

# Divertir a los hombres de la era virtual: Brecht y el cine del siglo XXI

Verónica Bujeiro



Bertolt Brecht testificando ante el Comité de Asuntos Antiamericanos de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos.  
(Fotografía: Leonard Mccombe / The LIFE Images Collection / Getty Images)

*Más que una semiología,  
lo que habríamos de ver en Brecht es una sismología.*  
ROLAND BARTHES

ES BIEN CONOCIDO QUE COMO HEREDERO DIRECTO DEL TEATRO, el cine tomó en principio sus técnicas de representación con el fin de acceder a su propio pacto de imitación de la realidad y así conseguir una de las más redituables formas de divertimento humano. Uno de los préstamos que más trascendencia han sostenido a lo largo de la evolución del cine, particularmente durante el siglo xx, fue el relacionado con los métodos de actuación, derivados primordialmente de la preceptiva del director ruso Konstantin Stanislavski, misma que resultó ser no sólo efectiva para lograr la verosimilitud que este grandioso artificio requiere, sino también una base clave para la cimentación de la industria al crear el concepto (altamente redituable) de la estrella de cine, en cuyo histrionismo se cuece una mezcla entre el personaje y la persona, proyección ideal del individuo promedio, quien gracias al cálculo de la identificación aristotélica actúa inconscientemente como nuestro “representante” en la sala oscura.

Gracias a esa carga de lo “real” que el cine se ha echado auestas, no es de extrañar que ciertas teorías y poéticas teatrales hayan pasado de largo a la herencia directa, no sólo por su particular relación y necesidad de un tiempo y espacio ubicado en un escenario, sino por su compromiso estético con la realidad en donde el pacto de la representación conlleva una carga crítica sobre la sociedad y la participación del individuo en ella.

Casi a contracorriente de los métodos identificados con Stanislavski, el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht configura en la primera mitad del siglo xx una praxis enfocada a la representación teatral en donde se busca desenajenar al espectador al distanciarlo de la ilusión que crea la representación como modelo del mundo, todo con el fin de formular una conciencia crítica en quien mira: “No hay que partir del hombre sino ir hacia él. Esto significa

que no basta sólo con ponerme en su lugar, sino que he de ponerme frente a él, en representación de todos. Por ello el teatro debe de distanciar todo lo que muestra”.<sup>1</sup> La apuesta que Brecht propone a sus actores no es la de formular sus afecciones personales dentro del personaje, sino la de tomar en cuenta su condicionamiento como sujetos históricos, pues para el autor alemán “lo humano se manifiesta en sus cambios” y la combustión que lleva a cabo el pasado en el presente es ineludible. “En la obra de Brecht, no es la política la que se integra mal que bien a las viejas formas; al contrario, es la pasión política la que irradia, hasta crear un instrumento dramático”;<sup>2</sup> anota Roland Barthes en relación a los conceptos brechtianos de “Teatro Épico” y “Efecto de distanciamiento” cuyo propósito es “...llevar el juego al límite, allí donde el sentido ya no es la verdad del actor sino la implicación política de las situaciones”.<sup>3</sup>

Por pensar al teatro como un arte que pretende despertar la conciencia más que adormecerla, Brecht fue considerado como demasiado complejo, demasiado político, propio al elitismo de las salas teatrales, y por algún tiempo su posible incidencia en el arte cinematográfico fue relegada a las adaptaciones directas como es el caso de *La ópera de los tres centavos* (1931), dirigida por G. W. Pabst, y *El señor Puntilla y su criado Matti* (1960), de Alberto Cavalcanti, así como la frustrada versión de *Madre Coraje* para el director alemán Wolfgang Staudte, en la que el mismo autor participaría en la adaptación.

Asimismo, como parte de la biografía del autor, es bien sabido que tras su forzado exilio en Estados Unidos, Brecht intentó de incursionar en la industria escribiendo algunos guiones que nunca fueron filmados, más como una forma de sustento que un interés artístico, como anota en su poema de 1942 titulado “Hollywood”:

Para ganarme el pan,  
cada mañana voy al mercado donde se compran mentiras.  
Lleno de esperanza,  
me pongo en la fila de los vendedores.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, “Pequeño organon para el teatro escrito” (1948).

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós, p. 165.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 255.

<sup>4</sup> Bertold Brecht, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Pero es justamente el movimiento en el cauce de la historia el que reivindica la posibilidad de la incidencia de la estética *brechtiana* dentro del cine en los agitados años sesenta, con autores europeos como Jean-Luc Godard, Rainer W. Fassbinder, y en el oriente con Nagisa Oshima y Shohei Imamura, entre otros, quienes al ganar terreno sobre su propio lenguaje en la cinematografía encuentran apropiado el movimiento crítico que provoca el efecto de distanciamiento, el uso de las convenciones del actor brechtiano (particularmente en el cine de Fassbinder) y las pericias narrativas del teatro épico, en donde el dislocamiento entre imagen y contenido, la independencia de las escenas en cuanto a una narrativa lineal (técnicas utilizadas ampliamente por Godard), pretenden evidenciar el contrato de suspensión de realidad que el espectador ha firmado al entrar a una sala de cine y así introducirlo a un contenido de corte intelectual y político, en donde quien mira no es aliviado ni en la quietud y reposo de la sala oscura de su rol activo dentro de una sociedad, como sucede en el brillante final de *El pornógrafo* (1966) de Imamura.

Al paso de los años, la segunda mitad del siglo pasado sería también testigo del declive en el uso de la estética de Brecht en el teatro, al convertirse inevitablemente en convención, en parte por la gracia de discípulos y seguidores que rara vez eluden la rigidez en la aplicación de una forma, transformándola hábilmente en doctrina y también por la asociación, nada popular, a las ideas marxistas del autor (mismas que han sido tema de frecuente estudio y debate).

Pero más allá de desestimarlos por obsolescencia o por ser víctima de su propia teoría, habría que tomar el vaticinio de Roland Barthes cuando dice: “la obra de Brecht va a ser más importante cada vez; no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque conocer a Brecht tiene una importancia distinta a la que supone conocer a Shakespeare o a Gogol, puesto que es precisamente para nosotros —y no para la eternidad— para quien Brecht ha escrito...”<sup>5</sup>

Como enfatiza el pensador francés, la revalorización del autor alemán es un ejercicio destinado al presente, que no puede competir únicamente a la escena teatral, sino a cualquier otro medio que logre utilizar su poética en auxilio de una interrogación a la realidad y las maneras en las que ésta se

<sup>5</sup> Roland Barthes, “Brecht y la crítica”, en *Primer Acto*, núm. 86, julio de 1967, Madrid, España.

ha visto paulatinamente contaminada por diversos esquemas de teatralidad y representación.

Dentro del medio cinematográfico contemporáneo, ejemplos notables como Lars Von Trier, Michael Haneke y Yorgos Lanthimos muestran una interesante permanencia y diálogo con los preceptos brechtianos, asimilados tanto a sus propias poéticas autorales como a la coyuntura histórica (e histérica) que inaugura el siglo XXI.

Michael Haneke realizó un par de movimientos filosóficos y de denuncia en clave cinematográfica, como prefacio al siglo que fincó sus esperanzas en el futuro como ningún otro, para así demostrar “la progresiva glaciación emocional de Austria”. Los filmes de Haneke desestabilizan la posible identificación del espectador con los actores, precisamente mediante la distancia emocional con la que sus protagonistas se desempeñan, un efecto que produce en su desapego una crítica brutal a la enajenación de la riqueza de la clase media, como lo ejemplifica la sorprendente escena en donde el dinero es tirado al retrete por la familia suicida de *El séptimo continente* (1989), así como la responsabilidad que los medios y sus herramientas de repetición poseen al hacer de la violencia un espectáculo inocuo al que nos parece sencillo acceder en la realidad, como es el caso de *El video de Benny* (1992). Pero es en *Funny Games* (1997) en donde más se identifica a Haneke como heredero del autor alemán, puesto que ensaya un pesado ejercicio de brutalidad innecesaria en donde dos adolescentes buscan esparcimiento mediante la tortura de una familia vecina y sumergen al espectador en la tensión de una violencia sofisticada para eventualmente levantar el velo de la ficción en pantalla y así acentuar el engaño de la representación, como aquella escena en donde un control remoto es utilizado para borrar una acción capaz de proveer un final semejante al bálsamo al que nos tiene acostumbrados Hollywood; y aún más, en la ruptura de la cuarta pared de la pantalla a cargo de uno de los jóvenes agresores, quien voltea a mirar al espectador con un guiño de coquetería escalofriante para regalarnos un recordatorio tácito ante la barbarie de lo real. Asimismo la elección en varias de sus películas posteriores por un final abierto, particularmente en las historias con dilemas morales de carga histórica como *Caché* (2005) y *El listón blanco* (2009), dejan en manos de quien mira la conclusión de la trama y hasta un posible debate. Un recurso que realmente absuelve al espectador de su condición pasiva para ayudarlo a acceder a una conciencia crítica e histórica, aquel santo grial codiciado

por Brecht, a quien siempre se le criticó por sólo conseguir mediante sus obras lecciones meramente didácticas.

Afín a la provocación estética del pensador alemán, el realizador danés Lars Von Trier acomete la teoría brechtiana quizás ya desde el manifiesto cinematográfico *Dogma 95*, donde se pretendía dismantelar la ilusión técnica mediante prohibiciones expresas en la realización de una película; pero es sin duda la cinta *Dogville* (2003) la que delata una relación explícita no sólo al ser inspirada directamente en la anécdota de la canción “Jenny la de los piratas”, proveniente de *La ópera de los tres centavos*, sino por atreverse a realizar la inusual hazaña de hacer ver al cine como teatro. Con esta hábil subversión, Von Trier calculó una ruptura en el medio, que según él le valdría “reformular el lenguaje cinematográfico”, que si bien no lo modificó un ápice, logró causar una conmoción a su espectador al más puro estilo brechtiano, desligando toda expectativa de realidad para suscribir en su forma una crítica sanguinaria al sistema de valores que cimentaron la moral de Estados Unidos.

Con el simulacro de la representación expuesto cual si fuese un teatro de pocos recursos, Von Trier añade la superposición de un narrador omnisciente y la fragmentación en capítulos en los que mediante un epítome se nos anuncia la trama —cualidades propias del Teatro Épico— para conducirnos por la historia del rescate y la consecuente degradación de Grace —la protagonista— a manos de los habitantes de Dogville, cuya venganza toma por sorpresa al espectador, no así por el sentido particular de la acción, sino por el modo en que Von Trier la enmarca en un contexto que justamente apunta a su tesis sobre la nación más poderosa del planeta bajo una secuencia de créditos musicalizada por “Young Americans”, de David Bowie, y crudas imágenes de pobreza y desesperación: la verdadera cara del sueño americano del fotógrafo Jacob Holdt.

El cineasta pretendía inaugurar con este filme una trilogía que continúa con *Manderlay* (2005) en donde Grace se vería enfrentada a la esclavitud mediante el dilema entre la humanidad y el trabajo no remunerado como medio de producción, utilizando el mismo artificio de *Dogville*, pero con recursos aún más limitados que nos enfrentan ya no a la estética, sino al controversial punto de vista del autor. El proyecto de la trilogía nunca fue concluido, quizás por cansancio del propio Von Trier, pero el uso de la forma brechtiana persistiría en filmes como *Ninfomanía* (2013) en donde la misma protagonista asume su papel de narradora hiperbólica al contar su historia al hombre

que la rescata. Ese hombre, más que de escucha, funciona para confrontar las contradicciones y conectar un mar de referencias sobre el relato de la mujer, dando como resultado un ejercicio excesivo donde Von Trier pretende agotar las tesis brechtianas, convirtiendo al filme en una especie de fábula mezclada con un tratado enciclopédico, cuyo mensaje no distó de ser polémico en la multiplicidad de interpretaciones para el espectador.

Por su parte, el director griego Yorgos Lanthimos asume en su poética cinematográfica la consigna brechtiana de conducir a sus actores a pensar sus papeles en tercera persona, cuyos intercambios dialógicos hacen ver a lo humano como algo que puede aprenderse en un manual de procedimientos. En su corta filmografía Lanthimos navega por temas cruciales como la familia en *Canino* (2009), la muerte en *Alps: los suplantadores* (2011) y el amor en *La Langosta* (2015) como un sofisticado humorista que estudia las relaciones humanas con la frialdad y el cálculo de un científico conductista. Nada más distanciado que las películas de Lanthimos y a la vez nada más cercano, pues mientras experimentamos el ligero desconocimiento de la realidad que nos presenta, un fuerte rumor interno nos indica que presenciamos nuestra propia disección como seres humanos.

En “El pequeño organón para el teatro”, Bertold Brecht anotaba: “debe de recordarse que la tarea del teatro es la de divertir a los hombres de la era científica”. La pregunta ahora sería ¿cómo divertir a los hombres de la era virtual, cuando el espectador se encuentra más adormecido que nunca, rodeado de comodidades totalitarias en las que se goza de una libertad ilusoria, bajo un clima en el que la violencia y el terror franquean sus límites incesantemente? Para contestar a esa pregunta sería pertinente no perder de vista la obra de Brecht, no por sus alcances como documento histórico y estético, sino por su capacidad de interrogar la realidad a partir de la representación y sus diversos simulacros de entretenimiento. 