

EL ARTISTA COMO AUTOR. EL AUTOR COMO PRODUCTOR

THE ARTIST AS PRODUCER. THE AUTHOR AS PRODUCER

DANIEL CORTÁZAR TRIANA

Universidad Autónoma Metropolitana, México

<https://orcid.org/0000-0002-0109-1149>

danielcortazart@gmail.com

Recepción: 31 de mayo de 2024

Aprobación: 7 de agosto 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.23949>

RESUMEN

"El autor como productor" es un discurso de Benjamin, en su 90 aniversario vale la pena preguntarse: ¿qué tan vigente o anacrónico es este texto frente a la digitalización de las artes? En este artículo, se retoman las técnicas pedagógicas del teatro brechtiano, las cuales son las que originalmente Benjamin presenta como clave por medio de las cuales el autor puede apropiarse de sus medios de producción, y se busca responder la pregunta: ¿qué tanto es consciente el artista de su labor como autor y por consiguiente como productor? Para esto se analiza la película escrita por Brecht *Hangmen also die!*, para entender el uso cinematográfico de su técnica y a partir de ahí se estudia su posible uso homogéneo en Hollywood. Con este contexto pedagógico del audiovisual, se hace una propuesta de un cortometraje, cuyo escrito usa premeditadamente la propuesta brechtiana para apropiarse del objetivo de la producción.

Palabras clave: autor como productor, teatro brechtiano, teatro pedagógico, cultura homogénea

ABSTRACT

"The author as producer" is a speech by Benjamin, on its 90th anniversary it is worth asking: how current or anachronistic is this text in the face of the digitalization of the arts? In this article, the pedagogical techniques of Brechtian theater analyzed, as they were originally presented by Benjamin as the key through which authors can appropriate their means of production, and seeks to answer the question: to what extent is the artist conscious of his work as an author and consequently as a producer? For this, the film written by Brecht *Hangmen also die!*, is analyzed, to understand the cinematographic use of his technique and from there its possible homogeneous use in Hollywood is studied. With this audiovisual pedagogical context, a proposal is made for a short film, whose writing deliberately uses the Brechtian proposal to appropriate the objective of the production.

Keywords: author as producer, brechtien theatre, pedagogic theatre, homogeneous culture

INTRODUCCIÓN

“El autor como productor” es un discurso que escribe y lee Walter Benjamin en 1934, en el Instituto de Estudios del Fascismo en París, frente a Partido Comunista Francés, quienes son los que le hacen la invitación. Han pasado oficialmente 90 años desde esta lectura, y vale la pena preguntarse: ¿qué tan vigente o anacrónico es este texto frente a la digitalización de las artes?

Para ese momento, considera Benjamin (2004), el periodismo era la escritura más inmediata y por consiguiente impaciente, pues dependía exclusivamente de la rapidez diaria de publicación. Esto implicaba, que el escritor tenía una relación de producción impuesta por el editor y directa con su lector, pues debía tener el texto en cuanto la edición debía publicarse. Así, estaba prácticamente supeditado a la decisión editorial del periódico y no de su investigación:

El escenario de esta confusión literaria es el periódico. Su contenido es un “material” que se resiste a toda forma de organización que no sea la que le impone la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es sólo la del político que espera una información o la del especulador que busca un “tip”; por debajo de éstas arde la del que está excluido y que cree disponer del derecho de expresar por sí mismo sus propios intereses. El hecho de que nada hay que ate al lector más firmemente a su periódico que esta impaciencia, cotidianamente ávida de nuevo alimento, ha sido aprovechado desde hace mucho tiempo por las redacciones mediante la apertura de más y más columnas a sus preguntas, opiniones y protestas. La asimilación indiscriminada de hechos va así de la mano con la asimilación igualmente indiscriminada de lectores que se ven repentinamente elevados al rango de colaboradores. (Benjamin, 2004, p.8)

Quizás actualmente la situación se ha recrudecido. Hoy en día, las y los artistas están supeditados a la publicación inmediata de las redes sociales, y deben estar abocados a la línea editorial que dictan sus algoritmos —cambiantes con igual rapidez con la que debe hacerse la publicación—, para lograr mantenerse vigentes ante un océano interminable de “escroleos” de imágenes y videos. Es más, para lograrlo, estas redes demandan subir una cantidad insostenible de contenidos, que les impide ser desarrollados con paciencia (Cortázar, 2022).

Benjamin (2004) propone una solución: “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie (...). Un modelo de este tipo se encuentra ya a nuestra disposición; pero sólo puedo hablar brevemente de él. Es el teatro épico de Brecht” (p.16). Esta propuesta es la que desarrolla el dramaturgo, poeta, y ensayista, Bertolt Brecht, a través de toda su obra dramática y explicada en su texto “Nueva técnica del arte interpretativo”.

Brecht trabaja en su arte dramático durante los años previos a la segunda guerra, a través de lo que denominó el *Teatro Épico*. En éste, propone una escritura pedagógica, que

busque evidenciar el mensaje implícito en la obra, para llevar al espectador a reflexionar sobre el mismo, y entrar en un diálogo que le permita discernir a favor o en contra. En su obra “La ópera de los tres centavos”, estrenada el 31 de agosto de 1928, se llega a la concreción de esta propuesta; no obstante, para 1933, tanto Brecht como Weill —el músico detrás de esta ópera—, deben huir de Alemania y refugiarse del régimen Nazi. Para su desfortunio, Brecht escapa a Estados Unidos —por su incapacidad de comunicarse en ruso—, pero allí se encuentra con Fritz Lang, el director de cine expresionista con quien tenía bastantes puntos en común. Juntos, trabajan en la película *Hangmen also die!*, estrenada en 1943, como una crítica al régimen Nazi que usa los elementos del teatro brechtiano.

Un poco más de ochenta años después, estas técnicas parecen haberse asentado en el sistema de producción hollywoodense, pero con objetivos diametralmente opuestos. Frente al actual auge del *reality* como principal formato de producción y consumo en la televisión, vale la pena preguntarse: ¿qué tan conscientes son las y los artistas frente a sus propias dinámicas de producción?, ¿qué tanto lo evidencian en su contenido?, ¿qué tan pedagógicas son sus obras? En resumen: ¿qué tanto es consciente el artista de su labor como autor y por consiguiente como productor?

Sin el objetivo de responder a esa pregunta, en este artículo se buscará dar herramientas para responderla desde las técnicas del teatro brechtiano y la postura de consciencia productiva de benjaminiana, enfocada en el contexto creativo actual. Para eso se desarrollará un análisis de las técnicas del teatro brechtiano en la película *Hangmen also die!*, para entender cómo la mezcla del Teatro Épico, con el Cine Expresionista, dio las bases para muchos de los elementos utilizados hoy en día en gran cantidad de obras artísticas, sin que ni siquiera esto se reconozca. Primero se presentarán los elementos del teatro épico de Brecht, y se explicarán dentro de elementos narrativos del cine expresionista alemán, específicamente de Lang, dado que es el contexto en el que surge. Después se van a analizar estos elementos en el film mencionado por la relevancia de haber sido producido en Hollywood. Finalmente, se hará una revisión de algunos de estos elementos en las narrativas actuales de forma genérica y así se podrá hacer una conclusión sobre elementos que hoy en día se usan para promover mensajes que, premeditadamente, el autor o artista quiere incluir en su propia obra.

Finalmente, se hará un corto análisis sobre el cortometraje *Noche oscura*, donde el autor intenta hacer una propuesta de cine pedagógico latinoamericano.

EL TEATRO PEDAGÓGICO DE BRECHT EN EL CONTEXTO DEL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

En “La ópera de los tres centavos” (1967), Brecht recrea un contexto dentro del Londres Victoriano, en donde todos sus personajes están marginados por el poder. Por falta de recursos, se ven obligados a robar, mendigar y prostituirse para sobrevivir: Macheath, el personaje principal, es el jefe de una cuadrilla de ladrones y asesinos callejeros; Jonatán Jeremías Peachum es el dueño de una empresa llamada “El protector del mendigo” que le cobra a habitantes de calle por el derecho a pedir dinero en las calles; el jefe de la policía, Brown el Tigre, recibe comisión por las recompensas que Mac gana denunciando a algunos de sus ladrones; y un grupo de mujeres dedicadas a la prostitución y cuya función en la obra es representar las estructuras sociales a modo de coro. Lo interesante de las acciones de los personajes, es que en ningún momento actúan como criminales, sino que constantemente imitan las actitudes burguesas similares a las de obras de épocas previas.

Para hacer esto evidente, los personajes se dedican a contarlo de manera clara y directa. En un momento, Peachum explica estas relaciones de poder: “La ley se ha hecho pura y exclusivamente para explotar a aquellos que no la entienden, o a quienes la miseria impide respetarla” (Brecht, 1967, p.73). Esto precisamente les da pie a estos personajes de tomarse la justicia en sus manos, porque en su nivel social no parece existir. De esta manera, la organización social y las acciones que toman los personajes le permiten a Brecht lanzar una crítica al sistema judicial y económico.

La acción más representativa en toda la obra es el juicio a muerte de Macheath. Acá, los personajes evaden los estatutos estatales y judiciales “normales” —es decir, los estrados, y la ley escrita—, porque éstos no sirven en su condición: “PEACHUM: Nuestros jueces son absolutamente incorruptibles: ninguna suma puede inducirlos a hacer justicia” (Brecht, 1967, p.73). Bajo amenazas de Peachum, todos deciden enviar al ladrón a la horca, y a pesar de los vínculos que cada uno tiene con él, nadie puede oponerse por supervivencia: Jenny —la prostituta principal— lo entrega dos veces al jefe de policía, por dinero. A su vez, éste lo encarcela por amenazas que podrían acabar con su carrera. Por su lado, la cuadrilla no le da el dinero de la fianza, porque saben que Mackie no se los devolverá. A Macheath se le condenó a muerte sin posibilidad de ser salvado por las personas de su misma clase porque estos, antes que nada, necesitan sobrevivir: “comer primero, luego la moral” (Brecht, 1967, p.67). Esta paradoja y dilema que presenta cada uno de los involucrados nos permite ver que ni la amistad, ni el amor son suficientes, ni están en un nivel tan alto como el del hambre. Es la ironía que se quiere representar: un ladrón juzga a otro para salvar su negocio.

Pero el final implacable no termina ahí, antes de su ejecución, Brown vestido de mensajero aparece anunciando la salvación de Macheath: “Con motivo de su Coronación, la Reina ordena que el Capitán Macheath sea inmediatamente puesto en libertad. (Júbilo

general.) Con igual motivo, se le confiere un título nobiliario. (Júbilo.) Y el castillo de Marmarel, así como una renta de diez mil libras, hasta el fin de sus días” (Brecht, 1967, p.92). En un cambio rotundo de actitud, Peachum vuelve a explicar la situación: “que no nos atribuyan el pecado / de hacer oídos sordos a su mal”, porque “la piedad ocupa el lugar del derecho” (Brecht, 1967, p.92).

En este evento se presenta a Mackie en realidad como un representante de la clase alta, que responde a sus parámetros burgueses y mercantiles. De hecho, Benjamin (1975) describe a este personaje como una persona de bien y le da una justificación a su escalada social desde su propia posición anti-fascista: “el fascismo no sólo exige un salvador del capital, sino también que sea éste una persona de bien. Ésta es la razón por la que en estos tiempos resulta inapreciable un tipo como Macheath” (p.110). Por su parte, el mismo Macheath se describe a sí mismo y su clase social:

Señoras y señores, ante ustedes se encuentra, en vísperas de desaparecer, el representante de una clase que también va desapareciendo. Nosotros, pequeños artesanos burgueses, nosotros que abrimos con nuestras honradas ganzúas las niqueladas cajas registradoras de los pequeños negocios, somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están las grandes instituciones bancarias. ¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es el asalto a un banco comparado con la fundación de un banco? ¿Qué es el asesinato comparado con el trabajo de oficina? (Brecht, 1967, p.89)

Esta descripción del contexto contiene una significativa crítica al funcionamiento del capitalismo, pues en él los grandes empresarios y banqueros pueden acabar con las clases bajas o enaltecerlas. Es decir que, no existe justicia de clase: el mercado está regulado por las altas esferas sociales y por esta razón los de abajo están supeditados a su supervivencia y nada más.

Desde el punto de vista formal, se utilizan varios elementos técnicos, que son los que componen la postura pedagógica alrededor de este mensaje concreto. Brecht (2004) propone varios elementos para lograr este efecto, el cual está enfocado en lograr la reflexión del espectador. Sus textos se enfocan principalmente en elementos interpretativos o actorales, los cuales él mismo denomina “el gesto actoral”, de manera que el actor debe ser totalmente consciente del mensaje que sus líneas y acciones deben expresar. Entre estos, el elemento más importante es el de la “distanciación”, al cual le dedica una gran cantidad de explicaciones y definiciones, pero que para efectos prácticos se puede resumir así: “Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (p.83), para lograr el “efecto distanciador [que] consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (p.131).

De manera formal, este efecto distanciador se logra al descontextualizar las situaciones representadas o los personajes, a través de elementos no naturalistas cuyo objetivo es evitar la identificación de la audiencia, para lograr que quien ve la obra tome distancia y así pueda tomar elementos que le lleven a reflexionar sobre su propia realidad. Duque-Mesa (1998) enumera las herramientas teatrales que propone Brecht a lo largo de sus obras: 1) La introducción de grandes pancartas y carteles. 2) La inesperada suspensión de la representación con gongs y canciones. 3) La Historización. 4) La detención o congelación de la acción a la que Benjamin llama interrupción. 5) El uso de elementos musicales, lumínicos, proyecciones fotográficas o fílmicas y voces grabadas que para apoyar o contradecir la puesta en escena. 6) El gesto que se cita y muestra. 7) La distorsión del canto. 8) La reiteración gestual y textual de los personajes. 9) La construcción y destrucción del protagonista. 10) La distorsión y enrarecimiento de la estructura lingüística.

Vale la pena considerar algunas especificaciones que da Brecht (2004) sobre algunos de estos elementos:

1. Las canciones no deben ser interpretadas por músicos, sino por actores cuya labor es representar el carácter del personaje, y así evidenciar sus contradicciones o dilemas. Por ejemplo, en su ópera cada acto termina con una canción que lo resume e introduce la crítica que se trabajará en el siguiente; este es un recurso que utilizará en casi todo su teatro épico.
2. La función de las proyecciones es exactamente la misma de las canciones, explicar el mensaje: “La proyección en sí se puede utilizar en el teatro épico como una especie de coro óptico” (Brecht, 2004, p.65). Para esto utiliza nombres para las canciones o para las escenas, que ya vienen desde las acotaciones: “Desde lo alto bajan tres lámparas sostenidas por un varal, y un cartel que dice: BALADA DE LA VIDA AGRADABLE” (Brecht, 1967, p.59).
3. Los gestos son la explicación propia de la obra y su objetivo pedagógico, el cual Brecht (2004) llama el “signo social”, cuya propuesta era “un teatro basado menos en el individuo y más en la colectividad, menos en el ‘destino’ y más en las coordenadas sociales” (Dieterich, 2004, p.12). Esto implica que la función actoral es la de lograr representar “el gesto que pueda hoy encontrarse, ya sea gesto de una acción o de la imitación de una acción” (Benjamin, 1975, p.43) y hacerlo evidente.
4. Por historización se refiere a ubicar espacialmente la obra por fuera del contexto social en el que se presentará, y a partir de eso hacer evidente los gestos sociales que se quieren mostrar. Usar otros momentos históricos, territoriales o temporales — como la Londres Victoriana de la ópera—, y a partir de ahí hacer interrupciones para explicar el “presente”.

5. Estos elementos se ven fortalecidos por la interrupción que se usa para que los personajes expliquen lo que está ocurriendo, o logren descontextualizar a la audiencia para que se tomen el tiempo de reflexionar: “Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción” (Benjamin, 1996, p.36). Usar un lenguaje “extraño” es un ejemplo claro que permite que quien ve la obra piense sobre esos usos lingüísticos y el porqué de su inclusión en la narrativa.

Aunque quizás nunca se pensó de esta manera, la propuesta del cine expresionista ya utilizaba muchos de estos elementos: las pancartas en las películas, el enrarecimiento del plano —como lenguaje propio del formato cinematográfico—, la descontextualización histórica, entre muchos otros. Claro, es el contexto estético en el que nace la propuesta del teatro épico.

Un buen ejemplo es la película *Metrópolis* de Fritz Lang y Thea von Harbou (1927), pues hace una crítica al capitalismo desde una historia futurista completamente descontextualizada y con propósitos reflexivos a través del anacronismo. Tanto la película, como el libro en el que está basada, utilizan algunos de los elementos mencionados. Antes de comenzar la novela, Harbou (2013) explica de alguna manera su objetivo, o por lo menos lo que podríamos denominar el “signo social”, con el siguiente epígrafe: “Este libro no es de hoy o del futuro. Habla de ningún lugar... Tiene una moral desarrollada en el pilar del entendimiento” (p.3). Es decir, que tanto la película como el libro, buscan la reflexión premeditada de la audiencia, porque no es un “simple pronóstico sobre el futuro, sino un comentario figurado del presente” (Gunning, 2000, p.54).

La película utiliza tres alegorías, cuyo simbolismo pretende hacer una crítica de la sociedad industrial y de sus posibles efectos: la máquina que reemplaza simbólicamente al ser humano, los símbolos de la antigüedad que enajenan a los obreros, y el héroe no heroico ni individualista que evidencia la necesidad del trabajo colectivo.

Estos símbolos se mezclan a través de una ciudad mecánica, que actúa de manera individual, a través de los obreros automatizados para alimentar sus necesidades de producción y progreso económico. Sin embargo, está controlada por un “científico loco” a través de un performance propio de un alquimista o sacerdote medieval. De esta manera, la tecnología, se distancia de la razón y se le da un carácter mágico, para que la audiencia también logre distanciarse y reflexionar sobre la desconexión que tienen la ciencia y el progreso y que se han unido a través del discurso industrializado del momento. En términos brechtianos, esta construcción metafórica, propia del expresionismo alemán, hace una historización futurística, que descontextualiza el signo social del presente.

Por su parte, María, un personaje robótico que se utiliza para controlar a estos autómatas, les cuenta a los obreros la historia de la Torre de Babel a manera de parábola, de forma que sobreexplica la situación, y así se logra el efecto de interrupción que propone Brecht (2004) a través de proyecciones o pancartas —por el formato del cine mudo—.

Al final, Freder es el héroe que intenta salvar a los obreros y a María, pero “es increíblemente ineficiente” (Gunning, 2000, p.67) y sólo logra desconectar a los personajes, tras un ataque de impulsividad casi adolescente. Esto permite desmitificar el estereotipo del salvador individual, el cual tiene todos los talentos y dotes necesarios para enfrentarse a la industrialización capitalista, y que, si lo interpretamos desde nuestra actualidad, podríamos decir que es el indicado para enfrentarse al neoliberalismo (Harvey, 2018). En cambio, al no tener una pretensión personal, se contrapone al objetivo individualizador del héroe y contradice las características del buen trabajador que está sustentado por “el gran relato de la autopromoción o del interés empresarial por generar o arrebatarse a los competidores seres especiales dotados de dones auténticos” (Alonso-Benito y Fernández-Rodríguez, 2020, p.525).

A partir de estos elementos, a través del teatro épico, Brecht se convierte en productor de su propia obra, de manera que su autoría no se limita solamente a la escritura autoral, sino a la explicación interpretativa de su propio guion. De igual forma, Lang y Harbou explican su propia película a través de la misma y se vuelven en escritores de su obra artística, en tanto la explican, o por lo menos hacen evidente su objetivo. Las técnicas teatrales de Brecht, tienen el propósito de poner al autor o al artista frente a su propia obra y darle un sentido interpretativo. Así, no solamente se presentan como escritores de su propia obra, aunque suene redundante, sino en productores conscientes de su propia condición como trabajadores, así como explica Benjamin (2004) en su conferencia: “Tal vez hayan notado ustedes que estas consideraciones (...) le presentan al escritor sólo una exigencia: la exigencia de reflexionar, de preguntarse por su posición en el proceso de producción” (p.19). Es importante resaltar que esto no implica que el artista tenga la última palabra sobre su obra, sino que más bien tiene que interpretar su propia obra, pues una vez realizada ya no le pertenece, como diría Barthes (1994).

Benjamin (2004) dice que la función del texto capitalista es: “en lo político, formar capillas y no partidos; en lo literario, crear modas y no escuelas; en lo económico, preparar servidores y no productores. Servidores o rutineros, que hacen gran ostentación de su pobreza y convierten al vacío total en motivo de fiesta. En verdad que es la mejor manera de instalarse cómodamente en una situación incómoda” (p.15). De esa manera, entender la posición productiva que tiene el artista, es una necesidad para justificar su obra, ya sea que defienda una posición u otra.

A continuación, se hará el análisis de la película *Hangmen also die!*, para mostrar cómo estas herramientas del teatro épico fueron utilizadas por estos artistas en un propósito común: hacer una crítica del régimen nazi y sus preceptos políticos.

DANIEL CORTÁZAR TRIANA

El artista como autor. El autor como productor

Es posible decir que “Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio. Está en la cumbre de la técnica” (Benjamin, 1975, p.22). Si bien hoy en día se podrían analizar múltiples ejemplos, se toma la película dirigida por Lang y escrita por Brecht para criticar al régimen fascista alemán: *Hangmen also die!*

La película, grabada en clave de Film Noir, cuenta cómo la resistencia checa asesina al dirigente nazi Reihardt Heydrich, una historia basada en un hecho real sobre este personaje histórico, también llamado “El Verdugo” durante la Segunda Guerra, pero con cambios significativos para lograr la descontextualización de los hechos e incluir elementos pedagógicos del teatro épico.

El primer elemento claro, es la distanciamiento de los personajes que representan a los nazis, quienes de entrada hablan en alemán; quizás un elemento poco significativo en la globalización actual, pero bastante relevante para el público al cual se presentó el film en su momento: los estadounidenses. El segundo elemento más utilizado, son los recortes de periódico que sirven a modo de proyecciones o pancartas para hacer las explicaciones del signo social representado. El tercero es el poema que se repite constantemente en la película y que incluso al final se canta, y por tanto sirve como reiteración de la explicación de dicho gesto u objetivo crítico. Y finalmente, la historización, pues cuenta una historia real, pero modificada, con el propósito de pensar en la acción misma: la persecución de Heydrich por parte de un comando especial checo entrenado por los británicos, se cuenta como una organización clandestina que surge entre los habitantes de Praga, a partir de sus propios elementos culturales —eliminados deliberadamente por los nazis en el momento— para colectivamente lograr encontrar al Verdugo y asesinarlo.

Sin embargo, la película tuvo que adaptarse a los preceptos del cine hollywoodense del momento, cuyos objetivos eran “entretener y generar una ganancia” (Gemünden, 1999, p.67), por lo cual Lang y Brecht tuvieron que encontrar una justificación: “explicar y justificar al público americano las razones para que Norteamérica participara en la guerra”. La película incorpora pedagógicamente “discusiones sobre la memoria, lealtad nacional e identidad cultural” (Gemünden, 1999, p.67).

En este sentido, el uso de la continuidad y linealidad narrativa de la película es la adaptación más grande con respecto a Hollywood, pues el film mantiene la forma de las novelas policiacas y una narrativa “invisible” o continua, es decir que no se da ninguna interrupción evidente y la historia se cuenta linealmente sin saltos de tiempo ni fragmentación de la obra. A pesar de que se introduce una canción y acercamientos a letreros, pancartas, panfletos, informes de policía, o periódicos, no se rompe la narración y además estos elementos aportan a la misma, oponiéndose a los elementos más rígidos de la teoría épica del teatro.

Otro elemento adaptado es el personaje principal, que en esta película no es tan antiheroico como los personajes típicos de Brecht, Harbou y Lang. Está completamente individualizado, para entrar en los cánones del género policíaco, y tiene algunos tintes sutiles de trabajo colectivo para mantener esa línea estética de estos autores. En ese momento, muchas películas fueron aceptadas solamente para mantener el objetivo de explicar las razones por las cuales Estados Unidos participó en la Segunda Guerra (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997).

Aun así, la película mantiene elementos de irrupción o distanciamiento que es el aporte más evidente. El más evidente, son los personajes alemanes quienes se representan de manera bastante caricaturizada, casi en el formato de cómic, donde los gestos actorales son exagerados para lograr ese efecto: “El hecho de que Heydrich hable exclusivamente en alemán y sea traducido por un Checo crea distanciamiento, cosa que puede ser atribuida a Brecht. Sin embargo, la representación de este Heydrich sigue convenciones estrictas de Hollywood: es un líder intimidante, cruel y sádico” y esto permite esa adaptación a una estética que necesita de “Estos estereotipos y clichés” que son “centrales para los films Anti-Nazis de Hollywood” (Gemünden, 1999, p.68).

Esta creación de los personajes pone a los nazis como un grupo terrorífico que atenta contra los “héroes” de la película, contra los que están dando el “atractivo emocional que trasciende clases y naciones” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p.3). Así que, en contraposición a la linealidad clásica de la narrativa hollywoodense, no existe una significación unívoca, sino que abre la discusión a temáticas ambiguas: la lealtad nacional frente a la individual o familiar, y el poder fascista frente al poder ciudadano, colectivo y social.

Al mismo tiempo, la contextualización en territorio checo, en realidad distancia a la audiencia a la que se dirige —el público estadounidense—, y así sus acciones contestatarias invitan a la reflexión: ¿quién es realmente el bueno y el malo?, ¿existe una definición clara de bien o mal? Por esa razón, “la precisión histórica es claramente secundaria para avanzar en una narrativa emocionalmente cargada” (Gemünden, 1999, p.71), que por un lado permite la identificación sentimental del espectador con los personajes, pero tanto de manera individual como colectiva, es decir tanto a la manera hollywoodense como a la brechtiana. Por eso es que los hechos históricos se modifican, para obtener un objetivo más allá que es buscar que el espectador se pregunte sobre el nazismo y la defensa contra éste, sobre la lealtad nacional y además para que logre identificarse con el dolor o problemas de los personajes checos y, eventualmente, defienda sus acciones, a pesar de que se tomen la justicia por mano propia. Así que la dualidad más presente en el trabajo de Lang, Harbou y Brecht, se retoma para introducirla sutilmente en una narración más lineal.

Es así como en esta película se unen dos estilos muy diferentes, pues “el efecto de *alienación* o *distanciamiento* que ‘nos permite reconocer su sujeto, pero al mismo tiempo lo desfamiliariza’, puede mostrar grandes diferencias entre los requerimientos de Brecht y lo

que ocurre en el cine” (Dort, 1992, p.238), pero al caricaturizar a los personajes alemanes y humanizar colectivamente a los checos, se logra ese efecto de identificación desde la distanciaci3n.

Estos dos elementos principales, son apoyados por las interrupciones que se logran con la canci3n y las pancartas. La primera es bastante brechtiana, en tanto explica toda la pel3cula y el sentido o mensaje sobre el cual se debe reflexionar y adem3s se utiliza m3ltiples veces para hacer una reiteraci3n constante y la interrupci3n pedag3gica:

Fellow patriots, the time has come.
Fellow patriots, there’s work to be done.
Raise the invisible torch and pass it along.
Keep it burning, keep it burning
forward in the road that has no turning.
Die if you must for a cause that’s just
but shout to the end: No surrender!
Never onward. No returning.
To the senseless butcher, what we’re learning
that the war is not won until the last battle is done.
Carry on when we are gone.
No surrender!

Las pancartas, por su parte, tratan de adaptarse a la linealidad narrativa, pues se usan recortes de peri3dico, informes polic3acos o folletos que recalcan el signo social, a trav3s de primeros planos, pero sin necesidad de interrumpir la historia: unos panfletos con dibujos de tortugas con la leyenda “¡B3jale al ritmo!”; un informe polic3aco donde se acepta que se juzgue solamente al checo traidor porque llegar hasta Heydrich es imposible: “estamos obligados a aceptar a Czaka como el asesino para salvar la cara de la autoridad ocupacional alemana y escoger el menor de los males – y as3 cerrar el caso”. No obstante, la pel3cula s3 se contextualiza hist3rica y territorialmente con un aviso al comienzo de la pel3cula, que puede tomarse como uno de estos elementos explicativos, en este caso, de la historizaci3n.

Por 3ltimo, la cinematograf3a incluye algunos nuevos elementos no teorizados en el teatro 3pico, pero que aportan al objetivo distanciator: los planos picados para presentar a los checos y minimizarlos, y los contrapicados para los nazis y as3 engrandecerlos. Tamb3en algunos manejos escenogr3ficos como personajes organizados en media luna para representar la colectividad de la resistencia checa de manera no naturalista. Estos elementos, no est3 de m3s decir, vienen directamente del cine expresionista alem3n (Franju, 1959).

¿TUVO EFECTO ESTA PELÍCULA EN LA PRODUCCIÓN HOLLYWOODENSE?

Según Dort (1992), “El teatro de Brecht puede describirse más en términos de su determinación esencial de ofrecerle a la audiencia, de forma artística (...), imágenes recreadas de la vida social – eso es, imágenes que son dadas de manera comprensible y de las cuales la audiencia puede generar una lección” (p.239). Esto implica simplificar muchos mensajes, para que sean fácilmente comprendidos y a su vez que logren el efecto pedagógico de la reflexión sobre los mismos. Eso, tal como dice Dort (1992), no implica eliminar los elementos estéticos de la obra.

En estas propuestas artísticas vemos un afán por eliminar el sentimentalismo del drama y del cine. La postura de estas dos estéticas tiene una intención más política y social que emocional o de culto. Por eso su propósito es buscar la reflexión del espectador y, en términos de Benjamin (1996), el cine logra mejor este objetivo porque “la empatía de la audiencia con el actor es realmente empatía con la cámara. Consecuentemente, la audiencia toma la posición de la cámara; su aproximación es la de evaluar” (p.260). Por eso, quizás, funcionen los elementos escénicos y cinematográficos cercanos al cómic, o incluso las mismas pancartas.

Sin embargo, la postura política de Brecht, Lang y Harbou, no es para nada cercana a la de Hollywood, este proyecto fílmico solamente fue aceptado por su objetivo de crítica al nazismo. De hecho, el mismo Benjamin (2004) lo evidencia años antes de la producción de esta película en su discurso:

Y a todos nos es más o menos conocida como cuestión acerca de la autonomía del poeta: de su libertad para escribir lo que quiera. Ustedes no se sienten inclinados a reconocerle esta autonomía; piensan que la situación social presente le fuerza a decidir al servicio de quien quiere poner su actividad. El escritor burgués de literatura para el entretenimiento no reconoce esta alternativa. Ustedes le comprueban que, aunque no lo acepte, trabaja al servicio de determinados intereses de clase. Un tipo más avanzado de escritor reconoce esta alternativa. (p.4)

El carácter intrínseco al entretenimiento hollywoodense, no parece ser compatible con estas estrategias de escritura. De hecho, tal como también lo explica Benjamin (1996) en el que podría ser su texto más famoso, el objetivo del cine es lograr la reproducción técnica del arte y eliminar así la conexión con el actor.

Lo interesante, es que estamos ante una paradoja, pues la desconexión de la audiencia con el actor, permite incluir más elementos distanciadores, que también pueden ser utilizados para la alienación y homogeneización cultural (Lipovetsky y Serroy, 2010). En ciertos formatos, se logra eliminar estas reflexiones, para más bien hacerlas evidentes, así como los propósitos productivos de las obras:

la era hipermoderna ha transformado en profundidad el relieve, el sentido, la superficie social y económica de la cultura. Ésta ya no puede considerarse una superestructura de signos, perfume y ornato del mundo real: se ha convertido en mundo, en una cultura-mundo, cultura del tecnocapitalismo planetario, de las industrias culturales, del consumismo total, de los medios y de las redes informáticas. (Lipovetsky y Serroy, 2010, p.7)

De hecho, el formato más utilizado hoy en día, el del *reality*, puede definirse como un formato que más que un guión. Éste tiene unos lineamientos estéticos y de producción que deben cumplirse en cualquier país en el que sea producido, para que sea fácilmente reconocido por cualquier persona. De esa manera, los distribuidores de estos productos no venden cintas, ni guiones, ni obras, sino Biblias de producción o formatos, los cuales se compran por muchos millones de dólares y cuyo objetivo es la rentabilidad financiera que se logra a través de la inclusión de publicidad en múltiples formas: presencia de marca vendida por segundos de aparición, compra de capítulos donde la marca se convierte en el protagonista, y patrocinio total del formato. Su objetivo estético es promover la idea del talento que solamente ciertos personajes tienen para sobrevivir en el mundo neoliberal:

Por todas partes nos encontramos con el revalorizado término de ‘talento’ en los discursos hegemónicos de la posmodernidad neoliberal. Este funciona como elemento central en las últimas representaciones de la sociedad del espectáculo, *talent shows* o programas de supuesto entretenimiento donde se ‘descubren talentos’ o se fabrican en pocas semanas. (Alonso-Benito y Fernández-Rodríguez, 2020, p.523)

Así, el discurso del emprendedurismo se hace evidente en estos programas, porque: “Apelar al talento es introducir los discursos de la gestión de empresa en un universo semántico que lo acercan al mundo artístico, en la creatividad individual, la espontaneidad y la capacidad de llevar su proyecto vital hacia adelante” (Alonso-Benito y Fernández-Rodríguez, 2020, p.524).

Lo llamativo del formato es que está plagado de elementos creativos en su propuesta estética: se anuncian todos los momentos narrativos a través de avisos o anuncios, incluso algunas interrumpen la acción y la acaban para explicarla. Un juez o jurado irrumpe en un momento dado, y explica lo que está ocurriendo y decide si el o la participante tienen el talento deseado por el programa. En muchos casos es reiterativa, porque se repite la acción entre muchos personajes, para definir cuál de ellos es el más talentoso. Se cambia el héroe reconocido, por una persona aparentemente “normal” o “del común”, ajena al contexto de la fama o la gran pantalla, pero que a su vez distancia a la audiencia, porque ésta tampoco hace parte de ese espacio. Incluso —me atrevería a decir—, se enrarece al personaje y hasta su lenguaje porque no hace parte de ese espacio o contexto: la pantalla de distribución masiva y reproductibilidad técnica.

Ahora bien, ni hablar de las redes sociales como principal fuente de distribución de contenidos creativos: el “escroleo” es una interrupción continua, no existe una sola pausa, lo que lleva siempre a la misma acción, que es consumir la red social, su reflexión es sobre sí misma. El lenguaje está completamente enrarecido por la rapidez del mismo, lo cual ha llevado a la invención de formatos cada vez más disímiles a los de la producción clásica.

Probablemente, esta sea la peor pesadilla de Benjamin, Brecht, Lang, Harbou, y muchos otros artistas del momento. Sin embargo, en su propuesta existe una respuesta: conocer los métodos de producción, entenderlos y responder consecuentemente a los mismos desde la posición específica del artista, tanto contextual como política, es decir, evidenciar su posición esté a favor o en contra del esquema predominante.

En su conferencia de 1934, el objetivo de Benjamin (2004) no era necesariamente criticar al periodismo inmediato y el problema de estar ligado a la producción editorial capitalista, en realidad era darle una salida: evidenciar el problema de la escritura desde su posición productiva. Al hacerlo, pretendía que el periodista pudiera salir del mismo o usarlo a su favor, por eso utiliza el teatro épico como ejemplo.

Así que, sin importar si la producción masificada y de fácil reproducción es consciente del posible uso de elementos brechtianos, conocer la propuesta de Brecht (2004) permitirá enfrentarse a los posibles problemas planteados por las formas de producción y distribución actual. Conocer cómo se escribe un formato, cómo se distribuye, y cómo se vende, le puede dar herramientas al artista para convertirse en su propio autor de su propio modelo de producción. Un par de ejemplos se encuentran en autor 2023 y 2019.

UNA PROPUESTA DE CORTOMETRAJE ÉPICO LATINOAMERICANO

En el 2014 se produce el cortometraje *Noche oscura* por la empresa El Chorro Producciones en Colombia, bajo el aval y financiación de la ley de cine de dicho país. A modo de experimento, el grupo autoral, intenta incluir el elemento de la irrupción para generar distanciamiento con la audiencia y llevarlo a reflexionar sobre la inclusión de género en nuestra sociedad. El corto está ambientado en la década de los setenta en Bogotá, y cuenta la historia de un médico que esconde su homosexualidad tras una serie de asesinatos. Primero el de una de sus enfermeras, pues sospecha que se enteró de su romance con otro enfermero, y después el de su amante para evitar que su secreto salga a la luz. El médico es evidentemente violento, golpea a su esposa, es agresivo con sus hijos.

Se cuenta en clave de cine policíaco, pero en este caso se usan más elementos similares al del cómic: animaciones en 2D con una estética enrarecida o extraña que irrumpen la narración, escenografía construida en papel con el propósito de descontextualizar el lenguaje cinematográfico e intentar acercarse más al teatral, y un acercamiento a una plana de periódico que intenta dar los primeros guiños del tema del que trata el film.

En las primeras escenas, se ve en el periódico al gobernador, borracho y desagradable. Después se muestra al médico en una animación muy sencilla moviendo cuerpos. Y en la escena del asesinato del enfermero, se hace un acercamiento a la salpicadura de la sangre



Imagen 1. *Noche Oscura*. Stills de cortometraje. Daniel Cortázar (productor), 2014.

en la pared que alude al humor del Cine B. En la imagen 1 se pueden ver algunos *stills* de estas escenas.

El objetivo de esta estética a modo de Cine B, es irrumpir la narración y llevar al espectador a hacerse preguntas: ¿es normal esta actitud violenta en los hombres?, ¿es culpa del médico que sea violento con la presión de mantener una familia que no quiere y un trabajo definido por el estatus social?, ¿es una situación contextual o ha cambiado?

CONCLUSIONES

Brecht (2004) diseñó su propio modelo de representación de su teatro, de manera que se convirtió en el escritor de la producción de su obra. Tal como propone Benjamin (2004 y 1996), para que el autor se apropie de sus propios medios de producción. En su momento, existía un interés político detrás de ambos autores, con un objetivo pedagógico detrás de la obra artística. No obstante, al huir de Alemania, la evolución de este desarrollo se detuvo y se estancó, por decirlo de alguna manera. Aunque Lang y Brecht (1943) intentaron retomar las herramientas del teatro épico en el cine, en realidad parece haber tenido muy poco eco en la cinematografía de la época.

Retomar esta propuesta, en un contexto de digitalización de las producciones artísticas, puede ser interesante para darle a los artistas la postura necesaria para que se apropien de su propia producción. Los productos creativos de distribución masiva, especialmente los realities, han logrado promulgar la idea del talento como elemento que sostiene la narrativa de la emprendedurización de la sociedad (Alonso-Benito y Fernández-Rodríguez, 2020). Sin que sea premeditado, han logrado incluir elementos que parecen similares al del teatro épico, o que por lo menos logran el mismo efecto. Conocer esta situación es clave para que los artistas puedan convertirse en autores de su propia obra al escribir sus propios modelos de producción o las indicaciones de sus formatos, incluyendo sus objetivos tanto estéticos como de divulgación.

Algunos ejemplos de desarrollo se presentan en Daniel Cortázar (2019). De igual forma, en este artículo se propone un experimento, pequeño y de un formato muy sencillo, que muestra ideas de cómo un autor actúa como su propio productor. Independientemente de la posición que cada quien tenga, puede dar guías de acción para que el artista, al escribir su obra, la pueda producir de manera autogestiva (Cortázar, 2023). Sólo queda la pregunta: ¿el artista actual, en el contexto globalizado de la digitalización, es consciente de su posición productiva en la red económica del arte?

REFERENCIAS:

- Alonso-Benito, L.E. y Fernández-Rodríguez, C.J. (2020). Capitalismo y personalidad: Consideraciones sobre los discursos empresariales de la rentabilización del yo a través de la marca personal. *Política y Sociedad*, 57(2), 521-541.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca Editorial.
- Benjamin, W. (1996). The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility. *Selected Writings*, 4, 251-283
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. J. Aguirre (Trad.). Taurus.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. E. Iriarte y J. Cerdán (Trads). Paidós Ibérica.
- Brecht, B. (1967). La ópera de dos centavos. En *Teatro completo*. Tomo V (pp. 7-109). Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. G. Dieterich [Trad.]. Alba Editorial.
- Cortázar, D. (2023). *La esquizofrenia del emprendimiento creativo: estudio de tres casos colombo-mexicanos en un campo transorganizacional artístico*. [tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Cortázar, D. (2022). Dominación Ciborg: el poder digital de los corporativos multinacionales sobre los emprendedores creativos de la música. En E.G. González Cruz y T. Ponce Dimas, *La organización como espacio de poder y desigualdad* (pp. 50-76). Huika Mexihco, A. C.
- Cortázar, D. (2019). La función interpretativa como herramienta lingüística para la investigación cualitativa. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, (10), 59-71.
- Cortázar, D. (Prod.), Torres Sánchez, L. (Guion.) y Giraldo Andrade, J.D. (Dir.) (2014). *Noche Oscura* [Cortometraje]. El Chorro Producciones.
- Dieterich, G. (2004). Prólogo. Tratar a Brecht. En B. Brecht, *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial.
- Dort, B. (1992). Towards a Brechtian Criticism of Cinema. En J. Hiller (Ed.), *Cahiers du Cinema. The 1960's, New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (pp.223-235). Harvard University Press.
- Duque-Mesa, F. (1998). Brecht y los medios expresivos del teatro épico. *Revista Universidad de Antioquia*, (251), 34-39.
- Franju, G. (1959). Le style de Fritz Lang. *Cahiers du cinéma*, (101), 16-22.
- Gemünden, G. (1999). Brecht in Hollywood: Hangmen Also Die and the Anti-Nazi Film. *TDR. German Brecht, European Readings*, 43(4), 65-76.
- Gunning, T. (2000). Metropolis. The dance of death. En *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (pp.52-83). British Film Industry.
- Harbou, T. (2013). *Metropolis*. Noir Nation, de Vega Wire Media
- Harvey, D. (2018). Neoliberalism as creative destruction. *Critical social policy*, 38(3), 145-158.

Lang, F. (Prod. y Dir.), Brecht, B. (guionista) y Wexley, J. (screenplay) (1943). *Hangmen also die!* [Cinta Cinematográfica]. United Artists.

Lang, F. (Prod. y Dir.) y Harbou, T (screenplay) (1927). *Metrópolis* [Cinta Cinematográfica]. UFA Production.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada*. Anagrama.