grandes mayorías para un progreso histórico, lo que hacen —creyéndolo correcto— es desinformar y alienar a los destinatarios de ese teatro. Este tipo de teatro no educa sino, por el contrario, deshumaniza, atenta contra la capacidad humana del conocimiento verdadero y ofende la inteligencia de los jóvenes estudiantes. Brecht plantea la función social del teatro, en una era científica como la nuestra, de la siguiente manera:

Nosotros, hijos de una era científica, tenemos que asumir una posición crítica frente al mundo. Frente a un río, nuestra actitud crítica consiste en su aprovechamiento; frente a un árbol fructífero, en injertarlo; frente al movimiento, nuestra actitud crítica consiste en construir vehículos y aviones; frente a la sociedad, en hacer la revolución.

Nuestras representaciones de la vida social deben estar destinadas a los técnicos fluviales, a los cuidadores de árboles, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios. Nosotros los invitamos a que vengan a nuestros teatros, y les pedimos que no se olviden de sus ocupaciones, para que nos sea posible entregar el mundo y nuestra visión del mundo a sus mentes y corazones, para que ellos modifiquen el mundo a su criterio.⁶⁸

3. EL TEATRO AL MÁS ALTO NIVEL ARTÍSTICO ES UN ARMA (EL ARTE PARA HACER LA VERDAD MANEJABLE COMO UN ARMA)

Todos los artistas progresistas y revolucionarios, entre ellos Brecht y Vallejo, están de acuerdo en que el primer requisito para que una obra artística sea revolucionaria es que tenga el más alto nivel de realización artística. Sin este elemento fundamental no se puede analizar o cuestionar el fondo o contenido y determinar finalmente el valor de dicha obra. Aristóteles, en su *Poética*, nos ha legado la premisa de que una cosa es el *proyecto* y otra la *realización*, y que debe haber un ensamble perfecto entre ambos para que se considere una obra bien hecha.

Sobre “El arte de hacer la verdad manejable como arma”, Bertolt Brecht nos plantea lo siguiente:

La verdad debe decirse pensando en sus consecuencias sobre la conducta de quienes la reciben. Hay verdades sin consecuencias prácticas. Por ejemplo, esa opinión tan extendida sobre la barbarie: el fascismo sería debido a una oleada de barbarie que se ha abatido sobre varios países, como una plaga natural. [...] Estar contra el fascismo sin estar contra el capitalismo, rebelarse contra la barbarie que nace de la barbarie, equivale a reclamar una parte del ternero y oponerse a sacrificarlo. [...] Un poco de luz y los verdaderos responsables de las catástrofes aparecen claramente: los hombres. Vivimos una época en que el destino del hombre es el hombre. El fascismo no es una plaga que tendría su origen en la ‘naturaleza’ del hombre. ⁶⁹

4. ¿A QUIÉNES HAY QUE DIRIGIR ESE TEATRO? (CÓMO SABER A QUIÉN COMUNICAR LA VERDAD)

Debe estar dirigido, en primer lugar, a los jóvenes, a los estudiantes; todo lo que le interese a los jóvenes debe interesar a los profesores, padres de familia y a toda la comunidad. Pero fundamentalmente deberá estar dirigido a los obreros y campesinos, empleados estatales y del sector privado, estudiantes y profesores, policías y amas de casa, es decir al pueblo en general.

Sobre “Cómo saber a quién confiar la verdad” volvemos a las *Cinco dificultades para decir la verdad*, de Bertolt Brecht en donde nos plantea que,

un hábito secular, propio del comercio de la cosa escrita, hace que el escritor no se ocupe de la difusión de sus obras. Se figura que su editor, u otro intermediario, las distribuye a todo el mundo. Y se dice: yo hablo, y los que quieren entenderme, me entienden. En la realidad, el escritor habla, y los que pueden pagar, le entienden. Sus palabras jamás llegan a todos, y los que las escuchan no quieren entenderlo todo.

Sobre esto se ha dicho ya muchas cosas, pero no las suficientes. Transformar la ‘acción de escribir a alguien’ en ‘acto de escribir’ es algo que me parece grave y nocivo. La verdad no puede ser sim-

plemente escrita; hay que escribirla a alguien. A alguien que sepa utilizarla. Los escritores y los lectores descubren la verdad juntos.

Para ser revelado, el bien sólo necesita ser bien escuchado, pero la verdad debe ser dicha con astucia y comprendida del mismo modo. Para nosotros, escritores, es importante saber a quién la decimos y quién nos la dice; a los que viven en condiciones intolerables debemos decirles la verdad sobre esas condiciones, y esa verdad debe venirnos de ellos. No nos dirijamos solamente a las gentes de un solo sector: hay otros que evolucionan y se hacen susceptibles de entendernos. Hasta los verdugos son accesibles, con tal que comiencen a temer por sus vidas. Los campesinos de Baviera, que se oponían a todo cambio de régimen, se hicieron permeables a las ideas revolucionarias cuando vieron que sus hijos, al volver de una larga guerra, quedaban reducidos al paro forzoso.

La verdad tiene un tono. Nuestro deber es encontrarlo. Ordinariamente se adopta un tono suave y dolorido: “yo soy incapaz de hacer daño a una mosca”. Esto tiene la virtud de hundir en la miseria a quien lo escucha. No trataremos como enemigos a quienes emplean este tono, pero no podrán ser nuestros compañeros de lucha. La verdad es de naturaleza guerrera, y no sólo es enemiga de la mentira, sino de los embusteros.⁷⁰

5. LA DESTREZA Y HABILIDAD PARA DIFUNDIRLO A TODO NIVEL (LA DESTREZA PARA DIFUNDIR LA VERDAD)

“Proceder con astucia para difundir la verdad”, es la quinta dificultad para decir la verdad. En palabras de Brecht, el procedimiento es de la siguiente manera:

Confucio alteró el texto de un viejo almanaque popular cambiando algunas palabras: en lugar de escribir “el maestro Kun hizo matar al filósofo Wan”, escribió: “el maestro Kun hizo asesinar al filósofo Wan”. En el pasaje donde se hablaba de la muerte del tirano Sundso, “muerto en un atentado”, reemplazó la palabra “muerto” por “ejecutado”, y abrió la vía a una nueva concepción de la historia.

El que en la actualidad reemplaza «pueblo» por «población», y «tierra» por «propiedad rural», se niega ya a acreditar algunas

mentiras, privando a algunas palabras de su magia. La palabra «pueblo» implica una unidad fundada en intereses comunes; sólo habría que emplearla en plural, puesto que únicamente existen «intereses comunes» entre varios pueblos. La «población» de una misma región tiene intereses diversos e incluso antagonicos. Esta verdad no debe ser olvidada.

La astucia de Confucio es utilizable también en nuestros días. También la de Tomás Moro. Este último describió un país utópico idéntico a la Inglaterra de aquella época, pero en el que las injusticias se presentaban como costumbres admitidas por todo el mundo.

Hay una infinidad de astucias posibles para engañar a un Estado receloso. Voltaire luchó contra las supersticiones religiosas de su tiempo escribiendo la historia galante de “La Doncella de Orleans”: describiendo en un bello estilo aventuras galantes sacadas de la vida de los grandes. Decía Lucrecio que contaba con la belleza de sus versos para la propagación de su ateísmo epicúreo. Las virtudes literarias de una obra pueden favorecer su difusión clandestina.

En la obra de William Shakespeare se puede encontrar un modelo de verdad propagada por la astucia: el discurso de Antonio ante el cadáver de César. Afirmando constantemente la respetabilidad de Bruto, cuenta su crimen, y la pintura que hace de él es mucho más aleccionadora que la del criminal. Dejándose dominar por los hechos, Antonio saca de ellos su fuerza de convicción mucho más que de su propio juicio.

Las investigaciones de Hegel en el dominio de la lógica facilitaron a los clásicos de la revolución proletaria, Marx y Lenin, métodos de un valor inestimable. Las ciencias son solidarias entre sí, pero su desarrollo es desigual según los dominios; el Estado es incapaz de controlarlos todos. Así, los pioneros de la verdad pueden encontrar terrenos de investigación relativamente poco vigilados. Lo importante es enseñar el buen método, que exige que se interroge a toda cosa a propósito de sus caracteres transitorios y variables.

Pues bien, hay mil maneras de utilizarla en las mismas narices de la policía. Los gobernantes que conducen a los hombres a la

miseria quieren evitar a todo precio que, en la miseria, se piense en el Gobierno. De ahí que hablen de destino. Es al destino, y no al Gobierno, al que atribuyen la responsabilidad de las deficiencias del régimen. Y si alguien pretende llegar a las causas de estas insuficiencias, se le detiene antes de que llegue al Gobierno. En resumen: importa emplear la astucia para difundir la verdad.⁷¹

Realizar un nuevo tipo de teatro tiene dificultades que deben ser asumidas de manera decidida y combativa, puesto que implica luchar contra la forma tradicional y cómoda de hacer un teatro fácil y, hasta cierto punto, irresponsable, porque no sólo no contribuye en el desarrollo de la formación estética de los jóvenes estudiantes, atentando contra su formación artística, sino que fundamentalmente no estará basado en la verdad, que tiene dimensiones sociales y políticas. Cuando se vive en sociedades como la nuestra, con regímenes de gobierno que casi siempre se transforman en dictaduras —sea porque se imponen por la fuerza, sea porque se parcializan con intereses particulares, contrarios a los de las grandes mayorías—hay que tener el valor de defender y propagar la verdad en todos los campos y fundamentalmente en el arte y la educación.

Cuando de educación se trata, la pedagogía ha de basarse en la verdad, pero la verdad basada en la verdad científica, que se transforma, por la maravillosa alquimia del artista, en la verdad artística, sustentada en la sólida frase de Carlos Marx “en todo acto verdadero hay en germen una expresión estética”. Y si la verdad es el norte, ha de ser también el punto de encuentro entre la ciencia pedagógica y el arte. No se diluyen entrambos sino que se nutren mutuamente y se retroalimentan, en un proceso dialéctico. La conclusión de Bertolt Brecht es así:

La gran verdad de nuestra época —conocer la verdad no es todo, pero ignorarla equivale a impedir el descubrimiento de cualquier otra verdad importante— es ésta: nuestro continente se hunde en la barbarie porque la propiedad privada de los medios de producción se mantiene por la violencia. ¿De qué sirve escribir valientemente que nos hundimos en la barbarie si no se dice claramente por qué?⁷²

Verdad que se pone de manifiesto en situaciones límite, como las dictaduras en sociedades salvajes de explotación del hombre

por el hombre, en donde decir la verdad se convierte en una lucha tenaz contra el sistema capitalista de producción y callarla es una indignante complicidad.

El distanciamiento (*Verfremdung*)

La producción proporciona no sólo un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. [...] El objeto artístico —y, del mismo modo, cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce, por ello, no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.

[Introducción a *Para la crítica de la economía política*. Karl Marx]

El *distanciamiento* (*Verfremdung*) es la categoría fundamental en el sistema estético y teatral brechtiano. Se aplica a todos los elementos del lenguaje teatral o, si se quiere, a todos los aspectos del teatro: actuación de los actores, maquillaje, escenografía, luces, vestuario, utilería, e incluso —y especialmente— a la relación del espectáculo con el público.

Si bien el *distanciamiento* se aplica a todos los elementos del lenguaje teatral, es fundamentalmente en la fábula (*fabula*: lo que se cuenta, lo que se narra) donde cobra mayor importancia y complejidad. Brecht toma la *Teoría del Montaje* (del cine) de Sergéi Eisenstein⁷³, quien a su vez lo toma del teatro del Kabuki, aplica la dialéctica materialista (filosofía marxista) y experimenta a partir de los avances del teatro europeo de ese momento.

Esta categoría central de la estética de Bertolt Brecht, al asumir el marxismo y manejar la categoría de la alienación (*Entfremdung*) del hombre en una sociedad clasista (fundamentalmente en la producción y consecuentemente en todas las formas de la conciencia humana), postula que el papel del arte teatral es el de la desalienación (*Verfremdung*), que Brecht establece, como hemos señalado, como categoría central de su planteamiento estético; el propio Brecht en sus *Escritos sobre Teatro*, Tomo III⁷⁴, señala que

Resultaría muy difícil exponer la teoría del distanciamiento en el teatro fuera del marco de una estética.

Verfremdungseffekt, es traducida como extrañamiento o distanciamiento⁷⁵:

No es casualidad que la *Verfremdung* recuerde tan visiblemente el concepto inventado por Hegel y tomado por Marx de la *Entfremdung* (alienación). La *Verfremdung* es la manera de hacer aparente la *Entfremdung*";⁷⁶

es decir la *Verfremdung* significa desalienación o desalienar. En frase de Bloch, "la alienación es en todas las partes el signo de la relación perdida entre el productor y el contenido de la producción."⁷⁷

El teatro de Brecht intenta desalienar a través de todos los lenguajes teatrales, —y de todas las técnicas posibles—, que permanecen de manera estática en el teatro tradicional. *Verfremdung* en la acepción brechtiana define una lucha constante contra la alienación y por la lucidez del hombre en su comportamiento productivo. Un ingrediente más de un hombre nuevo.

Frente al trabajo del actor, en tanto que individuo y ciudadano se aliena en el personaje al intentar fundirse en él, vivirlo, asumirlo en una totalidad temporal, emocional y actuante, Brecht habla del juego 'antialienador', en el que el hombre-actor no abandona sus posiciones como ser social y muestra un personaje, sus formas de actuar y comportarse, manteniendo esa independencia que es crítica o afirmativa, pero en la que siempre la lucidez del individuo-actor no se confunde con la ambigüedad, confusión, contradicción o lucidez del personaje.⁷⁸

EL DECURSO DEL MÉTODO

Antecedentes

Bertolt Brecht ingresa al teatro peruano⁷⁹ de tres formas diferentes. Podría decirse que hay tres Brecht. La primera es de la manera tradicional y conservadora: es un Brecht de estantería. Luego un Brecht radical y reduccionista, un tanto dogmático. El tercero es un Bertolt Brecht revolucionario, dialéctico y gran poeta.

Por la década de los años sesenta, en el Club de Teatro de Lima, llegó el rumor de que un alemán planteaba que en el teatro ya no debía vivirse el papel, que ya no era necesario encarnar el personaje teatral; había que mostrarlo artísticamente, pero solamente ‘mostrarlo’, ya no ‘vivirlo’. Horacio Lavecchia (joven director teatral argentino), con voz estentórea exclamó: ¡La puta que lo parió...! Después de varios días, llegó el rumor de que la estructura dramática de la obra ya no debería ser lineal y causal, sino por saltos y en cuadros. Horacio volvió a exclamar: ¡La puta que lo parió...! Y para colmo llegó luego el rumor de que el artista debe comprometerse con la realidad y tomar una posición, que siempre, dice Brecht, se toma fuera del arte. ¡La puta que lo parió...! volvió a proferir Horacio Lavecchia con su vozarrón.

Bertolt Brecht sigue siendo un gran desconocido en nuestro medio. Si hay alguna influencia en la poesía y el teatro en el Perú ha sido a través de la práctica o de otros autores peruanos o latinoamericanos, pero no de un estudio sistemático de su producción. Una de las causas de que los textos de Brecht llegaran de manera asistemática y en desorden al Perú se debe a que en España estaba proscrito el arte de Bertolt Brecht, y durante 40 años de la dictadura de Francisco Franco no se hicieron traducciones, de manera que llegaron a nuestro medio las traducciones hechas en Argentina, principalmente. La editorial Losange y luego Losada y Nueva Visión, después. Por ejemplo, *Escritos sobre teatro*, editado en Alemania en 1963 y cuyo título original es *Schriften-zum Theater*, después de diez años fue editado en 1970 por Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., en Argentina, en tres tomos, y llegó a Lima a través del director uruguayo Atahualpa del Cioppo. Aún hoy sigue siendo todavía hartamente difícil conseguir un texto de Brecht.

Brecht transformó la estructura dramática, la manera de contar la historia teatral. Aparece una nueva estructura en la que se confrontan las poéticas de Aristóteles y Federico Hegel, entre otras, con los nuevos y novedosos planteamientos estéticos de Bertolt Brecht. Al teatro peruano, uno de los ingresos más importantes fue a través del *Teatro Campesino* de Víctor Zavala Cataño, entre otros autores como Sebastián Salazar Bondy, Hernando Cortés, etc. Se trastoca la estructura tradicional del drama, cuya fundamentación sustancial es la teoría del conflicto dramático de Hegel, que ha servido de base para el desarrollo de muchos planteamientos orgánicos sobre el teatro. Aun hoy se sigue hablando del conflicto dramático en el mismo sentido en que lo planteara Hegel. Para el filósofo alemán, el conflicto dramático es el choque frontal, contradictorio, de dos voluntades libres, que luchan por hacer prevalecer los valores eternos (valores morales), legítimos y verdaderos que determinan la voluntad humana.

Según Hegel el conflicto dramático no se justifica y se legitima sino destruyéndose como contradicción. Luego, es necesaria la destrucción de este conflicto. Por ahí, en efecto, se ejercita la justicia eterna sobre motivos individuales y las pasiones de los hombres.⁸⁰ Este conflicto se destruye en función de restablecer la armonía, en la cual deben terminar todas las obras dramáticas. Lo que, en el desenlace trágico, es destruido, es solamente la particularidad exclusiva, que no ha podido acomodarse a esta armonía.⁸¹

Ahora bien, para lograr esta armonía final, este reposo y esta tranquilidad, el filósofo alemán entiende que la mayor forma, la más ajustada y natural, es la estructuración del drama en tres actos: el primero expone el origen de la colisión, que luego, en el segundo, se manifiesta vivamente como combate y complicación de los intereses y las pasiones; hasta que en el tercero, la oposición, llevada a su más alto grado, se desenreda necesariamente.⁸² César Vallejo, Víctor Zavala Cataño y Bertolt Brecht, son antihegelianos y antiaristotélicos: ninguna de sus obras termina en la armonía y el equilibrio que reclamaba Hegel, mediante la purificación del espectador por el terror y la piedad que planteara inicialmente Aristóteles en la Antigüedad y que luego asume Federico Hegel en el siglo XIX.

Brecht reclama del espectador una actitud crítica y una toma de partido respecto al problema planteado dramáticamente. Con

este fin, desarrolla todo un sistema sustentado en la formulación de una nueva estética (una estética marxista) que implica la transformación de la estructura dramática para exponer de un modo diverso, crítico y transformador, las diferentes historias de la vida de los hombres en sociedad.

El comienzo de la aventura

*Hay hombres que luchan un día y son
buenos. Hay otros que luchan un año y son
mejores.*

*Hay quienes luchan muchos años, y son
muy buenos. Pero hay los que luchan toda
la vida,*

Esos son los imprescindibles.

[Bertolt Brecht]

Toda reflexión teórica o investigación sobre un tema o una materia, en este caso sobre el arte, parte de la experiencia (*empíreia*⁸³), desde su propia actividad empírica que lo ha de iniciar y sustentar, y a donde hay que retornar para verificar lo investigado y así alimentar y transformar la práctica artística de la que hemos partido. De estos prolegómenos saldrán los apuntes para proponer la elaboración de un método para realizar el teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht en el sistema educativo en nuestro país. Lo hemos llamado “decurso” porque es producto de la praxis con montajes de obras de Brecht (*La resistible ascensión de Arturo Ui*, en el año 2009, y *Los fusiles de la madre Carrar*, el 2011) con jóvenes estudiantes, en sendos talleres donde aplicamos los planteamientos básicos del sistema teatral brechtiano, y al sufrir el proceso hemos verificado la importancia y eficacia de sus obras y las bondades y ventajas para la formación de los jóvenes estudiantes.

La propedéutica brechtista

El primer aspecto de la propuesta es de carácter propedéutico. Para el trabajo del teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht se requiere estudiar y conocer las ciencias sociales, poseer un mínimo

conocimiento para escudriñar y comprender la realidad y poder ubicarse para actuar social y artísticamente. Para el análisis de las obras teatrales del teatro épico–dialéctico de Brecht es menester el conocimiento y manejo del método filosófico de la dialéctica materialista (aplicable a todos los procesos y aspectos del arte), y del materialismo histórico (para comprender el proceso de la historia). Bertolt Brecht subrayaría después, en muchas ocasiones, el carácter imprescindible de la formación teórica revolucionaria para una práctica intelectual y artística consecuente. El diría:

En esta época de complicaciones y de grandes transformaciones, todos cuantos escriben necesitan un *conocimiento de la dialéctica materialista, de la economía y de la historia*. Se le puede adquirir en los libros y a través de la enseñanza práctica, si se dispone del empeño necesario. ⁸⁴(Las cursivas son mías)

La cuestión metodológica es que se puede hacer antes del trabajo de la obra y durante el proceso del montaje de la misma. Otro de los aspectos propedéuticos es que se debe leer, analizar y comprender la producción poética, narrativa, dramaturgica, sus planteamientos teóricos, antes y durante el proceso creador de la puesta en escena. De manera principal su producción teatral como *Galileo Galilei*; *El círculo de tiza caucasiense*; *Madre Coraje y sus hijos*; *El alma buena de Se-Chuan*; *La resistible ascensión de Arturo Ui*; *La madre*; *El Preceptor*; *La ópera de dos por medio*; *La excepción y la regla*; *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*; *Los fusiles de la madre Carrar*; *Coriolano*; entre otras obras imprescindibles para emprender el teatro dialéctico de Bertolt Brecht.

La hermenéutica brechtista

La dialéctica enriquece la hermenéutica⁸⁵ para el análisis de las obras teatrales y desentrañar sus contenidos y explicar la estructura de la obra en todos sus aspectos, sus significados y sus significantes. Entenderemos por *hermenéutica brechtista* a todos los estudios e investigaciones, individuales y grupales, para entender los planteamientos teóricos, la narrativa, la poesía y el teatro de Brecht, y sobre Brecht.

Para realizar el montaje de *La resistible ascensión de Arturo Ui*⁸⁶ que hemos referido, con jóvenes estudiantes, estudiamos el contexto histórico de Alemania en la época de entre guerras; el ascenso de Hitler al poder y el nacionalsocialismo; la vida de Hitler; el *Pequeño organon para el teatro*; y ‘visionamos’ *El gran dictador*, película de Chaplin. Asimismo, para realizar el montaje de *Los fusiles de la madre Carrar*, estudiamos las elecciones a las Cortes españolas, los partidos políticos, la Guerra Civil española, la vida y los crímenes de Francisco Franco, el ataque de la Legión Cóndor a Guernica, etc.

La heurística brechtista

Para nosotros la *heurística brechtista* se refiere a todos los aspectos importantes en el proceso creador que sufre el intérprete cuando se atreve a la aventura de crear en el arte. Todos los estudiantes que participaron en ambas experiencias (los montajes de *La resistible ascensión de Arturo Ui* y de *Los fusiles de la madre Carrar*) no sabían al principio qué era lo que sentirían cuando se encontrarían frente al público en la noche del estreno de la obra.

El aspecto *heurístico* de los actores abarca las dudas y comprobaciones en el proceso del estudio y del trabajo actoral y del montaje de la obra, las inquietudes en los temas de investigación, hasta los que pudieran parecer anecdóticos pero que revelan el interés o el proceso de adquisición de éste. Por ejemplo, en uno de los ensayos preliminares de la obra vimos una película sobre la vida de Adolfo Hitler, donde se narra que una cabra le mordió a Hitler un testículo, motivo por el cual le ocasionó posteriormente la impotencia. Después de la proyección, un actor de 12 años se me acercó, y con cuidado me preguntó en voz baja, “¿cuál de los dos, el izquierdo o el derecho?” No supe qué responderle, aunque después de ver nuevamente el video advertí que fue el derecho.

Como hemos dicho, en el proceso de formación también son importantes las vivencias de los actores, como la emoción en el enfrentamiento con el público. Recuerdo gratamente que al día siguiente al estreno de la obra *La resistible ascensión de Arturo Ui*, antes de la segunda función, se me acercó un actor de 12 años y me comentó: “anoche casi no he podido dormir; me despertaba por los aplausos y después me volvía a dormir”. La función de estreno,

el 10 de febrero de 2009, el público había aplaudido de manera estruendosa y los actores habían saludado ese gesto benevolente.

La heurística brechtista abarca todos los incidentes que acontecieron en el transcurso del trabajo, búsquedas de soluciones para construir sus personajes, formas de resolver sus problemas con la memoria, expresión vocal, su trabajo corporal, con el manejo de la utilería, la organización de sus vestuarios, la coordinación con la escenografía durante la escena, el trabajo en equipo, etcétera.

La lectura: difícil pero hermosa tarea

*Hay quienes al leer sacralizan lo leído sin
ponerlo en duda.
Hay que cuestionar lo que se lee; hay que
preguntar:
¿por qué es esto?, ¿de dónde salió?
Esta es la clave para la lectura.
[Bertolt Brecht]*

*- ¿Hay que leer de nuevo la obra?
- Por supuesto, diez, cien, mil veces se lee
una obra de teatro.
[Proceso del montaje de "La resistible
ascensión de Arturo Ui"]*

La primera característica de la lectura en el teatro es que se hace de manera oral y sonora⁸⁷; todas las lecturas se realizan en voz alta, nombrando a los personajes que intervienen con sus parlamentos, y leyendo las acotaciones del autor en voz alta. Bertolt Brecht recomendaba leer primero el comienzo de una obra y luego el final de la misma. Este procedimiento que parece muy sencillo resulta interesante si vemos que funciona perfectamente en el sistema aristotélico, puesto que Aristóteles planteaba que para que una obra sea dramática tenía que pasarse de la felicidad a la infelicidad. Si leemos *Edipo Rey*, de Sófocles, veremos que al inicio de la obra Edipo es el rey más querido y poderoso de Tebas, pero al final, cuando va camino al destierro habiéndose arrancado los ojos, es el hombre más desgraciado e infeliz de la tierra. La diferencia que podemos encontrar entre lo que plantea Aristóte-

les y lo que plantea Brecht con este procedimiento metodológico es que, en el caso de Edipo es un castigo (de los dioses por haber cometido *moira* y haber desobedecido el oráculo) y en el caso de una obra de Brecht, como *La resistible ascensión de Arturo Ui*, las cosas no se suceden unas a otras porque sí, sino que devienen unas en otras, y al final de la obra comprendemos que el monstruo de Arturo Ui y su banda de gánsters puede regresar y todo volver a suceder; es decir que el fascismo puede volver a suceder, como dice el último parlamento de la obra:

Epílogo (*todos los actores en coro*):

Aprendan a ver en lugar de mirar simplemente. Actúen en lugar de hablar. ¡Y piensen que una vez eso estuvo a punto de dominar al mundo! Los pueblos consiguieron vencer; pero nadie debe cantar victoria antes de tiempo... ¡Aún es fecundo en vientre del que salió lo inmundo!

La obra deberá ser leída periódicamente a lo largo de todo el proceso (incluidas las funciones teatrales). Es interesante volver siempre al texto del poeta (el autor) para ver si los cambios que se hicieron estuvieron bien, o no, si el tratamiento de determinados temas se realizó correctamente, etc.

Las lecturas de una obra de teatro pasan por los seis niveles de la *Teoría de las seis lecturas*, de Miguel de Zubiría⁸⁸, y alcanzan en el sexto nivel la lectura metasemántica, que permite comparar, establecer analogías y hacer correspondencia con otros sistemas, incluso con los lenguajes no verbales, proxémicos y kinésicos, tan importantes en el teatro.

El estudio y la investigación

En uno de los estudios preliminares de la obra vimos la vida de Adolfo Hitler, donde se narra que en la niñez una cabra le mordió a Hitler un testículo, motivo por el cual le ocasionó posteriormente la impotencia. Después de la proyección, un actor de 12 años de edad se me acercó, y con cuidado me preguntó en voz baja, “¿cuál de los dos; el izquierdo o el derecho?” No supe qué responderle, aunque después de ver nuevamente el vídeo advertí que fue el derecho.

El estudio y la investigación es un aspecto importante para el trabajo brechtiano. Para realizar el montaje de la obra *La resistible ascensión de Arturo Ui* tuvimos que estudiar la Segunda Guerra Mundial, la vida y obra de Adolfo Hitler; vida y obra de Bertolt Brecht, sus escritos, ver videos de todos estos temas: los años 20 en los Estados Unidos, Chicago, en el que se ubica la obra, la vida de los gánsters. Así mismo seguir estudiando la obra de Bertolt Brecht y su poesía que declamábamos en el aula. Además Tuvimos que establecer la relación con la realidad peruana.

La dramaturgia

En “La compra del bronce” (*Der Massingkauf*), que lleva por subtítulo “Conversaciones a cuatro sobre el arte de hacer teatro”, leemos:

Quizá uno pueda llegar a componer un breve fragmento lírico sin haber estudiado, pero es excepcional. No conozco ningún poema escrito en esta época que pueda atribuirse a un hombre totalmente ignorante, a alguien sobre quien no haya influido de una u otra manera conocimientos científicos. De más está decir que para *una obra tan amplia, tan multifacética como es la pieza dramática, de ningún modo pueden bastar los conocimientos empíricos del autor*. Es optimista creer que el escritor puede representar algo hoy sin entenderlo.⁸⁹ (Las cursivas son mías.)

La dramaturgia de la era científica requiere de un conocimiento profundo de la realidad social e histórica y del ser humano, así como también un dominio del arte de la poesía en general para poder crear obras teatrales del más alto nivel y significación.

En la obra *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Brecht recurre a los versos clásicos de Shakespeare como de Goethe. Es una crónica que muestra, de manera divertida y alegórica, cómo fue el ascenso de Adolfo Hitler al poder en Alemania y cómo quiso apoderarse del mundo. Es una dura crítica a todos los dictadores y sus cómplices, en Alemania, Europa y en todo el mundo. Busca que el espectador reflexione sobre la historia de la humanidad y asuma un compromiso, una posición, frente a los que se representa. Pero como es teatro, también es entretenida, y sitúa la acción

de la historia (fábula) entre gánsters de Chicago de los años 30, época de Al Capone y su banda.

“*La fábula es el alma del teatro*” declaró Aristóteles hace 25 siglos y Bertolt Brecht lo suscribió en el siglo XX. El concepto de *fábula* es quizá el único elemento del teatro sobre el cual no hay ninguna discusión. No se refiere a las historias que suceden entre animales humanizados, formuladas para emitir un mensaje moral, una moraleja (p.e. *Las fábulas de Esopo*) sino al componente más importante de la Tragedia (Teatro). Es el conjunto de eventos o sucesos, importantes y trascendentes, que conforman la historia teatral, la historia que se cuenta en una obra de teatro. Aristóteles señala que los elementos de la Tragedia son seis: fábula, personajes, pensamiento (mensaje), música, escenografía y la palabra. Brecht recoge de Aristóteles una verdad vigente hasta hoy: la *fábula* es la parte más importante del teatro, es la historia que se cuenta; es la columna vertebral de la obra.⁹⁰

La didascalía⁹¹ brechtiana está presente en todas sus expresiones poéticas y en sus estudios teóricos. Es extraordinario el poema *Canción del autor dramático*. Veamos un fragmento:

*Soy un autor dramático. Muestro / lo que he visto. Y he
visto mercados de hombres /
donde se comercia con el hombre. Esto / es lo que yo, autor
dramático, muestro /.
Cómo se reúnen en habitaciones para hacer planes /
a base de porras de goma o de dinero, / cómo están en la
calle y esperan, /
cómo unos a otros se preparan trampas llenos de esperan-
za, / cómo se citan, /
cómo se ahorcan mutuamente, cómo se aman, / cómo
defienden su presa, /
cómo devoran... / Esto es lo que muestro.*

*Refiero las palabras que se dicen. / Lo que la madre le
dice al hijo, /
lo que el empresario le ordena al obrero, / lo que la mujer
le responde al marido. /
Palabras implorantes, de mando, / de súplica, de confu-
sión, /
de mentira, de ignorancia... / Todas las refiero.*

*Veo precipitarse nevadas, / terremotos que se aproximan. /
 Veo surgir montañas en medio del camino, / ríos que se
 desbordan. /
 Pero las nevadas llevan sombrero en la cabeza, /
 las montañas se han bajado de automóviles /
 y los ríos enfurecidos mandan escuadrones de policías.*

2

*Para poder mostrar lo que veo, / estudié las representa-
 ciones de otros pueblos y otras /
 épocas. / He adaptado un par de obras, examinando /
 minuciosamente su técnica y asimilando de ellas / lo que
 a mí me servía. /
 Estudié las representaciones de los grandes señores feu-
 dales /
 entre los ingleses, con sus ricas figuras / a las que el mundo
 sirve para desplegar /
 su grandeza. Estudié a los españoles moralizantes, /
 a los indios, maestros en las bellas sensaciones, /
 y a los chinos, que representan a las familias / y los varia-
 dos destinos en las ciudades.*

Los versuches: experimentos

Brecht desarrolló también, y de manera fecunda, una dramaturgia pedagógica (didáctica) a través de sus *Versuches* o experimentos, que son obras teatrales, poemas, páginas narrativas y ensayos para proponer un teatro para jóvenes estudiantes; por ejemplo, *Baden-Baden*, la obra didáctica con muchas referencias bíblicas⁹² que erigen la pobreza en virtud cardinal.

En la ‘ópera escolar’ *Aquel que dice sí* Brecht se inspira en un Noh (género del teatro japonés) del siglo XV, el *Taniko*. Comenzaba a descubrir en esta época los teatros chino y japonés y encontró en ellos una confirmación de sus propias investigaciones. El actor chino, en efecto, no se identifica con su personaje; su actitud impersonal, objetiva, es lo contrario de nuestro teatro de ilusión. “Así —escribe Brecht— los acontecimientos representados en la escena, suscitan la estupefacción; lo cotidiano se desprende de

la esfera de lo natural, de la evidencia.”⁹³ Éste es el germen del famoso *Verfremdungs-Effekt*.

El tema de *Taniko* es el del pacto llevado hasta sus últimas consecuencias, puesto que implica el suicidio: “Muchos dicen sí sin estar de acuerdo, a muchos no se les pregunta nada y muchos están de acuerdo con las cosas falsas. Es, pues, importante aprender un verdadero acuerdo.”⁹⁴ Esto se ilustra con la siguiente parábola: habiendo estallado una epidemia, los estudiantes deciden ir a buscar un médico extranjero. Se une a ellos un muchacho que quisiera llevar un remedio a su madre enferma. Después de algunos días de ascensión el muchacho se agota. Sus compañeros deciden abandonarlo. Respetan todavía la costumbre que establece que se interroge a la víctima y que ella esté de acuerdo con su inmólación. Llenadas las formalidades de costumbre, prosiguen su viaje “... deplorando el triste curso de los acontecimientos, ninguno más culpable que otro.”

Brecht rehízo su obra. La segunda versión, titulada *El que dice no*, plantea el problema con las mismas circunstancias, pero en el momento del desenlace el muchacho se rebela. Veamos:

EL MUCHACHO: Quien dice *a* no está obligado a decir *b*. Yo quería buscar un remedio para mi madre, pero ahora yo mismo estoy enfermo y no puedo hacerlo. Y viendo cómo están ahora las cosas quiero regresar a mi casa inmediatamente. En cuanto a esas viejas costumbres, no les encuentro ninguna razón de ser. Lo que me falta, sobre todo, es una costumbre nueva que vamos a instituir sin tardanza; la costumbre que establece que en cada situación nueva se reflexione de nuevo.

LOS ESTUDIANTES: Así los amigos llevarán al amigo / y fundarán una nueva costumbre / y una nueva ley / hombro con hombro marcharán en filas apretadas / al encuentro del vituperio / al encuentro de la burla, los ojos bien cerrados / ninguno más cobarde que su vecino. Se notará que Brecht en su segunda versión eludió el problema que había planteado en la primera. Ya no contrapone la salvación de la colectividad a la del individuo, sino la salud de una mujer anciana a la de su hijo.⁹⁵

La actuación épica

Después del estreno del 10 de febrero de 2009, en donde el público había aplaudido de manera estruendosa y los actores habían saludado ese gesto benevolente. Al día siguiente, antes de la segunda función, se me acercó un actor de 12 años y me comentó: “anoche, casi no he podido dormir. Me despertaba por los aplausos y después me volvía a dormir”.

En el sistema brechtiano, en la medida en que se trata de liberar al espectador del yugo de la identificación catártica aristotélica y de devolverle su capacidad crítica y sus posibilidades de actuar de acuerdo a los criterios que deduzca de su participación como espectador frente a una obra de teatro, el actor debe mostrar artísticamente al personaje, con todas sus características, pero debe conservar él mismo su propia opinión y tenerla siempre presente y mostrarla dentro del espectáculo (sea con el maquillaje, el vestuario, un gesto reiterado, o cualquier otro recurso que recuerde al espectador su posición). Veamos, a propósito, nuevamente la didascalia brechtiana a través del poema “Sobre el teatro de todos los días” de la propuesta de Brecht para la actuación épica del actor:

*Miren a aquel hombre en la calle, mírenlo; /
 él está mostrando cómo sucedió el accidente, y somete /
 al chofer a la sentencia de la muchedumbre, /
 por la forma cómo manejaba, imprudentemente. /
 Mírenlo ahora: hace el papel de atropellado / (por lo que
 se deduce era un anciano). /
 De los dos personajes, el chofer o el anciano, /
 este hombre muestra sólo lo esencial para que / se com-
 prenda cómo fue el desastre /
 —y eso basta para presentar a los dos delante de ustedes—
 / no hace falta más. /
 Muestra que era posible evitar el accidente; /
 Y el accidente es comprendido aunque sea incomprensible, /
 pues tanto uno como el otro podían haber / actuado de
 otra forma. /
 Mírenlo: ahora el hombre está mostrando cómo cada /*

uno de los dos personajes podía haber actuado / para
 evitar el accidente. /
 Nada de supersticiones en su testimonio ocular: él no /
 atribuye el destino humano a ninguna estrella, /
 tan solo a fallas cometidas, fallas propias. / Observen
 todavía /
 la seriedad y el cuidado de la representación: él sabe /
 que de su fidelidad dependen muchas cosas: / que no se
 arruine el inocente /
 y que la víctima tenga indemnización. / Mírenlo ahora
 repitiendo lo que ya hizo: /
 cuando tiene una duda, / hace un esfuerzo de memoria,
 sin estar seguro de /
 haber representado bien, / y pide a uno o a otro que lo
 corrija. /
 Ese punto, miren con respeto: / con admiración deben
 notar que ese imitador /
 no se pierde en ningún papel, / no se confunde jamás con
 el personaje que está /
 interpretando, permanece como intérprete, / siempre, sin
 confusiones. /
 Los personajes no le hicieron ninguna confianza, /
 Y con ellos, él no comparte ningún sentimiento /
 o punto de vista: de ellos sabe muy poco. / De su represen-
 tación no nace nadie, hijo de /
 intérprete y de interpretado, pulsando /
 como un solo corazón, pensando como un solo cerebro: /
 ¡su fuerte personalidad es la de un interprete / que interpreta a
 dos vecinos extraños! /
 En vuestros teatros / la fabulosa transformación que se
 pretende que ocurra /
 entre el camarín y el escenario /
 —un actor sale del camarín, un rey entra en el escenario— /
 ese truco mágico /
 (que como yo tantas veces he visto, ha provocado /
 buenas carcajadas en los maquinistas que se ríen / mien-
 tras toman sus cervezas) /
 aquí, en este caso, aquí no tiene lugar. / Nuestro actor, en
 un rincón de la calle, /
 no es ningún sonámbulo con el cual nadie puede hablar; /

*no es ningún sumo sacerdote en su divino oficio... /
 lo pueden interrumpir en cualquier momento, /
 y seguramente él les responderá con toda la calma, /
 prosiguiendo después con su exhibición. / Pero, señores,
 no digan: /
 “¡Este hombre NO ES un artista!” / Pues si ustedes ponen
 tamaña barrera /
 entre ustedes y el mundo, / ¡USTEDES QUEDARÁN FUERA
 DEL MUNDO! /
 Si ustedes no le dan el título de artista, /
 tal vez él a ustedes no les dé el título de hombres. /
 La restricción que les puede hacer él a ustedes /
 Es mucho más grave de la que le pueden hacer ustedes /
 a él. Por eso digan: /
 ¡ES UN ARTISTA PORQUE ES UN SER HUMANO! (Las
 mayúsculas son de Augusto Boal)⁹⁶.*

Personajes

Los personajes son construidos sobre la base de la ‘teoría de los modelos’, de Brecht, que la aplicaba para las obras teatrales (*Antígona*, *Madre Coraje*, etc.) y que nosotros desarrollamos para los personajes. Para este propósito tomamos como modelos a personajes sociales, políticos, tomados de fotografías, películas, personas de la vida diaria; por ejemplo, en el montaje que hemos referido de la obra *La resistible ascensión de Arturo Ui*, tomamos como modelo a *El gran dictador*, de Charles Chaplin, que es una dura crítica al nazismo, y aplicamos también el método de la construcción de los personajes entre varios actores o actrices, de manera que el personaje dejó de ser propiedad privada de un solo actor.

La pedagogía del espectador

Una de las mejores formas de educar al espectador es concediéndole y respetando su capacidad crítica y cuestionadora, pues la fuerza que tiene el espectador es determinante en la represen-

tación teatral. Una de las conclusiones de Guido Podestá en *César Vallejo: su estética teatral*, citando a Vallejo, dice:

El responsable de ordenar el sentido final de la obra no es el director del montaje, ni siquiera el dramaturgo, ni tampoco los actores, sino el público, de ahí la necesidad de ‘educarlo’. Y en esta tarea deberán intervenir todos aquellos que de una u otra forma estén ligados a la actividad teatral.⁹⁷

Enrique Buenaventura (director teatral colombiano) contaba la siguiente anécdota sobre una heroína de la Independencia colombiana: El TEC, Teatro Experimental de Cali [bajo la dirección de Enrique Buenaventura], en una de sus giras llegó a un pueblo campesino de Colombia, cuyos integrantes nunca habían visto teatro; allí presentarían una obra sobre un tema histórico de Colombia, que trataba de una heroína que luchó por la Independencia colombiana, que fue ajusticiada por los españoles cuando la apresaron. A la heroína, en el primer acto, se le ve actuando a favor de la resistencia de su patria y organizando las tropas; en el segundo acto la toman prisionera y la encarcelan; en el tercer acto hay un juicio y el tribunal español la sentencia a la pena capital: la muerte.

Cuando llegó este pasaje en que la sentenciaban a morir, en la platea se levantó un brazo pidiendo la palabra; era el delegado, que hablaba en nombre de todos los campesinos que se encontraban en la platea. Los actores al ver esto se desconcertaron pero creyeron necesario escuchar al delegado, ya que parece que ellos creían que estaban en una asamblea: —¡No la matan!, dijo muy seguro y con voz firme, el delegado. Los actores que se encontraban en el escenario se miraron y creyeron que no era tan importante el impase y entre gestos decidieron continuar... y continuaron. Leyeron la sentencia a la heroína colombiana y decidieron matarla. Se agitó la platea, hubo barullo y el delegado nuevamente levantó la mano y ya un poco molesto vociferó: —¡No la matan! ¡Si la matan, los matamos a todos ustedes y quemamos el teatro! Y todos los campesinos blandieron sus machetes. Asustados los actores del TEC tuvieron que ceder, y cambiaron la historia de la obra... y la historia de Colombia, para salir con vida del pueblo.

En el teatro isabelino, en el mismo teatro El Globo, de William Shakespeare, se pagaba un penique y se entraba a la platea con

un porrón de cerveza. Los espectadores ingresaban con frutas, y cuando algo le parecía falso o no les gustaba, o le aventaban el porrón a los actores o las cascara de las naranjas, sandías, etc. Esto indica que el público participaba, de una u otra manera, con el espectáculo, es decir, la obra teatral.

En el teatro español en el Siglo de Oro sucedía algo parecido, al punto que Fray Luis de León escribió, refiriéndose al público, “contigo hablo, bestia fiera”.

En el trabajo teatral brechtiano se trata de organizar un método para educar al espectador y poco a poco lograr una actitud crítica y desalienante. Hormigón, lo plantea así:

El método brechtiano, tanto en su escritura teatral como en su génesis material del espectáculo o en sus relaciones sala—escena, se convirtió en forma de imponer una actitud ‘desalienadora’ a todos los niveles de creación y práctica. Es todo el espectáculo en su conjunto el que propone al espectador una actitud ‘desalienada’ de lectura y no de fusión.

Es decir que, el espectador no debe seguir incorporándose en el espectáculo mediante la ‘identificación’, que lo priva de su capacidad crítica. Pero esto concierne no sólo al espectador sino a actores y espectadores. Sigue Hormigón:

Lo típico de la práctica que Brecht propone es, pues, su carácter crítico productivo y dialéctico a todos los niveles de su elaboración y materialización. Esta es su especificidad y su carácter contemporáneo, actual y proyectado hacia el futuro. Su finalidad, conseguir que unos y otros, actores y espectadores, abandonen la ignorancia y alienación de los explotados por el conocimiento y la lucidez, descubran los caminos y los medios para transformar el mundo y el placer de conocer y transformar.⁹⁸

La crítica

*Si las cosas se explicaran por sí solas
el arte y la ciencia sobrarían.*

[Carlos Marx]

*Uno de los beneficios del trabajo teatral,
entre otros, es que mi hijo ahora es un lector crítico,
y su comprensión ha mejorado notablemente.*

[Mario Prada, padre de familia]

La crítica es el nivel más alto en el trabajo brechtiano. Se refiere a la capacidad crítica del espectador, que no delega su conciencia al autor, a quien está en condiciones de cuestionar; a la capacidad crítica del autor frente a la realidad representada; a la capacidad crítica del actor, que no se ‘identifica’ con los personajes representados.

En cuanto a la solvencia crítica de los actores, dan muestra los testimonios de los participantes en el montaje referido de la obra *La resistible ascensión de Arturo Ui*, en la revista *Formación integral*⁹⁹, que incluye la nota sobre la obra. Allí se da cuenta, entre otras cosas, que el estudiante que interpretaba el papel de Arturo Ui manifestó que “esa noche casi no pude dormir escuchando los aplausos, nunca antes había recibido una ovación como la del día del estreno”; que otro actor, que hacía el papel de Goro (guardaes-paldas de Arturo Ui), comentó “ahora pude entender cómo era de abusivo Hitler, cómo la maldad imperaba en la sociedad, igual que ahora; esta obra me ha enseñado mucho”; y que el alumno que interpretaba Ernesto Roma (lugarteniente de Arturo Ui) comentó “nunca debemos bajar la cabeza ante el abuso; esta obra también nos enseña a no ser tímidos, a defendernos y no permitir el abuso ni las mafias”.

CODA

1

El universo estético-filosófico de Bertolt Brecht, su sistema teatral épico-dialéctico, su poesía, teatro, pensamiento estético y político, y sus grandes realizaciones teatrales como director, constituyen una alternativa idónea para la realización del teatro con jóvenes en el Perú, por la actualidad de sus obras dramáticas, su alto nivel poético, y su coherencia y consecuencia intelectual.

2

La actualidad de sus obras dramáticas¹⁰⁰ está presente en el tratamiento de temas como la equidad de la justicia por la propiedad colectiva de la tierra, en *El círculo de tiza caucasiense*; la verdad científica, en *Galileo Galilei*; las leyes invertidas de sociedades como la nuestra, dentro del sistema capitalista, en *La excepción y la regla*; la denuncia histórica contra el nazismo, en *La resistible ascensión de Arturo Ui*; las leyes económicas del capitalismo salvaje, en *Santa Juana de los Mataderos*; la corrupción y la doble moral del sistema capitalista, en *La ópera de dos por medio*; la defensa de la República española, en *Los fusiles de la madre Carrar*; la denuncia de la alienación religiosa y moral, en *El alma buena de Se Chuán*; la castración ideológica del maestro de escuela, en *El preceptor*; etcétera.

3

El alto nivel poético de su teatro supera o formula de distinta manera el manejo de la parábola¹⁰¹, que William Shakespeare le legara, y hace de Brecht uno de los grandes paradigmas en el manejo de la poesía dramática en el teatro moderno contemporáneo. Con maestría y gran sentido artístico transforma en categorías estéticas las cuestiones sociales y políticas, y eleva a categoría de arte el compromiso *revolucionario* desde una concepción marxista creadora.

4

Su coherencia y consecuencia intelectual —que debería figurar en el primer lugar— está manifiesta en su valiente lucha y enfrentamiento contra la barbarie del capitalismo imperialista, en su

más nefasta caracterización como es el nazismo. De esta manera asigna al teatro y a todas sus expresiones artísticas una nueva función social: transformar la sociedad, haciendo que a través de sus contradicciones se desarrolle hacia un estadio superior.

5

El teatro que corresponde a la etapa de formación de los niños y jóvenes es el teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht, por tratarse de un teatro que pone por delante el supremo compromiso de construir un mundo mejor para quienes vendrán después de nosotros. Hay que aspirar a hacer un arte y un teatro que, a través de la belleza, coadyuve a realizar esa utopía en donde el hombre sea amigo del hombre y acabe con la explotación inhumana del hombre por el hombre.

6

La pedagogía —ciencia de la transmisión de conocimientos y de la educación integral de los jóvenes— no debe perder su naturaleza y calidad científica en ningún momento, mucho menos para hacer concesiones y realizar un arte alienante, y ha de complementarse con el arte, y éste con aquélla, para el desarrollo de la formación estética de los jóvenes espíritus sobre la base de la verdad, la justicia, el goce estético y los valores éticos.

7

El arte y la ciencia son dos de las mejores alternativas para conocer la realidad y, principalmente, al hombre en tanto individuo y ser social. Juan Antonio Hormigón, lo plantea de la siguiente manera:

[...] la ciencia como instrumento modificador de la vida de los hombres, hecho por ellos para conseguir que “el destino del hombre sea el hombre”. De todas las ciencias que al arte puedan importar, la que lo influye de forma decisiva es *la ciencia que nos permite conocer las causas y leyes del desarrollo de las sociedades y de la vida y relaciones de los hombres*.¹⁰² (Las cursivas son mías.)

En *Der Massingkauf* (*La compra del bronce*, obra teatral de Bertolt Brecht), son constantes las alusiones a la ciencia y a sus relaciones con el arte. Al comienzo de “la tercera noche”, a modo

Si desea continuar
leyendo, puede
adquirir el libro
en formato físico
a través de nuestra
tienda virtual