

Brecht: la estructura de su discurso teatral y la relación semiótica con el destinatario en Galileo Galilei y el círculo de tiza caucasiense

MARCELA DEL RÍO REYES

Antes de iniciar el análisis es preciso aproximarse a los planteamientos teóricos de Brecht, para fijar los parámetros de su discurso, que es el que da la clave de la relación entre la estructura de la obra teatral y su relación semiótica merced al efecto del distanciamiento que ésta debe producir en el destinatario o público que asiste al teatro.

1) El primero de sus conceptos, es el que da nombre a su teatro, es decir: el de lo épico, tal como Brecht lo entiende.

2) El segundo, el concepto de lo que él llamó *Verfremdungseffekt*, esto es: el efecto de distanciamiento (o extrañamiento).

Epicidad

Lo épico del teatro de Brecht consiste, fundamentalmente en una oposición entre acción dramática vs. narración, entendiendo lo dramático, tal como lo concibe Aristóteles. Según la terminología derridiana, el teatro épico vendría a ser una desconstrucción del modelo mimético aristotélico, que se propone crear un teatro no sólo diferente, sino opuesto a la concepción que de él se tenía, hasta la aparición de Brecht.

Y la esencia de esa epicidad, es que se trata de un teatro en donde en lugar de representar un conflicto, se narra un suceso. Y este cambio, aparentemente sencillo, produce toda una serie de diferencias esenciales en: la estructura, los personajes, la escenografía, también en lo que Brecht llamó literarización (lograr lo representado con lo formulado, y para llevar a cabo esta literarización del teatro, Brecht se sirve del

film, de carteles y títulos que comentan la acción), y en la relación de todos estos elementos con el público, fundamentalmente.

El hecho de narrar produce tres diferencias esenciales en relación con la estructura del modelo aristotélico.

1) La primera, que la obra en lugar de tener una continuidad, en la que cada escena es producto de la anterior y avanza en función de la siguiente, la obra se divide en cuadros que son escenas independientes, autónomas, que se conforman en función de sí mismas.

2) La segunda, que no se producen finales cerrados que den solución al suceso narrado, concebido como el desenlace y la catarsis, del modelo aristotélico; por el contrario, los finales son abiertos, para dar a entender al público que es él quien debe resolver un desenlace, esto es, para hacerle comprender que él es quien tiene la capacidad de solucionar los problemas y de transformar su situación social.

3) Y tercera, que cada uno de los elementos que componen el escenario, son activos y van narrando a su vez, en forma paralela a la narración de los personajes y de las canciones que aíslan cada cuadro.

En suma, en cuanto a la forma, la realidad se presenta como una narración y en cuanto al contenido, se ofrece una visión del ser humano en su vida diaria, confrontando sus relaciones de clase, pero no como algo ya terminado, sino como una realidad en proceso, es decir: presenta al ser humano haciendo su historia ¹.

Distanciamiento

En cuanto al efecto de distanciamiento (o *Verfremdungseffekt*), ha habido diferentes concepciones. Cuando Hegel utilizó el



Román del Prado

término, éste fue traducido como alienación. Y para Hegel, esta alienación consistía en un proceso a través del cual el Sujeto pasa a ser Objeto, para, a través de esa objetivación, llegar a tener conciencia de sí mismo, es decir, que para Hegel, ese proceso de alienación le daba al ser humano el acceso al conocimiento de su propia alienación. Brecht, conocedor y admirador de la filosofía hegeliana², trata de sintetizar con ese mismo término *Verfremdungseffekt*, dos conceptos: uno, el del distanciamiento, en el sentido de des-familiarización, es decir, que el público debe ver como extraño lo que le es familiar y que por estar acostumbrado a ello, ya no lo cuestiona, de manera que esa des-familiarización, entendida como un distanciamiento de lo cotidiano, le haga tomar conciencia de su circunstancia social alienada y otro, el de motivar al auditorio –gracias a ese distanciamiento– para que transforme esa circunstancia. Este sustrato hegeliano en el pensamiento de Brecht es especialmente curioso, si se piensa en que el sustrato ideológico de la dialéctica hegeliana era idealista, es decir, espiritualista, y en cambio, el sustrato de Brecht es materialis-

ta, y lo que busca con su teatro es fortalecer la formación marxista de las clases trabajadoras. Pero Brecht va más allá con el término, ya que también le imprime el sentido de distanciar para historizar, esto es, que su teatro pretende, a base del efecto de distanciamiento presentar a los personajes como es el caso de Galileo Galilei, como capaces de aglutinar contradicciones, en sí mismos, pero, al mismo tiempo, de presentar el mundo no como algo inmutable, sino como algo susceptible de ser transformado, por tanto, los problemas no se presentan como inevitables, sino como efímeros, históricos, y por ende, un auditorio que se distancia de sus problemas, se vuelve capaz de transformar su mundo. (De ahí el título, por ejemplo de la evitable ascensión de Arturo Ui)

Y para que ese distanciamiento pueda darse, tiene que suprimirse la empatía o identificación (*Einfühlung*), entre el auditorio y los personajes. Así, el efecto de distanciamiento se da de tres modos principales que apuntan a una sola meta:

- 1) la relación entre actor-personaje
- 2) la relación entre personaje-público

3) y la relación entre estructura de los cuadros, didascalias, música y demás elementos del escenario y el público.

Y es que el efecto de distanciamiento entre actor-personaje, en realidad, es doble, porque al mismo tiempo que impide la empatía del actor con el personaje que interpreta –a través de los distintos métodos inventados o diseñados por Brecht–, impide la identificación del público con el personaje. Y el de la estructura, es múltiple, porque al crear escenas independientes, divididas, comentadas o anunciadas a través de la llamada literarización: carteles, títulos y otras didascalias, música y demás elementos del escenario, no está simplemente narrando un acontecimiento, sino que está seleccionando en un acto ideológico, aquellos sucesos que interrelacionados puedan conseguir despertar la conciencia de clase del público al que va dirigida la obra, que es el formado por las clases populares, de ahí que el efecto de distanciamiento tenga una meta ideológica. Y para que ese distanciamiento pueda ser posible, Brecht privilegia la acción del pensamiento sobre la emoción, sin embargo, algunos han creído que Brecht suprime toda emoción, en su teatro, y esto no es así, la única emoción que él suprime, es aquélla que está ligada al proceso de la identificación entre el público y el personaje. Ése es el tipo de emoción que él rompe con su efecto de distanciamiento.

Paolo Chiarini señala que:

La poetica di Brecht mira dunque, in sede sia di creazione artistica quel di proposta estetica, alla restituzione della **totalità umana**, ma intesa non –hegelianamente– come mediazione logica onnicomprensiva al livello dello Spirito oppure della Storia, bensì come feconda e concreta dialettica tra “ragione” e “cuore”. L’arte si configura pertanto quale sintesi reale, e non mistico “superamento”, di codesti elementi eterogeneo-discontinui, sì che ad esempio «l’unità del personaggio si forma [...] dal modo in cui le sue singole caratteristiche si contraddicono a vicenda» L’arte è tanto ragione quanto sentimento, e il loro conflitto si riduce nei limiti d’un dialettico gioco di funzioni strettamente connesse e reciprocamente condizionate.³

Y según Willett, la música en Brecht:

becomes a kind of punctuation, an underlining of the words, a well-aimed comment giving the gist of the action or the text. And this remains its prime function in all Brecht’s plays.⁴

En resumen, el teatro épico de acuerdo con todos los elementos señalados busca cumplir a través de un proceso dialéctico, una función didáctica, en el sentido de que intenta convencer a las clases oprimidas de que para liberarse no deben esperar que el destino señalado por los dioses les sea favorable, sino que son ellas quienes tienen la capacidad para transformar las condiciones sociales de su mundo.

Galileo Galilei

La acción es narrada y por tanto la estructura está concebida escapando al modelo mimético de Aristóteles. Por una parte, como los conflictos no son de carácter psicológico, no hay destinos predeterminando la acción de los seres humanos, y por otra parte, la obra rompe con la unidad de espacio (varias ciudades: Padua, Florencia, Roma), de tiempo (el suceso transcurre a lo largo de treinta años) y de acción (el desarrollo de sus investigaciones, su lucha contra la ignorancia, la superstición, su retractación ante la Inquisición y su autocondena por haber traicionado a la Ciencia y a la humanidad), rompiendo con el más importante pilar del teatro aristotélico: la identificación.

El desarrollo de la fábula es discontinua. No corresponde al canon de: planteamiento de un conflicto, desarrollo continuo de su acción en la forma de un nudo o punto culminante, una peripecia, en la que la acción se vuelve en contra del protagonista y un desenlace de la catástrofe. Por el contrario, las escenas, cada una es autónoma, sin embargo, ninguno de los hechos que se narran pueden ser borrados, sin que se dañe la interrelación de las acciones. Como un ejemplo, pueden citarse las primeras tres escenas.

En la primera escena el sabio dice al público que quiere comprobar la veracidad del sistema de Copérnico. En la segunda, no habla para nada del sistema de Copérnico, en cambio, sabemos que se entera por Ludovico, de que hay un nuevo antejo que amplifica las imágenes: el telescopio. Y no es sino hasta la tercera escena en la cual el texto nos dice por qué estaba tan contento con el invento del telescopio: porque podrá servirse de él para confirmar las teorías de Copérnico.

Se ve así, que la acción de cada escena es independiente de la que le precede, sin embargo hay una relatividad dentro de la estructura.

Otro ejemplo de la importancia de cada uno de los elementos estructurales, es la escena once, que de quitarse del texto, se pondría en peligro todo el contenido ideológico de la obra, porque en ella el Cardenal Inquisidor está procurando que el Papa condene a Galileo por hereje. El Papa, al principio, no quiere condenarlo, hasta lo defiende, pero los argumentos del cardenal lo van convenciendo, hasta que finalmente, acepta que sea sometido a interrogatorio. En esta escena, el Papa que todavía defendía a Galileo, está comenzando a ser vestido, –es decir, todavía actúa con sentimientos de hombre–, pero al fin de la escena, ya está completamente ataviado –investido de todo su poder cardenalicio–, lo que significa que el traje tiene una función de signo semiótico, ya que al estar ataviado, no es ya un hombre solamente, sino el Papa, la institución, el símbolo de la Religión. Y si como hombre trata de defender a Galileo, como Papa no puede hacerlo.

Esta interrelación de los sucesos relativamente independientes y la discontinuidad del transcurso de la fábula aparece en todo el teatro de Brecht. Y la selección que hace de los sucesos que narra, tiene siempre una relación directa con el contenido ideológico.

El texto consta de quince escenas independientes, en las que cada una va presentando una faceta de Galileo en su relación con el mundo. Sus contradicciones, como personaje, tienen como finalidad, mostrar al científico no idealizado, sino como hombre que es capaz hasta del plagio, con tal de cumplir con su meta a largo plazo, que es la de confirmar la teoría de Copérnico y la de escribir sus Discorsi. Cada una de estas escenas va siendo anunciada, esto es, que lo importante no es conocer lo que ocurre, sino cómo ocurre y por qué, para que el público pueda tomar conciencia de su propia circunstancia social. El efecto de distanciamiento, se logra en la obra, como en el resto de sus textos, a base de carteles, canciones, y otros elementos activos del escenario que narran lo que habrá de acontecer en la escena siguiente para romper con el ilusionismo de la identificación entre el auditorio y los personajes.

Así, la primera escena se inicia con el anuncio de la circunstancia de Galileo: es decir, que se encuentra en una casa modesta de Padua, dando lecciones para poder vivir, cuando llega Ludovico y le cuenta que en Holanda se ha inventado un

anteojo que agranda cinco veces los objetos a distancia. La segunda escena comienza con la praxis del efecto de distanciamiento, al presentar una imagen desconstruida del científico, ya que no corresponde a la que en general se tiene de un sabio – hombre de gran ética profesional –, sino la de un hombre que es capaz de plagiar el invento del anteojo, porque le gusta comer bien y el plagio le reportará beneficios económicos, así pues, no se detiene en pregonar en la corte de Padua que él ha inventado el telescopio. Desde esa escena, la relación de la estructura misma de la obra, con el público, se hace a través del efecto de distanciamiento, ya que al decir que un gran hombre no siempre es grande en todo, está previniendo al público para que no se deje engañar por las imágenes idealizadas de los héroes, que no siempre han sido grandes en todas sus acciones.

En la tercera escena, ya el texto comunica al destinatario, la fe de Galileo en la razón humana, y justifica el plagio, al hacer descubrimientos en el cielo que prueban el sistema de Copérnico. En esa misma escena, se establece por vez primera la relación estrecha entre la confirmación del descubrimiento de Copérnico, con la religión, al preguntar Sagredo que si sólo hay astros en el cielo «Where is God» La pregunta, por supuesto, no es sólo para el interlocutor que la escucha, sino para el público que asiste al teatro. Brecht con ello, plantea el desplazamiento que la Ciencia hace del Espíritu divino y presenta al ser humano como una mezcla no unívoca de valores y carencias éticas, pero en todo caso, exenta de la culpa de un “pecado original”. Así, si el ser humano no está predeterminado por un destino que lo convierte en esclavo sumiso del dictado de los reyes de herencia divina, puede ser capaz de modificar esa circunstancia político-religiosa que lo ha colocado en el submundo social.

Los elementos de música, de literarización y los efectos escenográficos diversos, no están concebidos como algo integrado al texto, sino con una función no subordinada a él. Cada elemento se desarrolla particularmente, aunque contribuya a narrar los acontecimientos. Para Brecht todas las artes hermanas del arte dramático han de ser invitadas, no para elaborar una obra de arte total en la que todas ellas desaparezcan y se pierdan, sino para que, en colaboración con el arte dramático, en sus diferentes modalidades, promuevan la tarea común,

consistiendo sus relaciones recíprocas en lograr distanciarse las unas de las otras. Y distanciarse mutuamente significa que cada elemento sea utilizado dentro de su función particular, para poder ofrecer una actitud crítica, tal como lo expresa en su Pequeño Órganon para el teatro:

¿Cuál es la actitud productiva respecto a la naturaleza y la sociedad que nosotros, hijos de una era científica, hemos de introducir de modo deleitable en nuestro teatro? Una actitud crítica.⁵

El círculo de tiza caucasiano

Si el tema del Galileo fue el desplazamiento de Dios, por la Ciencia, en El círculo de tiza caucasiano, el tema es el de la sustitución de la Injusticia prevaleciente en las sociedades previas al socialismo, por la Justicia socialista. La estructura contiene semejanzas y diferencias con la de Galileo. Las semejanzas consisten en que se sirve de los mismos elementos de literarización: música, carteles, etc. para lograr el distanciamiento, pero la diferencia estructural fundamental es la del recurso histórico. En Galileo, la acción se desarrolla, desde el principio de la obra, en una época lejana a la del público que asiste al teatro. La primera línea con que comienza la narración textual es: “En el año mil seiscientos nueve...”. En cambio, en El círculo de tiza, la acción se sitúa en una época presente (Brecht escribió la obra en 1944, durante su exilio en Norteamérica), dentro de una comunidad rural socialista de la Unión Soviética, al finalizar la guerra contra Hitler, aunque dentro de esa acción, se narre un suceso lejano para confirmar que la justicia ha prevalecido, precisamente porque se trata de un mundo socialista.

Pero ¿cuándo se verifica la Justicia? Precisamente invirtiendo los términos, dentro de una aparente contradicción. Porque si un régimen es Injusto, ¿cómo podrá impartirse la Justicia: con un dictamen aparentemente Injusto, como es el caso de El círculo de tiza, en el que se le da la posesión del niño a la mujer que no es su madre en lugar de dárselo a la verdadera madre? Porque para la verdadera madre el niño sólo representaba la posibilidad de recibir la herencia. Se advierte así que el teatro de Brecht se mueve dentro de las mismas leyes que rigen a la sociedad. Por ello la fábula se desenvuelve a través de contradicciones, que son las contradicciones

que pueden encontrarse dentro de los sistemas sociales. Es aquí, pues, donde se han de investigar las leyes de la estructura del teatro de Brecht: Si la sociedad es contradictoria, la estructura teatral no puede ser unívoca, ni los personajes tener una sola faceta. La contradicción se revela así, en cada uno de los elementos que conforman su teatro.

La fábula va presentando a saltos las acciones. La primera acción es la disputa por el valle, entre los dos koljoses ante el Delegado del Partido. El primer koljós, el Galinsk había abandonado el valle para dedicarse a la cría de ovejas y quiere volver a su antiguo valle. El segundo, el Rosa Luxemburgo que se dedicó al cultivo de árboles frutales en dicho valle, durante la ocupación nazi, tenía ya elaborado un proyecto de regadío que prometía aumentar considerablemente la producción. Ésta es la razón de la disputa por el valle. Al final, llegan a un acuerdo amistoso, quedando el koljós Rosa Luxemburgo como propietario del valle. La segunda acción se inicia aquí, cuando ya ha sido decidido quién se hará cargo del valle, los miembros del koljós que ha salido triunfante en la disputa, representan una antigua pieza teatral, de origen chino, para ilustrar que la Justicia ha triunfado. Así, la acción se traslada a un tiempo lejano que no se precisa: «En tiempos remotos y sangrientos regía esta ciudad, llamada «la maldita» un gobernador de nombre Georgi Abaschvili»⁶. Y esta acción, también es narrada a saltos, ya que primero se relata la historia del niño que estará en disputa entre la madre, esposa del gobernador Abaschvili, y la criada, que en un acto de piedad –terrible es la tentación de la bondad– recoge al niño que ha sido abandonado por la huida de la madre, en medio de la batalla, y después, se cuenta la historia del juez Azdak, que en realidad es un escribiente, al que han puesto a representar el papel de juez, que habrá de dar la sentencia en el pleito por la adjudicación del niño.

En esta obra, como en muchas de Brecht, se conjugan elementos del teatro de todos los tiempos: cantos, poesía, prosa, máscaras, grandes conflictos de carácter universal, dentro del tratamiento humorístico de la Commedia dell'arte, del teatro burlesco y de la épica clásica, pues el personaje de Azdak tiene reminiscencias claras con Sancho Panza, y sus juicios que podrían llamarse ecuménicos. Y estos elementos, como siem-

pre, funcionan para enfatizar el efecto de distanciamiento, y hacer comprender a cualquier público que la justicia en una sociedad clasista, sólo puede obtenerse dando fallos inversos, por ello, en lugar de sentenciar en favor de los que poseen todo, hay que hacerlo en favor de los que no poseen nada, de los desheredados, explotados, de las clases que sólo pueden compartir su pobreza.

Y aquí radica una de las grandes oposiciones de Brecht al concepto dramático aristotélico, pues de acuerdo a Aristóteles, la división de géneros se establece en base a la clase social de los protagonistas. Y si la tragedia sólo es posible entre protagonistas de rango social más elevado, que sufren el castigo por una falla de carácter y la comedia entre protagonistas populares, que sufren el ridículo por sus defectos, esto implica que los personajes populares carecen de valores éticos y morales, por lo que no puede hablarse de sus fallas de carácter ni de un castigo por ellas, sino de defectos y de ridículo. Así, Brecht, lo que está haciendo con el conjunto de elementos de su teatro épico, muy notables en *El círculo de tiza caucasiano*, es negar la división de géneros basada en una distinción clasista y establecer que los personajes populares son también capaces de tener los valores éticos que las clases dominantes les han negado, así como capacidad de raciocinio y de juicio, como lo demuestra tener el escribiente Azdak, a quien han dejado representar el papel de Juez, como un acto burlesco, y sin embargo, ocurre que es la única vez que se ha impartido justicia correctamente.

Brecht no presenta a los personajes de *El círculo...* como figuras sin contradicciones, dividiéndolos en buenos y malos, sino como personajes que contienen contradicciones, porque se trata no de una representación maniquea de la sociedad, sino de la representación dialéctica de dos clases sociales, en este caso, la feudal, que es la que sucumbe ante la clase nueva que lucha por sus derechos. Y por ello, una simple criada, es capaz de proceder movida por valores universales, como el de la bondad, sin caer en la hipocresía. Por eso Grusche acepta casarse con el moribundo, porque no le importa que su novio real, al volver de la guerra, piense que ella le fue infiel, lo que le interesa es salvar al niño.

Lo que sí se pone de manifiesto en *El círculo de tiza...* es la condena que hace Brecht de las clases dominantes. Presenta

a sus miembros interesados y egoístas y les niega cualquier posibilidad de salvación "social". Y su forma de hacer que el público realice esta toma de conciencia es presentando la oposición entre ambas clases, obligando al destinatario a tomar partido. Los señores feudales son representados en sus momentos menos sinceros, cuando disfrazan sus sentimientos, como cuando Natella exhibe toda su fuerza para sacar al niño del círculo de tiza, disfrazando su verdadero interés, que es el de hacer suya la fortuna que el niño representa, y por ello, cuando la sentencia favorece a Grusche, se desmaya, pero no es porque perdió al niño, sino porque perdió el poder que representa la herencia.

La paradoja estructurada a base de esos saltos de tiempo y de lugar, descubren al público que para que reinen en una sociedad los más nobles sentimientos del ser humano, para que la justicia no sea una simple palabra y los valores morales un disfraz, es preciso que el orden establecido se transforme. Es por ello que la meta de esa nueva modalidad en el teatro brechtiano es la de la construcción de un ser humano, también nuevo, que él concibe sólo dentro de un orden socialista, en el que se borren las fronteras clasistas y todos los seres humanos, sin excepción, compartan los más altos ideales humanistas que la clase burguesa ha reservado sólo para ella. De ahí que, la forma (estructura) del discurso teatral de Brecht, sea la punta del iceberg que emerge del acto ideológico que la subyace y que tiene como meta: la toma de conciencia del destinatario de la clase proletaria (rural y urbana), a quien va dirigido el mensaje político social de su discurso teatral. ■

NOTAS

¹Elizabeth Wright, dice hablando del modelo épico: «the text as site of production, involving author, reader, and an Other, which for Brecht is history». *Postmodern Brecht. A Re-Presentation.* (London and New York: Routledge, 1989), p. 31.

²Frederic Ewen, *Bertolt Brecht, His Life, His Art, and His Times.* New York: Citadel Press, 1967, 23 pp.

³Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo.* (Bari: Laterza, 1970), 101 pp.

⁴John Willet, "Martin Esslin on Bertolt Brecht: A Questionable Portrait", *Massachusetts Review*, 1, 2 (February 1960), pp. 589-596. Véase también la página 121.

⁵Brecht en traducción de Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht.* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959, 81 pp.

⁶"In olden times, in a bloody time,/There ruled in a Caucasian city-/Men called it the City of the Damned-/ A governor./ His name was Georgi Abashwilli." (New York: Grove Press), 109 pp.