

EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Lic. Liliana Guillot

Mgter. Cristina Gallo

Universidad Nacional de Villa María

La propuesta de trabajo, actualmente en desarrollo en la U.N.V.M., intenta contemporizar y potenciar el “efecto V” brechtiano, en una puesta de *La Ópera de tres centavos* que incorpore las posibilidades que nos brindan las nuevas tecnologías digitales, a través del empleo de un equipamiento que pensamos reforzará la primera propuesta, y permitirá aportar un plus de información y expresividad a la obra. En base a esta experiencia, nuestra ponencia reflexiona a partir de la pregunta ¿cuál es la función que deben de cumplir las cámaras de vídeo, pantallas de proyección, registro y transmisión en vivo, micrófonos inalámbricos, ecualizadores y otras herramientas, para que funcionen orgánicamente en la consecución del objetivo planteado de intentar conectar los tres estamentos existentes (escenario, accionistas y público) en una actitud activa, alerta y participativa?

La ópera de los tres centavos (Die Dreigroschenoper) de Bertolt Brecht y Kurt Weill, estrenada el 31 de agosto de 1928 en Berlín en el Theater am Schiffbauerdamm, ya permitía vislumbrar los delineamientos de lo que después Brecht denominaría “Verfremdung” (extrañamiento), representación distanciadora que el propio Brecht definía como “aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (Freud)” (Brecht: 1970:42). En las primeras representaciones, tal como lo atestiguan las fotografías, la puesta incluía carteles con textos que se presentaban, desde el escenario a los espectadores, con la clara intención de desarmar la expectativa argumental y evitar que miren “...como hechizados el escenario...esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella” (Brecht: 1970:26).

Berlín, años 20:

El final de la Primera Guerra y el surgimiento en Alemania de la llamada República de Weimar, significó la caída de un modelo de organización y la sensación de estar en presencia de un tiempo nuevo, tiempo que también necesitaba de un arte nuevo, pletórico de nuevas ideas que alejara a los artistas y a los espectadores de las viejas y cansadas formas del arte representativo. Arte que nacía en momentos en que el ideario de la joven revolución bolchevique se expandía por el mundo y mostraba el rumbo de un cambio posible, impulsando a las vanguardias de todo el mundo.

Berlín fue entonces verdadera capital de la experimentación, y en su seno, y en el de otras ciudades alemanas, se engendró un arte verdaderamente nuevo y provocador, que intentó plasmar una conciencia devenida en percepción o, a la inversa, una percepción capaz de advenir conciencia perceptual revolucionaria.

En 1921 Ruttmann presenta en Frankfurt su *Juego de luces, Opus I* (Lichtspiel, Opus I), considerada por muchos como el primer filme abstracto de la historia, donde pone en discusión lo que Deleuze denomina el estado sólido de la representación, adjudicándose al cine narrativo institucional, ya que intenta reproducir, o más bien re-presentar la llamada “percepción natural” del mundo. Ruttmann pone sobre el tapete la idea de que la percepción es siempre construcción, que pertenece a alguien, y a la vez siempre es de alguien, por lo que es absolutamente válido explorar otras condiciones perceptivas.

Es en esa época que la invención del cine impone rápidamente su utilización dentro del teatro, la mayoría de las veces con un sentido didáctico o documental. Maiakowsky y Meyerhold lo utilizan e integran a sus obras; en 1923, Meyerhold realiza el “montaje de la acción” (su propio concepto de dirección) de la obra *La Tierra Encabritada*. Como parte del dispositivo escénico, en el muro posterior del escenario coloca un gran telón suspendido a una grúa, en el que se proyectan títulos antes de cada secuencia, slogans para reforzar el texto dramático, frases fuera de texto, combinados con la proyección de filmes de actualidad.

Gracias al aporte de Piscator y de su colectivo, el cine se transforma de allí en adelante en parte integral; en 1928, en la obra *Las Aventuras del Valiente Soldado Schweyk*, dirigida por Piscator en Berlín, incluye un gran telón de fondo para las proyecciones de diapositivas y cine dentro del dispositivo escénico, uniendo el cine naturalista (escenas en las calles de Praga), el cine de animación (concebido por George Grotz), y el cine documental,

presentando de esta manera, a través del cine, la significación del mundo que rodea al héroe.

Cuando en 1928 Brecht escribe la *Opera de tres centavos*, comenzando lo que luego desarrollará como “efecto V” o “distanciamiento”, no solo se propone continuar con esta tendencia, sino que también va a accionar sobre el concepto de narrativa lineal aristotélica.

La propuesta aristotélica:

De acuerdo con Aristóteles, una obra con sentido sería aquella dotada de una trama coherente en la que un grupo seleccionado de personajes lleva a cabo unas acciones cuyas consecuencias últimas acabamos viendo (o leyendo) al final de la obra. Este planteamiento teleológico convierte a la noción lineal y cohesionada de relato planteada por Aristóteles según la convención occidental en lo que a contar historias se refiere, de manera que todo aquello que quede fuera de sus dominios se considerará no convencional o incluso experimental.

“Debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo...Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que el personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga esto otro ... es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por un artilugio ... ningún acto debe quedar sin explicación racional, dentro de la trama; y si alguno quedare, sea fuera de la tragedia...En cuanto a la imitación narrativa y en métrica es evidentemente preciso, como en las tragedias, componer las tramas o argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final, para que, siendo, a semejanza de un viviente, un todo, produzca su peculiar deleite... no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas”. (Aristóteles, *La Poética*: 143).

Los conceptos de linealidad y cohesión narrativa se han demostrado a lo largo de la creación artística insuficientes a la hora de entender el mundo desde múltiples perspectivas. En la historia de la creación humana la palabra textual ha sustituido en múltiples ocasiones

el valor de la imagen a la cual se refería, igual que los bisontes de la cueva intentaban reflejar con pintura lo que de otro modo se describiría con un discurso verbal; en esta larga puja, han sido muchos los ejemplos que han apostado por la simultaneidad y multidisciplinariedad, generando nuevas formas de conocimiento. Escritura espacial, combinatoria, fragmentada y orden cronológico trastocado son rasgos que solos o mixturados han fomentado en diversas ocasiones dos estructuras formales predominantes que eluden el canon aristotélico: la linealidad múltiple y la no linealidad. Y tal como afirma Brecht, en *Una dramática no aristotélica*, refiriéndose a su propuesta de Teatro Épico:

“El teatro comenzaba a relatar. El narrador ya no era un elemento ausente como la cuarta pared. El decorado del fondo tomaba ahora posición frente a los sucesos que acontecían en la escena, recordando, por medio de grandes cartelones, otros hechos desarrollados simultáneamente en otros lugares; contradiciendo o confirmando las declaraciones de algunos personajes con documentos proyectados; aportando a discusiones abstractas con cifras concretas, fácilmente captables; ilustrando mediante cifras y citas, episodios plásticos de sentido poco claro”. (Brecht: 1970:119)

Brecht se propone impedir que el espectador se identifique instintivamente y confunda el drama con la realidad, a través de intervalos, canciones que interrumpen la trama, prólogo y epílogos, consejos al público, gestos, música, escenografía; elementos que, en muchos aspectos ya se hallaban presentes en el teatro asiático y en la farsa medieval.

Profundizando a Brecht:

Creemos que desde finales del siglo XX, el arte está marcado por la inclusión de la tecnología digital, una inserción que expande las posibilidades expresivas dotándolas de nuevas articulaciones estéticas y narrativas; y es nuestra intención utilizarla en pos de intentar abordar una dramaturgia fronteriza que se caracterizaría por el gradual alejamiento de la linealidad aristotélica para asumir lo que Hans-Thies Lehmann llama “teatro posdramático”, a través del desarrollo de estructuras hipertextuales, interdisciplina y transversalidad.

El concepto de rizoma, enunciado por Deleuze, que considera que la mente humana funciona interconectándose en una red infinita en la que cada componente es autónomo, aunque se relacione con otros, y que el establecimiento de mapas individuales y calcos son

característicos de este tipo de sistemas. Tal concepto resulta funcional para el trabajo con los lenguajes multimedia y las redes de conexión en el ciberespacio, ya que podrá viabilizar la ruptura de las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin, a la vez que permitirá explorar, en la obra de Brecht, la no linealidad narrativa que propone el texto original. Si cada persona es diferente y todos ven con diferentes ojos es lógico que el mundo y en especial el arte se permitan ser percibidos de diferentes formas.

Actualmente con el surgimiento de la Web y la ayuda de la computadora y sus periféricos, la creación de piezas interactivas se ha hecho más común y se han popularizado las plataformas interactivas, transformando la manera de crear y transmitir los productos audiovisuales. Estas propuestas de productos audiovisuales se basan principalmente en la posibilidad de elección que se le da al espectador sobre la trama, a través de una participación transformadora, donde el usuario no sólo selecciona los contenidos propuestos por el autor, sino que puede modificarlos. Se trata de una participación constructiva, que permite al usuario seleccionar, transformar e incluso construir nuevas propuestas que pudo no haber previsto el autor.

La naturaleza de esta hipernarración es multilínea, policéntrica, interconectada, fluida, cambiante, indefinida y antijerárquica. El principio de la hiperficción que intentaremos trabajar será que los espectadores se conviertan en hiperespectadores, porque la lectura ya no será lineal, sino que podrá elegir entre múltiples opciones, transformar, y construir, validando las palabras de Luis Camnitzer sobre que “el arte es un lugar donde se pueden pensar cosas que no se pueden pensar de otra manera...en arte es más importante hacer conexiones que crear productos”. (Camnitzer: 2007:23)

Sobre las estructuras no lineales:

Las variantes que deseamos implementar a través de la puesta estarán referidas, principalmente al uso de “Destemporización”, alterando el orden de los acontecimientos que fue propuesto por Brecht y Weill; “Multiformidad”, acrecentando aún más los puntos de vista o las tramas de la historia; y, fundamentalmente “Multisequencialidad”, presentando tramas paralelas simultáneas, tanto en vivo como por proyección y musicalización múltiples.

Los aportes de Internet:

Desde la génesis de este proyecto performativo de la *Ópera de tres centavos*, se presenta la idea de generación de un instrumento que permita conocer y acaso mensurar la opinión del público, principalmente en una escena piloto que constituirá la primera puesta, y a partir de cuyos datos se generen relecturas y nuevas dinámicas en futuras presentaciones. Luego de evaluar la posibilidad de realizar encuestas a los espectadores, o tomar opiniones del público al finalizar la función registrando en video el material, se optó por incorporar a la obra formas de comunicación. La transmisión en vivo por Internet, y la utilización de streaming, admitirán no sólo la participación de espectadores que podrán observar y escuchar los contenidos en tiempo real, sino que también permitirán a los espectadores vía web y a los presentes en la sala, utilizando las pantallas que se destinen a ese fin, incrustar durante la representación videos, imágenes fijas, títulos, chat de texto, o enviar mensajes desde teléfonos móviles, haciendo realidad el deseo que Brecht manifestara en 1932: “la radio podría ser el sistema de comunicación pública más maravilloso que pudiera imaginarse... si fuera capaz, no sólo de transmitir, sino también de recibir, de hacer que el oyente no solamente oiga sino que también hable” (Brecht:2007:89-90); hoy Internet constituye una herramienta apta para tales requerimientos.

Concluyendo:

Con el uso de estos medios de transmisión de datos y comunicaciones que permiten un alto grado de interactividad en tiempo real, se aportan elementos contundentes al hiperespectador, desde que éste expresa sus sensaciones, las que son difundidas simultáneamente con la performance, modificándola, provocando también nuevas relecturas y transformaciones en los demás espectadores. Finalmente, el distanciamiento propuesto por Brecht cobra entonces mayores dimensiones, y los receptores de la obra pueden a su vez interrelacionarse, y aún dialogar entre sí, construyendo una nueva obra.

El uso de herramientas tecnológicas con las que Brecht no contaba en 1928, refuerza y profundiza el concepto de distanciamiento, ya que cada participante tendrá sensaciones diferentes sobre un mismo objeto artístico, y se establecerán innumerables relaciones simbólicas desde la propuesta, en la que además es espectador es también un productor que construye la obra cuando incorpora su propio texto.

Finalmente, en la propuesta performativa de una obra ideada en la Alemania de entreguerras, y a la que se suman tecnologías del siglo XXI, se conservan vestigios del expresionismo, en tanto se intenta dar nueva dimensión a la imaginación, se sostiene la búsqueda de renovación de los lenguajes artísticos, y por sobre todo se antepone la primacía de la expresión subjetiva.

Bibliografía:

- Aristóteles (1989). *La Poética*. México D.F. Editores Mexicanos Unidos.
- Brecht, Bertolt (1970). *Escritos sobre Teatro (Tomo 1)*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Camnitzer, Luis (2007). *Antología de textos críticos 1979-2006*. Santiago de Chile. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós.
- Hirsch, Foster (2002). *Kurt Weill On Stage: From Berlin to Broadway*. New York. Limelight Editions.
- Lacolla, Enrique (2003). *El cine en su época. Aportes para una historia política del filme*. Córdoba. Ed. del Corredor Austral.
- Moreno, Isidro (2002). *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona. Paidós.
- Pagliai, César; Saravia, Paula (2002). *Investigación "Internet y participación ciudadana: mitos, brechas y realidades"*. La Florida (Chile). Corporación y Centro de Estudios Municipales Cordillera.
- Ruiz, Borja (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao. Artezblai.