

TEATRO

DE STANISLAVSKI A BRECHT

Enrique Buenaventura

En las postrimerías del siglo XVIII vemos desmembrarse la última modalidad de teatro antigua: la Comedia dell'arte. "La Nueva Compañía Italiana" se dispersa en Francia, muere Carlin y el último Arlequín, Laporte, se refugia en el Vaudeville.

En Inglaterra Arlequín va cambiando su vestimenta y, mezclando la acrobacia antigua con la melancolía del "pierrot lunaire" de los románticos, se transforma en el clown¹. El Circo y el Vaudeville mantienen en Occidente, por un tiempo, la tradición que permanece casi intacta en los teatros orientales.

En 1817 corre todavía por Francia una última familia de viejos cómicos, la de Jean Gaspard Baptiste Deburau. El Pierrot de Deburau, sin máscaras, de rostro inexpresivo, de movimientos rápidos, no morirá, sin embargo. Rodeado por la luz difusa de los primeros cinematógrafos, resucitará con Charlot.

Pero entre Deburau y Charlot han sucedido muchas cosas. Dentro de la tradición milenaria heredada por Deburau, el teatro era una fiesta popular, era un espectáculo con música, danza y pantomima. A él acudían las gentes como acuden hoy a un mitin político. Las obras no se construían como revelaciones ingeniosas de casos particulares sino como debates ecuménicos de problemas conocidos por todos. Con el advenimiento del individualismo burgués, el teatro sufre un rudo golpe. Sobrevive, frente a la novela, solo porque la gente se agarra demasiado a sus viejas costumbres y diversiones. Destrozada la tradición del oficio de actor, Diderot se pregunta, entre ruinas, qué oficio es ese. La burguesía ha puesto el arte al servicio de los sentimientos del "individuo" y la expresión de esos sentimientos en uno u otro sentido nutre al romanticismo, al naturalismo y al realismo. Diderot plantea en términos románticos, dentro de la esfera de la "sinceridad de los sentimientos", la paradoja del actor.

El problema se circunscribe a la emoción. El argumento central de Diderot es si la emoción puede o no ser provocada a voluntad. Veremos luego que este es el problema que, a su modo, resuelve Stanislavski. Pero, ¿cómo ha venido este problema a embrollar una tradición milenaria, a hacer, digamos, borrón y cuenta nueva?

Para ponerse a tono con todo el arte que expresa “los sentimientos del individuo” y para acomodarse al público de las “salas” el teatro se vuelve confesión. Las obras se convierten en trama y desenlace y la única preocupación del actor es “vivir” el papel. Transformada la sociedad, transformado el público, transformado el autor (convertido en literato) se transforma (lente y difícilmente) la técnica del actor. “¿Y por qué el actor habría de diferir del poeta, del pintor, del orador, del músico?”, se pregunta Diderot. Para todos el problema esencial en ese momento es la expresión de los sentimientos del individuo. Estamos entre el romanticismo, el naturalismo y el realismo.

Cuando se apaga el incendio intelectual provocado por Diderot, un simple empleado del gas de París se dedica con ahínco a convertir todas esas teorías en realidad. Se trata de André Antoine. Stanislavski viene inmediatamente después, intentando la sistematización de los nuevos principios estéticos y adaptando el trabajo del actor a la nueva sociedad, al nuevo público, al “pequeño teatro”. Los grandes autores de la antigüedad son introducidos a esta intimidad, domesticada y los nuevos escriben confesiones, a veces a gritos y rabiosas como las de Ibsen, pero confesional al fin.

Antoine, como dice Jean Vilar, con su actuación “escrupulosa hasta el absurdo, niega siete siglos y medio de teatro de feria francés”.

Esta “actuación escrupulosa hasta el absurdo” va a ser “sistematizada” por Stanislavski. Es la actuación “ad hoc” para las confesiones, para el público reducido y selecto, para la “comunidad” entre este público y el actor. En un teatro grande esas sutilezas, dice él, “no llegaban hasta el espectador, perdiéndose en el enorme espacio de la sala, poco hospitalaria, en la que los actores se veían precisados a forzar y levantar la voz y a subrayar su juego de manera netamente teatral”. En cambio en el teatro chico “la cercanía en que se hallaban espectadores y artistas, los fusionaba. A los primeros les parecía que se hallaban ubicados en la misma habitación en la que vivían los actores que actuaban en el escenario y que solo por obra del azar presenciaban lo que estaba sucediendo en la vida de la pieza”. Stanislavski² está, pues, a gusto con ese empequeñecimiento so-

cial del teatro: “a causa del gran público —dice—, el actor se siente obligado, quiera que no, a desplegar una cantidad innecesaria de esfuerzos y de movimiento que, se supone, representan los sentimientos”.

A tono con las tendencias de todo el arte, llega al “umbral del subconsciente”. “En este espectáculo, quizá por vez primera, comenzaron a sonar aquellas notas hondas y cordiales del sentimiento subconsciente, en la medida y forma que yo había soñado”.

El actor presta su vida, sus sentimientos, su experiencia, sus “vivencias”, al personaje, se *identifica con él*. “Lo importante es cómo el actor, un ser humano, habría actuado si las circunstancias y condiciones que rodean a Oteló hubieran sido reales y la daga con que se hirió hubiera sido de acero”. Mediante la emoción auto-provocada y controlada se consigue la identificación personaje-actor, así como la identificación actor-espectador o sea, la “comuni3n” ideal para Stanislavski.

El teatro individualista, casi podríamos decir que el “anti-teatro”, encuentra en Stanislavski su “metteur en scene”, su “regisseur” genial. Pero la reacci3n no se hace esperar. Nace —curiosamente— en los “pequeños teatros” y entre la gente que continúa —sobre todo en el aspecto ético— la labor de Stanislavski.

El reinado del “individuo”, por otra parte y la expresi3n de sus sentimientos, han hecho crisis. Aparecen los “ceros” (Elmer Rice: “La máquina de sumar”). El naturalismo, romanticismo desencantado, engendra mediante otro desencanto —la postguerra del 14— al expresionismo. El pequeño público selecto se va acabando. A Stanislavski se le acabó de pronto y Copeau, aunque se ve obligado a representar para lo que resta de ese público, se prepara para el público que vendrá. Tanto en Rusia como en Francia se produce un regreso a los clásicos y un deseo de volver al juego escénico amplio, al espectáculo. Los ensayos se multiplican, Copeau explica: “Creo que nuestro arte no se realiza a cabalidad, más que en contacto con el gran público y que no florece más que una forma que podría llamarse popular”. La “Compañía de los quince” hace ejercicios gimnáticos y acrobáticos de las 9 a las diez de la mañana, y de las diez a las doce mímica e improvisaci3n. Se intenta regresar a la gran tradici3n, al “oficio” que murió con la Comedia dell’Arte y no al de los cómicos románticos que pusiera Diderot en tela de juicio y que enterraran Antoine y Stanislavski.

Gordon Creag, volviéndose contra el naturalismo, anticipa ideas de Berthold Brecht: “¿No es propia de un pobre arte y de una ruin

inteligencia la incapacidad para comunicar la esencia de una idea al público, como no sea mediante una torpe imitación, un facsímil del hecho en sí?”. “Se dice comúnmente del actor que está completamente dentro de su papel; cuando mejor sería poder decir que maneja su papel desde fuera”. Pero el actor reclamaría la falta de “carne y de vida” que hay en semejante arte dramático. Pero “vida” y “realidad” no son la misma cosa. Son los actores “ventrílocuos” y “naturalistas” los que no pueden introducir vida en sus trabajos, sin darnos una imitación material, grosera, inmediata de la realidad”. Este caso de transición es explicado por Jean Richard Bloch como un pantano: “Una edad clásica se halla detrás de nosotros, otra está tal vez ante nosotros, empero nosotros atravesamos el pantano”.

Se me antoja que Berthold Brecht es el heraldo de esa nueva edad clásica.

Al héroe romántico no opone él el “cero” de la descomposición del naturalismo sino el “anti-héroe” regresando en lo esencial al sentido épico, pero sin renunciar en absoluto a las conquistas del mejor realismo, del expresionismo alemán y de todo el “teatro de ideas” moderno.

En el campo de la actuación, que es el que más nos interesa en este esbozo, sus tesis se oponen decididamente a las de Stanislavski. Brecht intenta volver a la tradición que muriera con la Comedia dell’Arte, bebiendo, de paso, en las tradiciones gemelas que aún subsisten: el teatro oriental en sus diferentes formas.

Si Stanislavski plantea —con criterio naturalista— la identificación actor-personaje y da como finalidad de la actuación la reconstrucción lo más viva posible del hecho pintado por el autor, Brecht plantea el divorcio de las dos personalidades: actor y personaje y coloca la tesis a probar o la idea a plantear o la conclusión a sacar, como objetivo y fin primordial de la representación. No importa tanto reconstruir el hecho cuanto presentarlo de tal modo que pueda ser visto por muchas caras, que sean sugeridas muchas causas y consecuencias, que sea, en una palabra, antes juzgado que sentido por parte del espectador y antes presentado que vivido por parte del actor. Esta “objetividad” del actor no se consigue por medio de fórmulas. Es preciso —como ocurre con todo problema artístico— resolverla en cada caso de una manera especial, pero lo que sí es incuestionable es que ella transforma nuestra actitud naturalista frente al papel. No podemos encarar el texto como un simple problema de emoción (y por aquí volvemos a los clásicos

para quienes el lenguaje teatral era un lenguaje específico). El gesto no puede ser tampoco encarado como “lo simple, lo espontáneo, lo natural” y la caracterización tratará de crear una imagen antes que una reproducción del tipo. La plasticidad, como en la tradición que terminara en la Comedia dell’Arte, será el medio de comunicación, la forma de transmisión del contenido de las obras. En el caso citado antes, por ejemplo, en el cual Stanislavski da como objetivo de la representación de una escena de Oteló la reconstrucción de los hechos narrados por Shakespeare tal como “si las circunstancias y condiciones que rodean a Oteló hubieran sido reales...”, para Brecht, lo importante hubiera sido que el actor mostrara los móviles y las consecuencias de esos hechos y moviera no la emoción y el entusiasmo del espectador por medio de la “ilusión de realidad”, sino su juicio crítico por medio de la presentación objetiva de un carácter que van transformando y modelando los hechos.

En ningún caso quiero presentar a Stanislavski como un naturalista miope, empeñado en un verismo simple. Aunque suene raro es él quien dice: “No hay necesidad de llevar al escenario, forzosamente, las cosas de la vida real, que es mucho mejor que se descarten...”. “Debemos usar la verdad, transformada en equivalente poético, mediante la imaginación creadora”. Tampoco quiero presentar a Brecht como un esteta o un formalista que quiere suprimir la emoción y transmitir solo ideas y tesis mediante un alarde de plasticidad.

Los planteamientos de ambos son mucho más complejos y ricos que ese esquema superficial y sus diferencias mucho más hondas. Son, ante todo, diferencias de época. Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro. Entre los dos hay la diferencia que hay entre el siglo XIX y el XX. En Antoine y Stanislavski culmina el siglo XIX con su liberalismo, su melodramatismo, su mesianismo tolstoiano, etcétera. De Víctor Hugo a Romain Rolland, todo se resuelve con “personalidades”. El siglo XX, como anota Blach “es mucho más aristócrata que burgués”. “El pueblo, al cambiar este nombre por el de proletariado, ha renunciado a su aspecto doliente, se ha transformado en nombre, fuerza y partido...”. “Renunció a sus mejores razones para exigir compasión”. “Rechaza la caridad burguesa, así como la piedad de los intelectuales”.

“La revolución social ya no se le aparece como un sueño mesiánico, sino como una de la incógnitas de su ecuación personal”. “Jean Valjean

ya no ambicionaría rivalizar con los burgueses en su propio terreno; mostrarse más digno que ellos o superarlos en su idea moral". El arte ha abandonado el cientificismo aunque su objetividad está dirigida a un público altamente influido por la ciencia. El tremendo desarrollo del periodismo ha quemado la importancia del "suspenso" y el viejo mecanicismo de exposición, nudo y desenlace empieza a oxidarse.

Pero, en cuanto a la técnica de la interpretación, de la actuación propiamente dicha, ¿qué es lo que aporta Brecht y en qué se opone este aporte al de Stanislavski?

Brecht quiere volver a la vieja tradición del teatro-espectáculo, a la tradición de la Comedia dell'Arte y por ello cita como modelo, más de una vez, al último representante de esta tradición, a Charles Chaplin. Vuelve a apoderarse de la máscara que, como anota Copeau, evita la *fusión* fácil, sensible o simplemente emotiva con el personaje, obligando al actor a "presentarla", imponiéndose a él; "el actor que trabaja con máscara recibe de este objeto de cartón la realidad de su personaje".

La lucha para desarraigar el naturalismo y volver a la tradición clásica enriquecida con las conquistas del realismo y del expresionismo —tal es el intento épico de Brecht— no ha sido, no es y no será fácil. Cómo convencer a un público saturado de verismo cinematográfico, periodístico, etcétera, sin un juego escénico psicológico, minucioso y sin usar la "emoción" a la manera naturalista? Cómo apelar a un público que apenas está saliendo de una crisis de la razón y que —en gran parte— está todavía embaucado en el meandro del psicologismo, dirigiéndose fundamentalmente a su juicio, a su razón?

Por otra parte, ¿los planteamientos de Brecht en cuanto a la interpretación, no pecarán de intelectuales, no serán demasiado "alemanes" y no serán una nueva fórmula que nos ayuda solamente con su teatro?

Estos interrogantes no pueden sustentarse o negarse definitivamente más que en el terreno —ay, nada firme— de la práctica escénica. Pero podemos ventilarlos, podemos intentar su análisis: el problema clave de Diderot a Stanislavski es la emoción. Ahora bien, ¿suprime Brecht la emoción? ¿Cómo la trata? "La estética vulgar —dice— según la cual es imposible provocar la emoción en el espectador sin hacerlo perderse a sí mismo en la del actor, es falsa". Esta es una emoción de contagio, en tanto que la emoción que deviene del hecho mismo representado, de sus orígenes e implicaciones, es mucho más legítima y es, ante todo, un vehículo mucho más honesto y eficaz para el teatro que requiere nues-

tro tiempo y sobre todo el futuro, un teatro que vuelve a aquel “enseñar deleitando” de los clásicos.

Si represento a una persona como actor, debo hacerlo de tal modo que si lo lloro no incite al espectador a llorar conmigo sino a juzgar *con emoción* mi llanto: “ahora llora, pero en vano, demasiado tarde, ya no tiene objeto llorar”, se dirá el espectador. Para lograr este efecto debo estar lejos de las lágrimas reales, del llanto “profundamente sentido” debo analizar ese llanto y al reproducirlo incidir sobre su carácter específico, marcar su “contenido” digamos así, como si yo simultáneamente llorara y dijera: “qué inútiles son mis lágrimas”. De este modo hay una distancia entre actor y personajes y entre éstos y el espectador, distancia que permite el rayo luminoso del juicio entre la turbulencia de la emoción. Imagino que éste era el mecanismo de la “catarsis” griega. Un análisis más profundo nos enseña cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnalescas o de Mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños y costeños. El mismo análisis nos llevará a ver en la evolución de la plástica moderna, a partir del “razonamiento” de Cezanne y pasando por Picasso, una utilización semejante de la emoción. No nos emocionamos ante un cuadro de Picasso o con la música de Stravinsky por la semejanza de esas obras con la realidad, sino por las ideas, imágenes, juicios y razonamientos que ellas provocan en nosotros sobre la realidad.

Al analizar un personaje nosotros, situados en esta nueva estética, debemos ver ante todo el fin de sus acciones. No la “meta” novelesca, no el “qué se propone este personaje” sino qué es, ¿qué significa para el público? ¿Es la tenacidad rodeada de obstáculos que al fin vence? ¿Entonces su caracterización deber ser la tenacidad? ¿Qué cara tiene la tenacidad? ¿Qué imagen externa podría darla de golpe, de cuerpo entero? Por aquí tenemos un elemento “expresionista” que nos es útil y que –para mí– es el aporte de tres siglos de romanticismo – naturalismo – realismo– al teatro del futuro. Si es necesaria una máscara, usémosla. Busquemos un caminado, una gesticulación, un porte particular y por aquí volveremos a “los tipos” del teatro clásico y sobre todo de la comedia dell’Arte, pero sin perder los aportes del realismo. ¿En qué partes del “parlamento” puede verse más claramente la tenacidad? Busquémosla y busquemos un tono de voz (la voz de la tenacidad, su metal especial) para decir esas partes. ¿Podríamos, en el montaje, encontrar una ima-

gen o varias imágenes de grupo e individuales que fueran como un monumento a la tenacidad? Usémoslas y por aquí llegaremos a un tipo de “justificación escénica” opuesto al de Stanislavski. Para éste la justificación estaba en la lógica, en el movimiento natural, en las necesidades reales de la escena, para nosotros estará en el propósito estético y en las necesidades demostrativas de la idea que nos proponemos establecer sobre la escena. No importa que la lógica natural se vea contrariada. Brecht sube los soldados en zancos y cuelga a Peter Lore para diferenciar ese mundo absurdamente desmesurado y deshumanizado de la milicia de la vida común y corriente (“hombre por hombre”).

Hemos pretendido demostrar que Stanislavski es la adaptación – mediante un sistema minucioso y que no podemos dejar de lado – de la estética naturalista y del teatro burgués, a la técnica de la interpretación y del montaje. También hemos querido señalar que Brecht es la revolución en aquella estética, en aquel teatro y en aquel sistema, que conduce como autor – actor – director (como hombre de teatro) hacia un renacimiento, hacia una nueva era clásica, hacia un futuro teatro “teatral”, esto es, popular. Creo, con Bloch que el teatro “se dispone a erigirse de nuevo más viviente y más grande que nunca”. Creo que Brecht, nos da las armas, los medios, para alcanzar ese fin, para crear un teatro digno de los tiempos que vienen.

“... a las ciudades en tiempos de desorden,
cuando reinaba el hambre...”
(que vino)... “entre los hombres en tiempos de revuelta
y se reveló con ellos...”
Él, para quien “el fin está en el lejano horizonte,
pero es claramente visible,
aunque a duras penas pueda pensar en alcanzarlo”...

Notas

¹ Ver León Chancerel: *Arlequín* (Jeux, treteaux el personajes” 1931).

² Las citas de Stanislavski son de *Mi vida en el Arte* y *La Formación del Actor*.