

El trabajo de Brecht sobre las acciones físicas

(Conexiones entre el método de las acciones físicas del último período de Stanislavsky y el teatro de Bertolt Brecht)

Carlos María Alsina (dramaturgo y director)

(Publicado en italiano en el libro “Il metodo delle azioni fisiche. Teoría y práctica de un acercamiento a la actuación que parte del último Stanislavskij”. Capítulo III. Páginas 37 a 46. Dino Audino Editor. Roma. 2015).

Durante muchos años, fruto de la poca información y de las dificultades de comunicación entre lo que se llamó “los países de la cortina de hierro” y “el mundo occidental”, se estableció en el ambiente teatral internacional, una afirmación, no totalmente cierta, sobre la contradicción entre la metodología stanislavskiana y el teatro del gran dramaturgo alemán.

Las elaboraciones teóricas de Brecht sobre lo que él llamaba “teatro épico” (luego re-nominado “Teatro dialéctico”) creaban un abismo entre el trabajo introspectivo del actor y el actor “narrador”, distanciado de la vivencia psicológica del personaje.

La dinámica de la historia es cambiante, sin dudas. Nos parece necesario intentar aclarar este punto pues el aporte teórico y práctico de estos dos grandes hombres de teatro del siglo XX fue modificándose a medida que la experiencia y la práctica provocaron que ambos sacaran conclusiones diferentes y transformadoras a las que habían sostenido precedentemente.

La vida de ambos y la especialización de cada uno, tuvo características, también, muy diferentes. Stanislavsky realizó toda su carrera en Rusia (más allá de su estancia temporaria en países extranjeros, siempre trabajó en el *Teatro de Arte de Moscú*) y su ocupación fue la de director, actor y pedagogo. El maestro ruso vivió en su patria el zarismo, la revolución de octubre de 1917 y la degeneración estalinista a partir de mediados de los años 20, proceso que se acentuó en los años 30 con las purgas estalinistas y el triunfo de la teoría del “socialismo en un sólo país. Sus gustos y posiciones estéticas fueron influenciados por la vanguardia artística de fines del siglo XIX y comienzos del XX: el naturalismo y el realismo. Estos movimientos artísticos significaron una gran revolución en el campo del teatro y de la actuación especialmente, pues rechazaron una forma artificial y retórica de actuar y de concebir la teatralidad.

A partir del naturalismo y del realismo, además, se afirmó la figura del director de escena como un “guía” de los actores quienes ya no sólo debían declamar sus “partes”, sino actuar de un modo realista y verosímil, lo más próximo posible al comportamiento de la realidad externa. El “ojo” del director se ocupará, a partir de ese momento, en reflexionar sobre el modo de actuar “creíble” de los actores y no sólo sobre los decorados o los movimientos escénicos.

El cimbronazo de la revolución de octubre provocó, también, el exilio de numerosos artistas y actores muchos de ellos emigrantes a los EEUU y a distintos países europeos.

La instauración por la fuerza del poder burocrático, en los años 30, de un estilo oficial, el llamado realismo socialista, con sus moldes del “hombre positivo”, de los “valores del proletariado” y de la “personalidad socialista” influyeron, por supuesto, en la coagulación de un estilo teatral que había tenido característica de renovación algunas décadas atrás.

La eliminación de toda otra forma de teatro y de arte en la entonces Unión Soviética provocó, no sólo el amordazamiento de la expresión artística, sino también la muerte y el asesinato de importantes hombres de teatro como Meyerhold, por ejemplo.

Stanislavsky, pese a no rebelarse contra ese proceso degenerativo, fue muy sensible a la crítica que sus discípulos más inquietos le formulaban en relación a los límites que la memoria emotiva colocaba a la construcción de la situación teatral en estilos más alejados del realismo. Creemos que ello, sumado a la capacidad autocrítica del maestro ruso y su profunda observación de la práctica teatral, influyó en modo determinante en el giro radical a su metodología que, con la elaboración del método de las acciones físicas, comienza a insinuarse hacia 1928, en los ensayos de “*Los pródigos*”, y se consolida entre 1934 y 1938. [\[1\]](#)

Fue muy distinta la experiencia de Bertolt Brecht quien fue substancialmente, como él mismo se definía, “*un escritor de obras teatrales*”. El trabajo de Brecht con los actores y el contacto más profundo y directo con las dificultades de la actuación se acentuaron en la última fase de su vida, que podemos ubicar entre 1948 y 1956, año de su muerte, período en el cual Brecht regresó a Berlín luego de un largo exilio que había comenzado en 1933 con la llegada del nazismo al poder. Es en ese período en que el “*escritor de obras teatrales*” se concentra en la dirección de sus obras – escribe muy poco teatro en este momento – y descubre, probablemente en un coloquio sobre Stanislavsky, realizado en Berlín en 1953, la nueva técnica del maestro ruso que, pensamos, intentó aplicar en la puesta en escena de *El círculo de tiza caucasiense* entre noviembre de ese año y octubre de 1954, según lo registrado en diario de Hans-Joachim Bunge. [\[2\]](#)

El contacto de Brecht con la metodología de la primera fase de Stanislavsky se había producido en los EEUU, durante el exilio de este y su permanencia temporaria en ese país (1941- 1947). La influencia determinante del primer momento técnico del maestro ruso, en el teatro y en el cine estadounidense, se concretó a partir de su transmisión por parte de actores rusos instalados en ese país, como Richard Bolelavski y María Ovspenskaya, por ejemplo, ex alumnos y actores de Stanislavsky

Fue tal su influencia que provocó la fundación, en 1924, del *American Laboratory Theatre* y, poco tiempo después, la aparición del *Group Theatre*. Ese grupo dio inicio a la exacerbación de la metodología de la memoria emotiva realizada por Lee Strasberg, posteriormente, con su *Actor's Studio*.

Es de destacar que la fama de la metodología strasbergiana y su difusión mundial no pueden desligarse del “boom” del cine como industria en ese país y el movimiento de dinero que eso significa. El modo de producción cinematográfica, tan distinta a la teatral, permite al actor momentos de introspección que preceden a la registración de las imágenes con las cámaras. Además la producción cinematográfica no suele ser cronológicamente coherente con la historia de la trama lo que coloca al actor frente al desafío de la construcción de su personaje sin una línea interna temporalmente cronológica y, a veces, a sostener un diálogo, por ejemplo, sin la presencia de un *partner*.

Es muy posible que, en esos casos, la memoria emotiva sea una técnica de gran utilidad para el actor pues tiene el tiempo necesario para ensimismarse, reconstruir la imagen afectiva, emocionarse y luego actuar. El teatro no ofrece esta posibilidad. Hay un “aquí y ahora”, irrepetible, que no puede detenerse. Es conocido lo forzado que significaba en el teatro practicado por el *Group Theatre*, el denominado “*minuto strasbergiano*”, lapso de tiempo en el cual, se había medido, un actor entrenado en esta técnica necesitaba para ensimismarse y llegar a la emoción. Durante ese “minuto” sus colegas usaban artilugios distraiendo la fluidez de la acción teatral para permitirle la “burbuja” solitaria que le permitiera concentrarse y conmovirse.

Además el costo psicológico que para el actor significa revivir, por ejemplo, momentos dolorosos de su propia vida disminuye en el cine, en donde se realizan algunas grabaciones de la misma escena desde distintos puntos de vista y basta. Serán, luego, los montadores-editores y el director quienes elegirán las imágenes que el público verá. Es distinto el caso del actor de teatro que todas las noches en que debe representar la obra debería realizar tal recorrido emotivo personal.

La capacidad auto-crítica de algunos actores norteamericanos fundadores del *Group Theatre* provocó, sobre todo a partir de la visita de Stella Adler y Harold Clurman a Stanislavsky, durante la permanencia del maestro ruso en la capital francesa en la primavera boreal de 1934, una revisión de la metodología de la memoria emotiva para el arte del actor teatral, ya que los actores norteamericanos conocieron el radical cambio producido con la aparición del método de las acciones físicas.

No es casual el alejamiento de Lee Strasberg, en 1935, del *Group Theatre* y la posterior elaboración de alternativas más objetivas basadas en la materialidad de la acción como la de Sanford Meisner. [3]

Brecht, creemos, tomó contacto con la exacerbación del método strasbergiano que se había difundido en los EEUU y en todo el mundo, con la legitimación, a partir del cine, de los actores más conocidos del siglo XX. Y tomó distancias, pues él buscaba una teatralidad no basada en la exclusiva “vida psicológica” de los personajes sino una que desnudara las relaciones sociales para exponer problemas y conflictos de clase en la sociedad capitalista.

La experiencia de Brecht con los actores se había interrumpido con su exilio en 1933. Y antes de ese período no podemos decir que fue demasiada ya que se limitó a la dirección de algunas obras y, casi siempre, con la ayuda de colegas que le aseguraban la solvencia en la dirección de actores.

No podemos decir que Brecht haya reflexionado profundamente sobre una metodología actuarial. Es decir, expresó principios generales que, como veremos, él mismo se encargó de desmentir al final de su vida y que no llegó a profundizar quizás por las circunstancias que le tocó vivir como lo fue el largo exilio y el cambio continuo de países a lo que debió someterse.

Es a partir de su regreso a Berlín, en octubre de 1948, y la posterior fundación del *Berliner Ensemble*, en noviembre de 1949, como institución estatal dependiente del Ministerio de Educación Popular de la recién creada República Democrática Alemana (7 de octubre de 1949), que su tarea de director teatral y su contacto con el trabajo de los actores se profundizó.

En mi estadía en el *Berliner Ensemble* en 1988, luego de obtener una beca por concurso nacional en el Fondo Nacional de las Artes de Argentina con un proyecto de investigación sobre los puntos de contacto entre el método de las acciones físicas de Stanislavsky y el teatro de Brecht, pude tener contacto con actores, directores, escenógrafos y técnicos que llegaron a trabajar con él como Manfred Wekwerth, Manfred Grund, Eduard Fischer, Ekkehard Schall, etc. quienes me confirmaron el giro que había tenido Brecht a partir de aquel Congreso sobre Stanislavsky en 1953 y de su descubrimiento de los nuevos principios del método de las acciones físicas, tan diferentes a los de la memoria emotiva que él había conocido en EEUU y en su breve pasaje por la Unión Soviética durante su fuga de Alemania.

Encontraba ahora Brecht una metodología que permitía al actor extrovertirse en escena sin necesidad de recurrir al aislamiento y a la propia psicología personal. Además reconocía que, en el nuevo método de Stanislavsky, se expresaba el materialismo dialéctico como filosofía fundante pues se establecía una tesis (una acción) la oposición de una antítesis (la reacción) y el *encuentro* de una síntesis como resultado de esa lucha, que funcionaba como una nueva tesis en un proceso de cambio conflictual continuo provocado por el trabajo del actor en relación a sus colegas y a las fuerzas de las circunstancias dadas que se le enfrentan.

No es casual la expresión de Brecht en su *Agregado al Pequeño Órganon para el Teatro. Breviario de Estética*, en donde afirma:

“Las mentes no preparadas conciben la contradicción entre la representación (demostrar) y el vivir la situación (identificarse) como si en el trabajo del actor hubiera lugar sólo para una de las dos posibilidades (...) En realidad se trata, naturalmente, de dos procedimientos contrarios que, sin embargo, se concilian en el trabajo del actor (...) El actor obtiene sus propios efectos tomándolos de la tensión y de la profundidad de los dos elementos en contraste. Responsable del malentendido es, al menos en parte, el estilo de mi Órganon, que con frecuencia confunde, quizás porque es demasiado impaciente y exclusivo en designar el lado más importante de la contradicción”. [4]

La capacidad autocrítica de Brecht, como la de Stanislavsky en su momento, es enorme. Él mismo se da cuentas, a partir de la experiencia concreta del trabajo con los actores en la década del 50, que sus teorías anteriores sobre el arte de la actuación entraban en cierta contradicción con la práctica y que, en verdad, era el estilo el que determinaba la verdad escénica.

En sus propias creaciones textuales Brecht transita diversos estilos teatrales. No son equivalentes estilísticamente *Vida de Galileoni Los fusiles de la señora Carrar* con *La Opera di tres centavos Santa Juan de los Mataderos*, o con sus piezas didácticas, por ejemplo.

Al igual que Stanislavsky, quien al final de su vida pide a sus actores y alumnos que se olviden de la memoria emotiva, Brecht al final de la suya solicita a sus actores que no se “aten” a lo establecido en su teoría sobre el teatro épico. Esta teoría proponía una distancia “fría” con el personaje por el temor de que la empatía provocada por el “perderse en la situación”, hiciera olvidar al público de que estaba en el teatro y que debía mantener una distancia crítica que lo hiciera reflexionar sobre las relaciones sociales y no sobre la historia particular del personaje. El último Brecht pedía a los actores que construyan, a partir de sí mismos, “a través de la acción”. [5]

Es que la relación con el público, en el marco de la supuesta construcción de una nueva sociedad, había cambiado. Ya no se trataba de que el espectador solamente criticara el *statu quo* con una actitud distante. En los años 50, en la parte oriental de Berlín, la circunstancia dada de que se estaba “creando una nueva sociedad”, impulsaba a estimular no sólo la crítica del espectador sino, fundamentalmente, su participación en esa construcción. Es decir, el público ahora debía participar, no sólo con su mente, sino con una actitud vital y orgánica en el momento del hecho teatral. La diferencia entre razón y emoción desapareció en Brecht en la etapa final de su vida, fase tan distinta a la que había vivido durante la ascensión del nazismo en donde la mayor parte de la población alemana se había extraviado mediante la empatía emocional con un líder. Todo un pueblo (y cada individuo) delegaba sin elaboración crítica, su propia voluntad y su libertad en un solo hombre.

Pensamos que, bajo la óptica de la dinámica de la historia, cambiante y nada estática, debemos observar el aporte de Stanislavsky y de Brecht a la historia del teatro y del arte del actor y no desde los dogmas o de una actitud idealista o esquemática.

La dicotomía entre la teoría brechtiana y la práctica se expresa con claridad en las declaraciones de Hans-Joachim Burge, director y escritor quien registró los ensayos de *El cerco de tiza caucasiense*. En una entrevista de Laura Olivi, publicada en el libro *Brecht Director* afirma, cuando le preguntan si pedía a sus actores que leyeran sus escritos teóricos:

“No, no pretendió jamás que leyeran sus teorías. Recuerdo que una vez, mientras esperaba a un grupo de alumnos de Leipzig, estaba un poco preocupado: “ahora me preguntarán – confesó a un asistente – que he escrito en el Pequeño Órganon y yo no me recuerdo. Lo que escribí entonces en ese tiempo andaba bien pero ahora todo es diferente”. [6]

Es que entre 1948, año en que escribió el *Breviario*, y 1953-54 existe un abismo marcado por diversos eventos como la profundización de su práctica teatral como director, el Congreso sobre Stanislavsky, la muerte de Stalin y la sublevación de los obreros de Berlín Oriental, estos tres últimos acontecimientos sucedidos en 1953.

No fue poco el control que el estado estalinista ejecutó sobre el *Berliner Ensemble* que debía funcionar como un símbolo del “campo socialista”. Con diversas tácticas y formas elusivas, Brecht logró conciliar su rol como dirigente cultural y no denunciar la represión estalinista. Lo hizo sólo a través de algunas poesías no difundidas en ese momento.

Según todos los testimonios que he recogido en mi estadía en el *Berliner Ensemble* en 1988 coinciden en el hecho de que Brecht, en sus últimos montajes, apostaba a la improvisación de los actores como técnica para iniciar la construcción de la situación teatral. [7]

Ese punto de partida, igual al elegido por Stanislavsky en cuanto a la relación del actor con el objeto textual, es de suma importancia para conectar ambas experiencias. Ya no se trataba de una mirada preconcebida y abstracta del personaje sino de una construcción que parte de la lucha del actor por alcanzar los objetivos del personaje y no de la mera repetición del texto o de un análisis de mesa *a priori*.

En sus *Escritos Teatrales*, en el capítulo *Estudios sobre Stanislavsky (1951-1956)* al reflexionar sobre la identificación del actor con el personaje, en vísperas del Congreso sobre Stanislavsky de 1953, ante la opinión de un hombre de su teatro, Danegger, quien expresa: “*Pero a Stanislavski le bastaba, o mejor dicho, él exigía la total identificación también en el caso de trabajos realistas*”

Brecht responde: “*De las publicaciones que he podido procurarme no he tenido esa impresión. Él habla continuamente de lo que llama súper-finalidad de un trabajo y prescribe subordinar todo a esta idea*” [8]

]

En el mismo encuentro, su esposa y actriz del Berliner, Helene Weigel, con relación al público y a su trabajo, reflexiona:

“(…) Se representa para la gente una persona diversa de nosotros. Es un hecho. ¿Y por qué no se debería ser consciente de este hecho? (...) ¿Cómo podría yo, por ejemplo, en el rol de Madre Coraje, cuando los negocios al final me han costado hasta el último de mis hijos, decir la réplica: “Tengo que recomenzar con mi comercio” si no fuese personalmente conmovida por el hecho que la mujer que represento no tiene capacidad para aprender?” [9]

Vemos, con claridad, cuán lejano está Brecht, en esos años finales de su vida de identificar al método de la memoria emotiva con el de las acciones físicas. Y cuánto se distancia, en la opinión de su mujer, de sus propios escritos anteriores, pues Helene Weigel no puede no reconocer que se emociona en el escenario pero, claro, se trata de una emoción escénica, producida allí y no “traída” de su experiencia emotiva personal. Weigel hace referencia a que Madre Coraje (no ella) no ha aprendido nada de lo que le pasó.

Una vez pasado el Congreso sobre Stanislavsky, seguramente habiendo profundizado el conocimiento de la nueva técnica del maestro ruso Brecht opina: *“A mi criterio Stanislavsky propone una serie de procedimientos mediante los cuales el actor puede hacer callar la propia conciencia personal y sustituirla con la del personaje que representa” [10]*

Y más adelante señala en relación a la poca información disponible sobre el trabajo del gran maestro ruso en la última fase de su vida:

“Pocas de sus obras han sido publicadas y su teoría, durante cuarenta años de su actividad teatral, han sufrido transformaciones notables, como lo demuestran el par de volúmenes publicados, aquí, por nosotros, por sus alumnos (...) El actor está efectivamente en el escenario al mismo tiempo como actor y como personaje del drama (...) Persiguiendo la súper-finalidad de Stanislavsky, el actor, de hecho, representa la sociedad en relación a su personaje. También en Stanislavsky.” [11]

No caben dudas que esos dos mundos que se separaban con el primer método de la memoria emotiva, o sea, por un lado el mundo privado del actor y sus experiencias pasadas y por el otro, el mundo concreto del hecho teatral, con un público que observa, con los técnicos que están detrás de las bambalinas, con las luces de escena, etc., ahora están integrados por la nueva técnica pues ya no se trata de aislarse para encontrar las imágenes interiores sino de accionar “aquí y ahora” para alcanzar los objetivos del personaje, no lo del actor en cuanto persona viva.

Y para despejar la mínima duda, Brecht expresa:

“Las acciones físicas – para usar el término de Stanislavsky – no sirven solamente para construir realísticamente la parte: resultan el punto de orientación esencial para el rol, precisamente sometiéndose a la trama. Esto debe ser pensado y estudiado bien a fondo porque se trata de un paso absolutamente esencial [12]

No podemos dejar de establecer la conexión entre lo que denominamos *acción metafórica o simbólica* con la idea de *gestus* o acción brechtiana concebida, también, como una acción que significa algo que va más allá de lo cotidiano y que será en punto de llegada y no de partida.

Al comienzo de los ensayos de *El cerco de tiza caucásico*, según lo registrado por Bunge, Brecht solicitaba a sus actores partir de la “ingenuidad” y no de acciones pre-establecidas mentalmente. En el primer ensayo de esta obra (17/11/1953) Bunge refiere las primeras palabras de Brecht a los actores: *“Lo importante es que los procesos interiores se traduzcan en acciones”.* [13]

Pedía, no sólo la construcción de la relación entre los sujetos sino también el uso, a través de la acción, de todos los elementos existentes en la escena. [14]

¿Qué es ello si no la construcción del ambiente y del contexto? ¿Cómo no establecer precisos paralelismos entre la técnica usada al final de sus vidas por ambos hombres de teatro?

En el ensayo número 93 de *El cerco de tiza caucásico*, Bunge señala, en su diario, que Brecht indica: *“No se debería jamás partir del carácter de un personaje porque el hombre no tiene un carácter”.* [15]

¿Qué significa ésta afirmación sino la necesidad de no partir de un estereotipo pensado *a priori*, error esencial señalado por Stanislavsky?

Según Manfred Wekwerth, es en la puesta en escena de *La Madre* (1951) en donde Brecht comienza su giro y su comprensión de nuevas necesidades metodológicas para el trabajo del actor. En esa oportunidad Brecht hace referencia a la influencia de Vagtangov, discípulo dilecto de Stanislavsky y uno de sus más sinceros críticos en cuanto a la necesidad de dejar de lado la memoria emotiva.

Brecht, intrigado por la teoría y la práctica stanislavskiana, impulsó el Congreso en Berlín (abril de 1953), sobre el maestro ruso, y profundizó la lectura de los materiales sobre su última etapa. Tal es así que estimuló la investigación filológica de los escritos de Stanislavsky para precisar su legado.

La importancia de la acción y la técnica de la improvisación pasan a un primer plano durante los ensayos de *El cerco de tiza caucásico* en donde se estimula la capacidad lúdica de los actores que, jugando, y en lucha por la contradicción de objetivos, van construyendo la situación teatral aportada desde la dramaturgia como una serie de situaciones a construir y no como un texto “férreo” a repetir.

Nada más lejano que preguntarse, en ese momento de los ensayos, *“¿Cómo es mi personaje?”*. El análisis intelectual *a priori* queda de lado y se privilegia una relación a construir “aquí y ahora” a través de la acción y la improvisación. Incluso objeta la previsión demasiado detallada de qué hacer en escena y estimula la transformación del otro a través del juego y de la espontaneidad. ¿No es éste el modo de trabajar de la última fase del gran maestro ruso?

Por supuesto que el estadio de la acción debía pasar del *signo al símbolo*, de la cotidianeidad del juego a la belleza metafórica que debía *significar* contradicciones sociales y construiría un estilo denominado *realismo dialéctico*. Es decir, la pretensión de revelar aspectos ocultos de la realidad a través de las acciones sémicas de los personajes considerados en relación y no en modo individual. Es allí en donde, como no podía ser de otra manera, el trabajo del Brecht director crecía en cuanto a la toma de decisiones para ofrecer una interpretación política-ideológica de la obra.

Los denominados efectos de distanciamiento, en realidad, no pertenecían tanto al trabajo de los actores, sino a la puesta en escena, pues los carteles, proyecciones, etc. eran inserciones que provenían de la dirección y no del trabajo actoral.

Sin embargo el actor Ekkehard Schall me ofreció una precisa definición de lo que para él era el “distanciamiento” en la actuación: *“Se trata de actuar estableciendo una clara diferencia entre la apariencia de las palabras y la verdad de la acción.”* [16]

El efecto de distanciamiento, tan citado y tan controversialmente debatido es, para nosotros, la *fisura* por la cual el público puede ver las contradicciones sociales y personales del personaje y de la situación en la que este se encuentra. Tal efecto puede provenir del texto, de recursos de la dirección o de acciones metafóricas que el personaje ejecuta en escena y que dejan ver tales contradicciones.

Para poner un simple ejemplo se trata de lo mismo que experimentamos cuando estamos leyendo un libro, imaginamos o vivenciamos determinadas sensaciones pero, de pronto, aparece en una frase, un número que nos reporta a una nota de aclaración. Nos “saca” de la situación y nos coloca en la necesidad de una mirada crítica o aclaratoria sobre lo que estamos leyendo.

El trabajo de Brecht sobre la acción sémica o metafórica se precisa, por ejemplo, en el ensayo número 107 – al final de dicho proceso de ensayos– de *El cerco de tiza caucásico*, según el diario de Bunge:

“Una cosa para tener en cuenta es que ahora hacemos demasiados pequeños gestos. Debemos decidir hacer pocas cosas pero significativas. Si un pequeño gesto se transforma en otro cualquiera, pierde su espesor y no se entiende el mensaje que queremos transmitir. Viene anulado y, así, obtenemos una inflación de gestos. El público no los nota más, la representación resulta naturalista y los gestos devienen ilustrativos en vez de sociales”

[17]

Muy bien lo expresa Claudio Meldonesi, en el trabajo ya citado, cuando en una nota de página 123 escribe: “*El verdadero extrañamiento sucedía en la fase final cuando la forma empírica se transformaba en forma completada a su vez, siendo espectáculo y texto a la manera de Brecht*”.

Para Meldonesi “*Brecht murió mientras estaba trabajando en una reformulación de sus teorías teatrales.*” [18]

Laura Olivi cita una declaración en el libro *Brecht Director*, de la actriz Agnes Kraus quien, al comentarle a Brecht que estaba leyendo sus teorías, éste le respondió:

“*Por favor, non las lea. Siga como ahora, como está haciendo su personaje*” [19]

Los conceptos vertidos en las entrevistas de Laura Olivi (*Brecht Director*. Op. cit.) a diversos actores, directores y demás integrantes del elenco del *Berliner Ensemble* coinciden con las realizadas por mí en 1988 que, si bien reunieron a un número menor de personas, poseen contenidos casi idénticos. Esto confirma, de alguna manera, que el trabajo de Stanislavsky y el de Brecht, según el relato de sus contemporáneos, fue coincidente.

Otro punto de contacto es en cuanto al trabajo con lo que nosotros denominamos “*bisagras*” y los actores del *Berliner Ensemble* “*puntos de giro*”, o sea, los momentos en los que los objetivos de los personajes cambian. [20]

Resultaba común observar, durante mi permanencia de investigación en el *Berliner Ensemble*, a los actores del elenco ensayar con los distintos directores que estaban montando diversas obras y detenerse para rectificar un “*punto de giro*” acordado en la primera y única lectura inicial del texto.

Manfred Wekwerth me refirió en la entrevista ya citada (5/11/1988) que el objetivo de Brecht en cuanto al trabajo emotivo de los actores durante su última etapa no consistía en reportar la emoción de la vida real al escenario sino que radicaba en la construcción de un “*nuevo tipo de emoción escénica*”.

Conecte el lector las profundas similitudes en el modo de trabajar de estos dos grandes hombres de teatro del siglo XX y obtendrá las efectivas relaciones entre el método de las acciones físicas de Stanislavsky y el teatro realista dialéctico del Brecht-Director en sus últimos años.

NOTAS

[1] Vasili O. Toporkov. *Stanislavsky en los ensayos. Los últimos años*. Editorial Ubu Libri. Milán. 1998.

[2] Editado en italiano en el libro *Brecht Director*, Il Mulino Editor. Bolonia, 1989, recopilación a cargo de Claudio Meldolesi y Laura Olivi.

[3] Meisner, Sanford, *La actuación*, Dino Andino Editor. 2011. Roma. Páginas 18-19.

[4] (Brecht, B. *Escritos Teatrales. Volumen II*. Giulio Einaudi Editor. Turín. 1975. Página 187)

[5] Entrevista del autor a Manfred Wekwerth, Director Artístico-Intendente del Berliner Ensemble. 5 de noviembre de 1988. Wekwerth co-dirigió con Brecht *Los días de la Comuna*)

[6] *Brecht Director*. Op, Cit. Página 244.

[7] Entrevista del autor a Manfred Wekwerth, 5/11/1988. Entrevista del autor a Ekkehard Schall, actor del *Berliner Ensemble* y yerno de Brecht. 8/11/1988.

[8] Bertolt Brecht. *Escritos teatrales. Volumen II*. Páginas 227-228.

[9] Ibidem. Página 228.

[10] Ibidem. Página 231.

[11] Ibidem. Página 231.

[12] Ibidem. Página 232.

[13] Claudio Meldonesi y Laura Olivi. *Brecht Director*, Il Mulino Editor. Boloña, 1989. Página 303.

[14] Entrevista del autor a Eduard Fischer, técnico y utilero del Berliner Ensemble. 17/11/1988. Entrevista del autor a Manfred Grund, escenógrafo del Berliner Ensemble, 17/11/1988)

[15] Claudio Meldonesi y Laura Olivi. *Brecht Director*, Il Mulino Editor. Boloña, 1989. Página 303.

[16] Entrevista del autor. 8/11/88.

[17] Claudio Meldonesi y Laura Olivi. *Brecht Director*, Il Mulino Editor. Boloña, 1989 Página 106.

[18] Ibidem. Página 143.

[19] Ibidem. Página 177.

[20] Entrevista del autora Alejandro Quintana, Director contratado en el *Berliner Ensemble*, 15/11/1988. Alejandro Quintana es un director teatral chileno que trabajó en el *Berliner Ensemble* hasta la desaparición de la República Democrática Alemana, en 1989. No lo hizo directamente con Brecht pues no fueron contemporáneos pero ha investigado profundamente en el teatro del autor y director alemán.