

Los días 30 y 31 de marzo, en el marco de la undécima Muestra de Teatro de las Autonomías, la compañía canaria Klotikas representó *El círculo de tiza*, pieza teatral china del siglo XIV escrita por Li Hsing Tao. Entre 1943 y 1955 Bertolt Brecht realizaba su propia doble versión de este texto: primero para Broadway, donde no llegaría a estrenarse, después para el Berliner Ensemble, todo un éxito de público y crítica. En 1962, Alfonso Sastre escribía, a partir de ambos textos, su *Historia de una muñeca abandonada*, dirigida ahora a un público infantil. El director de escena César de Vicente repasa para **Minerva** los textos y adaptaciones que han dado lugar a este peculiar palimpsesto teatral.

lo que puede una dramaturgia Brecht y los círculos de tiza

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

FOTOGRAFÍA JORQUERA

La dialéctica, el «gran método» de *Me-ti* o *libro de los cambios*, aseguraba a Brecht la entrada en el corazón de las representaciones que los seres humanos se habían forjado de su mundo, de su sistema social; rompía la seguridad del progreso, de la moral, de las conductas rectas y de la propiedad privada. El teatro dialéctico desestructuraba el funcionamiento de la ideología que impulsaba la mecánica teatral, para devolvernos a la *realidad*, y acababa con la linealidad causal, la simplicidad, el ilusionismo y la identificación del actor para mostrar a cambio la complejidad de las relaciones sociales.

El círculo de tiza caucasiense, escrita por Brecht entre 1943 y 1945 durante su exilio norteamericano, funciona como un discurso dialéctico que se introduce en la pieza china *El círculo de tiza*, de los siglos XIII-XIV, además de servirse de la versión moderna de esta obra que realizó Klabund (pseudónimo de Alfred Henschke) y representó Max Reinhardt en Alemania en los años veinte. Las tres obras —la original china, la de Klabund y la brechtiana—, a las que debe añadirse la escrita por Alfonso Sastre en 1962 (estrenada en 1976), *Historia de una muñeca abandonada*, tienen solamente un episodio común: la prueba del círculo, es decir, la forma judicial que se emplea para decidir quién tiene derechos sobre el niño en disputa. Mientras que en la obra de Li Hsing Tao (representada por primera vez hacia 1350) y en la recreación de Klabund el acto judicial restituye la justicia *natural* (es decir, la historia funciona como una intriga que pone en juego un suspense y se resuelve con una vuelta al origen «natural»), en las piezas de Brecht y Sastre la prueba funciona como *consecuencia*, llamando la atención sobre el proceso y no sobre el hecho moral y su presentación dialéctica. Más aún, en la obra de Brecht «lo que se dilucida [...] no es el derecho de la criada sobre el niño, sino el derecho del niño a una madre mejor»¹.

Sin duda, Brecht estaba muy familiarizado con la obra: conocía algunos montajes alemanes de la década de los veinte, había escrito el relato «El círculo de tiza de Augsburgo» (publicado en *Literatura Internacional* en 1941) y había visitado en 1942 a la actriz china Anna May Wong que había representado la versión de Klabund en Londres. No obstan-



te, cuando escribe su obra lo hace por encargo de Jules Leventhal, un promotor de Broadway que trata de relanzar la carrera de la actriz Luise Rainer (esposa de Clifford Odets). Brecht conocía la traducción de la obra de Li Hsing Tao que el sinólogo Alfred Forke había publicado en 1926, un clásico en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial. En su *Diario de trabajo* del 10 de marzo de 1944, a propósito de las tensiones que le produce estar escribiendo *El círculo* sometido a las condiciones de una industria del espectáculo, escribe: «Es interesante observar lo que se destruye por efecto del desfase entre "encargo" y "arte". hago a disgusto la dramatización en este ambiente vacío, sin aspiraciones». En las notas que hace para su edición, Brecht comenta que «la pieza fue escrita durante el undécimo año de mi exilio en Norteamérica y debe parte de su construcción al horror que me produjo la comercialización dramática de Broadway. Sin embargo, también contiene determinados elementos del primitivo teatro norteamericano, que alcanzó sus máximas alturas en el *burlesque* y en el *show*»². Años más tarde, esta pieza de Brecht se convertiría en una de las obras de referencia de su teatro cuando fue montada por el Berliner Ensemble bajo la dirección del propio dramaturgo. La caja de resonancia fueron, principalmente, las representaciones que la compañía de la Alemania del Este hizo en París (en 1955) y en Londres (en 1956). Todos vieron en la pieza lo que un año antes no habían encontrado ni comprendido en *Madre Coraje y sus hijos*.

Ricard Salvat ha contado su experiencia durante el verano de 1956 cuando, estando en Heidelberg como estudiante, conoció por la televisión la noticia de la muerte de Brecht. Se emitieron en ese momento —escribe— escenas de *El círculo* que le causaron «una impresión extraordinaria [...]. Me pusieron en contacto con una actitud creadora en el teatro: a medio camino entre el barroquismo y una extraordinaria sobriedad en las composiciones escénicas»³. Lo que llamó la atención de Salvat era el resultado del trabajo al que Brecht había sometido su texto de 1945, el tratamiento dramático: la interpretación de los actores con todo el cuerpo, el uso del vestuario como si se tratase de una máscara y el manejo de técnicas interpretativas distintas.



Desde las páginas de *Théâtre Populaire* Jean Paris celebraba en 1955 el carácter auténticamente popular de la obra. Como *Puntilla y su criado Matti*, como *Antígona* y algunas otras más, *El círculo de tiza caucásiano* se concibe como una pieza para la formación de una cultura crítica popular, un *clasicismo* dialéctico. La obra, con todo, no se estrenó jamás en Broadway, si bien su estreno mundial se realizó en lengua inglesa, en una versión de los hermanos Stern en la que W. H. Auden revisó los poemas y las canciones.

La pieza china

Lo que sin duda llamó la atención de Brecht sobre la pieza china fue la *forma* dramática que adoptan personajes, tiempos y espacios. No sólo coincidían con su interés por encontrar técnicas y maneras de interpretación del texto que produjeran en el espectador una suerte de *extrañamiento* que permitiera descubrir en lo cotidiano y asumido como natural el trazo de lo social e ideológico, sino que, además, le permitían una dramaturgia *sintética* que aglutinase tiempos y espacios. En la obra de Li Hsing Tao, por ejemplo, los personajes se presentan a sí mismos indicándonos su *prehistoria* hasta el momento de la situación dramática, lo que evita que tengamos que ver representados los «orígenes» que orientan sus conductas, llevándonos rápidamente al centro del conflicto. Otra posibilidad que ofrece esta forma de presentar a los personajes es que les permite manifestar su *verdadera naturaleza*, sus estrategias y sus intereses. Por la misma razón, esta obra no distingue dramáticamente ni tiempos ni espacios: «En el teatro en China no han existido reglas que impongan la unidad de tiempo o de espacio, lo que ha sido interpretado en muchos casos como una falta absoluta de realismo»⁴, cuando lo que resulta es *otro* realismo. La puesta en esce-

na de Brecht de 1954 nos indica hasta qué punto absorbió las formas artísticas del teatro chino: la plataforma móvil circular y los telones pintados de la escenografía de Von Appen (con la que lograba mantener la autonomía de las escenas, al tiempo que rearticulaba el sentido general de la obra) o las formas culturales populares, como las escenas de nacimiento.

La obra de Li Hsing Tao es un ejemplo del tipo de teatro que se desarrolló durante la dinastía Yuan, en el que *lo moral* es elevado a la categoría de lo jurídico; al final de la escena III del cuarto acto el juez afirma: «Es fácil que a veces resulte remoto el sentido de una ley y difícil de comprender, pero los sentimientos del hombre pueden averiguarse por medio de deducciones». Un teatro de la «piedad filial, la rectitud, la honradez y la integridad» que tenía que servir como forma cultural de consumo en las nuevas ciudades en ascenso, elaborado por letrados que, debido a su desclasamiento de los órganos de poder, tuvieron «que buscarse nuevos modos de situarse en la sociedad». Un teatro, en definitiva, que «deja de ser un juego popular para convertirse en una diversión para gente ilustre»⁵. *El círculo de tiza* organiza todo su material dramático en función de la escena final. Hace soportar la tensión dramática en la decisión del juez Pao Tscheng y manifiesta el triunfo de la *naturaleza* (la madre biológica se queda con el niño) y de la virtud (una prostituta puede heredar los bienes de un potentado), y la derrota del engaño y la mentira (los culpables son castigados). Fuera de los personajes no hay mundo. Tampoco las situaciones tienen autonomía, como en la pieza de Brecht: los personajes son *funcionales* y se ajustan a la trama. La *verdad* emerge por la negativa de la madre biológica a *dañar* al niño. Pero esta madre no es un personaje con contradicciones, a diferencia de la Grusche brechtiana, en la que se enfrentan «su interés por el niño y su propio interés. Ella tiene que reconocer la existencia de ambos intereses y tiene que tratar de conciliarlos»⁶. En la pieza infantil de Sastre (que sigue básicamente la obra de Brecht), el juez se ha «cristianizado», con el objeto de insertarlo en una tradición más cercana al público de la España franquista de los sesenta, convirtiéndose en el Rey Salomón. Su juicio debía decidir de quién era el niño que reclamaban dos prostitutas. La *forma* de resolverlo, partir al niño en dos para dar la mitad a cada una, hace salir a la luz la verdad cuando la verdadera madre del niño se niega a que se lleve a cabo ese «reparto». Los personajes también han sufrido una transformación: son ahora representantes de la clase alta la una (Lolita) y de la clase obrera la otra (Paca la Cocinerita) y de sus mundos antagónicos.

La pieza de Brecht

En su análisis dialéctico de la pieza, Brecht señala las *contradicciones principales* que construyen la obra: «Mientras más defiende la vida del niño, más pone en peligro Grusche la suya propia; su productividad la conduce hacia la autodestrucción. Eso se debe a las circunstancias de la guerra, al derecho vigente y a su desamparo y a su pobreza. Desde el punto de vista legal, la salvadora es raptora. Su pobreza pone en peligro la existencia del niño y se acentúa con la presencia del niño»⁷. La verdadera historia del círculo no es, para Brecht, la fábula propiamente dicha, sino la estructura invisible que Althusser supo descubrir en el trabajo teatral del escritor alemán, y que Barthes reconoció como un arte crítico que abre la puerta a la crisis: «El que crea discontinuidad en los tejidos de las palabras y aleja la representación sin anularla»⁸. Justamente lo que aparece en la obra, lo que se hace visible, es lo que era invisible en la pieza china: que la condición de madre no es una condición biológica sino social. Grusche *quiere* al niño, contra el hecho de no haberlo parido. Grusche construye una maternidad contra el orden violento y desigual del mundo. En cada una de las secuencias de la larga huida de Grusche con el niño, encontramos un elemento que





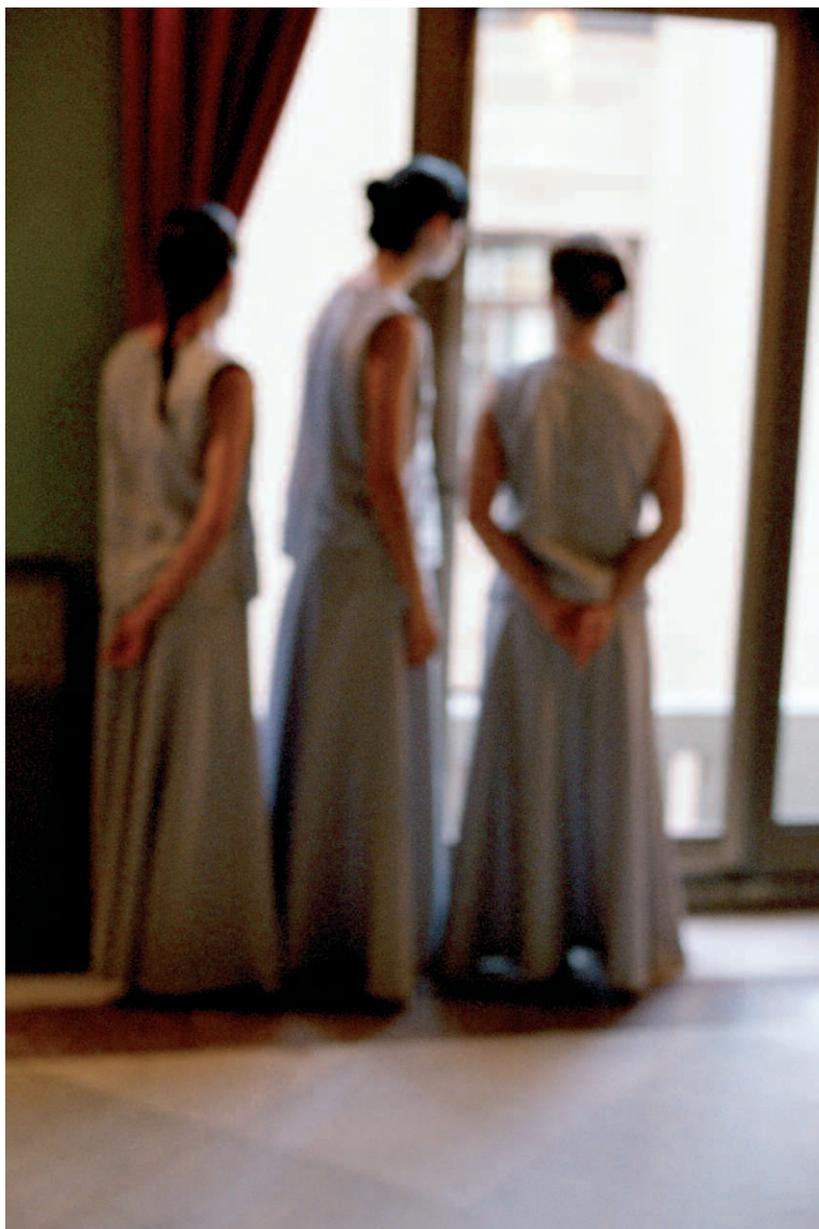
nos habla del mundo en guerra que conforma la vida de los seres humanos, así como de la *producción de una subjetividad* que emerge del mismo. El viaje es a su vez un proceso que transforma a las personas, que modifica a los sujetos, como ya había mostrado Brecht en *Un hombre es un hombre* o en *Pieza didáctica de Baden*.

Brecht convierte un hecho de la vida privada que trasciende hasta lo social (la pieza china) en un hecho *completamente público*, de comienzo a fin. En la escritura de la pieza y, específicamente, en la elaboración del personaje de Grusche, Brecht tiene presente el cuadro *Duell Griet* de Pieter Brueghel, de quien no sólo aprendió una forma de escritura no lineal, sino también su atención por la autonomía de cada secuencia. El cuadro del pintor flamenco representa la desolación, la violencia y el exterminio, por cuyo centro atraviesa una mujer armada, cargando con un ato de enseres. Según una interpretación habitual, la mujer representa la avaricia y corre con su copioso botín hacia el infierno, una tremenda boca situada en el extremo izquierdo del cuadro. Pero Brecht prefiere otra lectura: una mujer capaz de defender sus bienes contra el mundo degradado y violento que la rodea. En su *Diario de trabajo* asistimos a la construcción del personaje: «De repente, he dejado de estar satisfecho con la Grusche del CC. Debería ser simple, debería tener el aspecto de la *Duell Griet* de Brueghel, una bestia de carga. Debería ser terca en lugar de rebelde, voluntariosa en lugar de buena, constante en lugar de insobornable, etc. Esta simpleza no debe significar, de ninguna manera, sabiduría [...]. Grusche debería permitir menos la identificación y erguirse objetiva, como un personaje trágico, en cierto sentido ("la sal de la tierra")». Brecht borra todo motivo moral o psicológico, toda descripción que pueda llevar al espectador a creer en el carácter *innato* de la acción de Grusche, para limitarse a situar a un personaje y su conducta ante unos hechos.

Con el personaje de Azdak, Brecht opera del mismo modo, distanciándose de la obra china en la que la decisión de un juez corrupto se opone a la de un juez íntegro. Tras dos semanas de trabajo Brecht encuentra el fundamento social de su comportamiento. Sabe que no puede presentarlo como alguien que en su deficiente ejercicio de la justicia favorece a los pobres, ni como alguien consciente de que es necesario torcer el derecho corriente para poder hacer justicia: «Debía demostrar que aun con un ejercicio descuidado, ignorante y hasta malo de la justicia surge algo a favor de quienes realmente necesitan del derecho. Por eso Azdak tenía que reunir características egoístas, amorales, parasitarias; tenía que ser el más bajo y degenerado de los jueces. Pero me faltaba una causa elemental de naturaleza social. La encontré en su decepción al comprobar que con la caída del antiguo señor no se iniciaba una nueva era, sino una era de señores nuevos. Por eso sigue practicando el derecho burgués, sólo que desarrapado, saboteado, puesto al servicio del propio juez».

Queda patente la intención de Brecht de realizar un teatro popular, en el que la escritura indaga en las corrientes sociales que conforman al pueblo. De esta manera lo popular aparece como un diálogo crítico con los elementos que formalizan las ideologías del pueblo: ningún héroe que presentar, ninguna ley moral que adoptar, ningún principio político que seguir, salvo la historia. El mundo de Hai-tang, la protagonista de la pieza china, es el universo de su agonía personal, mientras que en la obra de Brecht es el mismo mundo el que agoniza en una cosmología de la destrucción y el caos. En todo caso Brecht (como Sastre) han cumplido el deseo final que proclama la pieza china de que la noticia del círculo de tiza llegue hasta los cuatro mares. Y ha llegado, cuando nuestras sociedades ya no saben usarla.




XI MUESTRA DE TEATRO DE LAS AUTONOMÍAS

07.03.06 > 02.04.06

 ORGANIZA **MUESTRA DE TEATRO DE LAS AUTONOMÍAS • CBA**

 PATROCINA **AYUNTAMIENTO DE MADRID**

 COLABORA **MINISTERIO DE CULTURA**

- Roland Barthes, *EL SUSURRO DEL LENGUAJE*, Barcelona, Paidós, 1994
- Eric Bentley, *BENTLEY ON BRECHT*, Nueva York, Applause Books, 1999
- Bertolt Brecht, *EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO*, en *TEATRO COMPLETO* vol. 10, Madrid, Alianza, 1996
- Bertolt Brecht, *ESCRITOS SOBRE TEATRO*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982
- Bertolt Brecht, *DIARIO DE TRABAJO*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977
- Ricard Salvat, *BERTOLT BRECHT*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1988
- John Fuegi, *B. BRECHT. CHAOS, ACORDING TO PLAN*, Cambridge University Press, 1994
- Alicia Relinque, «Introducción» a *TRES DRAMAS CHINOS*, Madrid, Gredos, 2002
- Alfonso Sastre, *HISTORIA DE UNA MUÑECA ABANDONADA*, en *TEATRO PARA NIÑOS*, Hondarribia, Hiru, 1993
- Li Hsing Tao, *EL CÍRCULO DE TIZA*, en *DOS JOYAS DEL TEATRO ASIÁTICO*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941

1 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982, tomo 3, p. 187.

2 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, cit., p. 92.

3 Ricard Salvat, *Bertolt Brecht*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1988, p. 28.

4 Alicia Relinque, «Introducción» a *Tres dramas chinos*, Madrid, Gredos, 2002, p. 31.

5 Alicia Relinque, *Tres dramas...*, cit., pp. 16-17.

6 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, cit., pp. 187-188.

7 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, cit., pp. 90-91.

8 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 260.