





# El Berliner Ensemble en Londres

Nueve días antes de morir, Bertolt Brecht mandó desde su lecho de enferma un mensaje a su compañía, el Berliner Ensemble. En él les pedía que en su próxima y primera temporada en Londres, actuaran en forma íntima, rápida. En Inglaterra existe un antiguo canon de que el arte alemán es terriblemente pesado, lento, lahorioso, pedante.

Brecht murió el 14 de agosto de 1956. Diez días después, el Berliner Ensemble debutaba en Londres. Fue un triunfo, un descubrimiento. Por primera vez se veían las obras del dramaturgo alemán escenificadas por el mismo, convirtiéndose la expresión quarantenaire para de un teatro dramático y estético.

El teatro inglés quedó marcadísimo. Directores, escenógrafos, actores, y lo que es más importante, los dramaturgos, se dejaron llevar con emoción por la estética y la técnica brechtianas. El resultado han sido nueve años de producción teatral, que ha oscilado entre la imitación resaca del magister alemán, y la imitación en serio. En estos, se influencia la década una elga del teatro inglés.

Pero toda esta apasionada tiene a provocar un anticuismo, y este caso no fue una excepción.

En particular los teóricos del teatro y los directores teatrales, ponderaron ruidosamente sobre el efecto de distanciación, sobre el uso de lecturas y procedimientos cinematográficos, sobre las canciones como elementos de ruptura de la acción, etc. Por encima de las discusiones se formó una escuela, con sus doctrinas, sus utilidades, sus sumo-destinos, sus leyes, sus detalles rigidos. En decir, se creó un dogmatismo brechtiano.

¿Qué iba a suceder ahora, con motivo de la segunda visita del Berliner Ensemble a Londres? La expectativa era grande, sobre todo al saberse que tres de los cuatro obras del programa habían sido montadas después de la muerte de Brecht. O sea que se remataban del maestro, sino de sus discípulos. ¿Seguirían todos la doctrina oficial, o se atreverían, bajo la mirada de Helene Weigel, la viuda de Brecht, a desenvolver a desarrollar las doctrinas recibidas.

"La Ópera de Tres Centavros", la única obra presentada con escenificación fue supervigilada por el dramaturgo, resultó, como era de esperar, la favorita del público. Esto entraña una paradoja, ya que concebida para escandalizar e inquietar al mundo "burgués", esta la ha adoptada como un entretenimiento inocente. Paradoja que el crítico del Times expresó así en que una fantasía totalmente exclusivamente por satírica, con cantantes de cabaret y procedimientos calados con hostias tiene para nosotros el mismo encanto transitorio que el hábito del solido adunado total

poder de Hitler como una empresa formidable de gineceurismo, se dijo que el director alemán resultaba más despreocupado que temido, más un poco que un haridito. En el pánico de las listas dramáticas cargadas. Había otras reservas: "Arturo II" puede ser una deslumbrante extravagancia teatral, pero como parábola política es pueril, al no desahogada. "Sunder Telegraph". Un público acostumbrado al teatro inglés tiene que considerar esta obra corriente, o de afiche, un tanto plana, ruidosa, cínica. Cuando viene de manos la voluntad de Bernard Shaw, Brecht revuelve contenido al curchillo en la historia "The Gadabout".

Del "Coriolano", los críticos consideraron que presentaba una variación apasionada pero muy bien expuesta de la tragedia de Shakespeare. Y que, puesto en la distancia de tener que elegir, preferían la obra original. Para de esperar lo.

"Los Días de la Comuna" porción, en general, el número más débil del programa: fragmentaria, sin potencias profundas, con discusiones interminables en las escenas de la Comuna, se encerró solo loco al público en costados mentales.

Para el hubo reservas frente a las obras mismas, no hubo ninguna frente a los magníficos montajes. Los directores Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch y Jacques Tschier, junto con el escenógrafo Karl von Appen y los actores recibieron los elogios que merecen como creadores de actores de primer orden.

Y es aquí donde aparece el fruto específico de esta segunda visita del Berliner Ensemble a Londres. Fue evidente la extrema libertad, la total falta de dogmatismo con que estas tres obras fueron escenificadas. Por ejemplo el efecto de distanciación, usado irregularmente en "Arturo II" reventado en 1959, se hace más tenue en "Los Días de la Comuna" (1962) para convertirse en simple "apartado noble" en "Coriolano" (1964).

Algo parecido sucede con el uso de las canciones: tanto en "Arturo II" como en "La Comuna" son escasas. En "Coriolano" no hay una sola. En cuanto a los textos del "Coriolano", dice un crítico inglés, tan abundantes en "La Ópera" y "Arturo II", disminuyen en "La Comuna" y desaparecen del todo en "Coriolano". Los elementos podían multiplicarse al infinito.

Existía, por lo tanto, una tendencia hacia una mayor libertad frente a las doctrinas del maestro. Libertad que no significa en ningún sentido empobrecimiento, sino un ir más allá de Brecht, desarrollando y adaptando sus principios iniciales a las exigencias de nuevos tiempos y nuevas obras. Un ejemplo de este proceso es la escenificación del "Coriolano", una de las más extraordinarias y creativas que yo haya visto jamás. Hay allí cosas que

elevarían extrema. En la escena en que Coriolano solicita sus votos al pueblo para ser elegido consul, cada breve diálogo tiene un tono diferente. Para destacarlo y resaltar toda monotonía a la larga escena, los directores hacen girar leve, mente el escenario, de manera que el diálogo siguiente tome otro ángulo para el espectador. Se produce así, de giro en giro, todo un "ritmo" plástico de gran sutileza. Los críticos hablan de que los directores imitaban, al revés, el movimiento de la cámara cinematográfica. Yo estoy más bien que han sabido transponer en lenguaje escénico la cadencia misma del texto literario, su progresión en ritmo.

Otra aportación de Wekwerth y Tschier es su tratamiento de las escenas de batalla. Obviamente inspirados por la Ópera de París, sus movimientos son estilizados en extremo, "el más un tiempo feroces y despaosados", observo, pero aquí, como en el uso del piratería, hay un afán de traducir el espíritu de la escena, su misma respiración.

Algo semejante sucede con el empleo de la música. Dentro de la dialéctica anti-bélica de la obra, el impulso guerrero de Coriolano es interpretado por Brecht como un edo-educación hacia Anidius, una necesidad de un dolo personal con él. Para todo, desde que se oye por primera vez la palabra Anidius, se escucha como fondo en cada sobre ese nombre. De Paul Dessau el coral varía una y otra vez para explicar las motivaciones de Coriolano, ya como un viento impetuoso, ya como un quejido, y tiene su efecto en la escena soberbia del duelo entre los dos guerreros.

O sea que los discípulos no se conforman con copiar al maestro, con aplicar recetas estáticas, sino que desarrollan sus principios esenciales dentro de una actitud ciento por ciento creadora. Esta evidencia la sitúa en Harold Bryden, crítico del New Statesman, al decir: "Todo esto significa que ahora debemos montar y tratar a Brecht a nuestra manera. O sea, escabemos en Inglaterra procedimientos tan anti-dogmáticos, tan flexibles y libres como antes que nosotros de ver".

En resumen, esta segunda temporada del Berliner Ensemble en Londres ha constituido un paso atrás para el teatro Brecht, pero ha traído una consideración más honda, más elevada del Brecht dramaturgo.

Fernando Delma

# El Berliner ensemble en Londres [artículo] Fernando Debesa.

Libros y documentos

## AUTORÍA

Debesa, Fernando, 1921-2006

## FECHA DE PUBLICACIÓN

1965

## FORMATO

Artículo

## DATOS DE PUBLICACIÓN

El Berliner ensemble en Londres [artículo] Fernando Debesa.

## FUENTE DE INFORMACIÓN

[Biblioteca Nacional Digital](#)

## INSTITUCIÓN

[Biblioteca Nacional](#)

## UBICACIÓN

Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651, Santiago, Región Metropolitana, Chile