

**MODALIDADES Y FUNCIONES DEL METATEATRO EN EL CÍRCULO DE TIZA
CAUCASIANO DE BERTOLT BRECHT(1)**

(MODALITYS AND FUNCTIONS OF THE METATHEATRE
IN THE CAUCASIAN CIRCLE OF CHALK BY BERTOLT BRECHT)

Carlos Hernán SOSA *

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como propósito general analizar las características metateatrales de la pieza dramática *El círculo de tiza caucasiano* (1945) de Bertolt Brecht. A partir de la consideración de postulados teóricos y críticos que algunos estudios de crítica literaria han ensayado, para dar cuenta de las diversas modalidades de lo metateatral -tomamos en cuenta especialmente los aportes de Georges Forestier (1996) y Alfredo Hermenegildo (1999) al respecto-, abordamos el texto de Bertolt Brecht a partir de un análisis de aquellos componentes que posibilitan la autorreflexión y la exhibición de la artificiosidad propia de toda representación teatral. Para alcanzar este propósito inicial, consideramos en nuestro estudio, fundamentalmente, la utilización de dos recursos relevantes: la fórmula del teatro dentro del teatro y la *mise en abyme*, en tanto que los evaluamos como los principales elementos metateatrales configuradores de toda la obra. Finalmente, ofrecemos algunas sucintas conclusiones sobre el funcionamiento de estas características metateatrales, a la luz de las teorizaciones que el propio Bertolt Brecht ha postulado sobre el teatro épico, y subrayamos en especial el modo en que el empleo de las estrategias metateatrales, seleccionadas para su análisis en nuestro artículo, colabora con el fin de propiciar una relación dialéctica y crítica entre el receptor y el espectáculo teatral que nos ofrece *El círculo de tiza caucasiano*.

Palabras Clave: Bertolt Brecht, teatro épico, metateatro, teatro dentro del teatro, *mise en abyme*.

ABSTRACT

*The general purpose of the following work is to analyze the metatheatrical characteristics of the play *The Caucasian Circle of Chalk* (1945) by Bertolt Brecht. To explain the different modalities of the metatheatre, we will consider some theoretical and critical postulates from some Literary Criticism, specially the works by Georges Forestier (1996) and Alfredo Hermenegildo (1999). We will analyze the play by Bertolt*

* Instituto de Investigación de Literatura Argentina e Hispanoamericana "Luis Emilio Soto" - Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Salta - Avenida Bolivia 5150 (4400) Salta - Argentina.
Correo Electrónico: chersosa@hotmail.com

Brecht to find out those elements that allow the autoreflexion and the exhibition of artifices which are common in theatre. To achieve this goal, we specially consider the uses of two relevant resources: the play within the play and the mise en abyme, and we examine them as the main elements of metatheatre in the play. We finally offer some brief conclusions about how these metatheatrical characteristics work, according to what the very Bertolt Brecht has stated when he referred to the epic theatre. We point out how these strategies that we analyze in this article, help to create a dialectical critical relation between the public and the theatrical show of The Caucasian Circle of Chalk.

Key Words: *Bertolt Brecht, epic theatre, metatheatre, play within the play, specular reduplication.*

“Desistamos, pues -para decepción general, quizás- de nuestro propósito de emigrar de la esfera de lo placentero y anunciemos - para decepción más general aún- nuestra decisión de establecernos definitivamente en esa esfera. Tratemos al teatro como un lugar de diversión -así corresponde enfocar a una estética- y procuremos descubrir qué tipo de entretenimiento nos conviene más”.

Bertolt Brecht, *Pequeño órgano para el teatro.*

INTRODUCCIÓN

En un texto ya clásico, Patrice Pavis propone una definición sucinta del metateatro que puede servirnos como punto de partida para discutir los diferentes modos a partir de los cuales el espectáculo teatral postula la autorreflexión. Dice Patrice Pavis (2003) al definir “metateatro”, en la entrada correspondiente de su *Diccionario del teatro*: “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (p. 288). Esta apreciación, que pone el énfasis en una suerte de “autodevelamiento” del funcionamiento teatral, debe considerarse como condición fundante de cualquier expresión metateatral. Este juego de miradas internas, a los que una pieza puede recurrir en diversos sentidos, y cuyo privilegiado testigo es naturalmente el espectador, logra manifestarse bajo diversas modalidades y en función del aporte de variadas estrategias - operativizadas desde la escritura del texto dramático hasta los mismos arreglos de la puesta en escena- capaces de facilitar los disparadores para el acto de autorreflexión.

Antigua compañera del hecho teatral, la autorreflexión puede rastrearse hasta en los orígenes mismos del teatro europeo y se ha revitalizado a lo largo de la historia de la literatura occidental, adoptando diversas formas para exhibir las artificiosidades inherentes a toda representación. Si bien se han ensayado distintos modelos con el fin de sistematizar y explicar lo metateatral, a la vez que se han

organizado tipologías que pueden servirnos como “muestrario totalizador” de las distintas manifestaciones de lo metateatral (2), consideramos que quizás el modo más enriquecedor de abordaje del mismo es el estudio que no pierde de vista las asunciones particulares que cada autor ha definido sobre el tema.

Estos recaudos nos parecen inexcusables sobre todo en el caso del teatro épico de Bertolt Brecht (3), quien en sus piezas y en los discursos de cariz teórico, que acompañaron complementariamente su escritura dramática, diseñó un “cosmos” -un orden a veces excesivo, al cual se resistieron incluso algunas de sus propias obras-, donde cada consideración o elemento adquiere si no una conceptualización determinada, inmutable, sí al menos una interdependencia que nos remite, mediante ecos y resonancias, a otras consideraciones o elementos próximos. De este modo, para brindar una caracterización de la noción de “gestus”, por dar un ejemplo manifiesto, resulta necesario incorporar otros conceptos como “distanciamiento”, “anécdota” y “narración” que colaboran en la definición de la noción inicial (4). Esta lógica que hermana categorías, entre las postulaciones de índole teórica y los textos dramáticos de Bertolt Brecht, las autoimplica y las sostiene recíprocamente cuando el autor opta por incorporar alguna característica metateatral en su producción. En este sentido, podemos anticipar que lo metateatral en la obra que nos ocupa, *El círculo de tiza caucásico*, aparece como subsidiario de un proyecto mayor, se construye desde lo formal y los planteos temáticos como una perspectiva que colabora en apuntalar las peculiaridades didácticas de la pieza, una finalidad dosificada que trasuntaba la concepción ético-política del teatro de Bertolt Brecht y sus principios dramáticos, pues como ha expresado:

El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura; pero es indispensable y suficiente. De ninguna manera se le adjudicaría una función más elevada si se lo convirtiera, por ejemplo, en una especie de feria de la moral. Por el contrario, correría el riesgo de degradarse y eso ocurriría en el preciso instante en que dejara de hacer de la moral una fuente de placer.... y de placer para los sentidos. (Brecht, 1973b, T. III: 109)

EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO Y SUS NIVELES DE REPRESENTACIÓN

Esta pieza, considerada por diversos factores como una de las obras maestras de Bertolt Brecht, sustenta gran parte de sus logros discursivos y de manejo escénico en la explotación de las potencialidades de significación que le aportan una serie de reduplicaciones y complejos juegos metateatrales.

Recordemos brevemente la organización y la intriga que se desarrolla en la obra, antes de introducirnos en el comentario.

Desde el punto de vista estructural la obra se encuentra dividida en un “Prólogo” y cinco secciones que agrupan diversas escenas. En el “Prólogo” se representa una reunión entre miembros delegados de dos koljós rusos, uno dedicado a la agricultura y otro a la ganadería, que disputan sobre los derechos de usufructo de un mismo valle. Tras una primera jornada de discusión, en el final del “Prólogo” se introduce la representación de una obra teatral. Primer gesto metateatral, la obra se

introduce mediante la intervención de una de las campesinas, quien expresa que “se ha programado una pieza de teatro que tiene que ver con nuestro problema” (Brecht, 1973a: 16) (5). Las cinco secciones restantes de la pieza escenifican entonces una reescritura de la milenaria historia narrada por una leyenda china (6). En la versión reelaborada por Bertolt Brecht, la historia se ciñe a los avatares de su protagonista, la criada Gruche, quien durante las confusiones provocadas por una revolución se hace cargo del hijo del gobernador, con quien huye para protegerlo de los adversarios políticos de su padre. Luego de atravesar una serie de conflictos, motivados por la necesidad de sustentar y proteger al niño de quien finge ser su madre, Gruche es apresada tras los nuevos aires políticos que reposicionan favorablemente al bando del gobernador derrocado. Finalmente, tras el enfrentamiento con la madre por la custodia del niño, el destino de los personajes cae en manos del juez corrupto Azdak. Tras los interrogatorios y los careos de rigor, la “autoridad” decide resolver el dilema mediante la prueba simbólica del círculo de tiza, en cuyo centro se ubica al niño para que las autoinvocadas madres se lo disputen; paradójicamente, en esta oportunidad la situación permite descubrir no a la madre verdadera sino a quien acredita auténticamente su amor por el niño.

Presentamos a continuación un croquis que puede contribuir a visualizar los distintos niveles de representación de la obra:

PRÓLOGO	I	II	III	IV	V
<i>Primer marco</i>	<i>Segundo marco</i>				
Apertura (sin cierre)	Apertura del cantor		Cierre del cantor		

(Serie de escenas articuladas por el cantor)

(PIEZA ENCUADRANTE)

(PIEZA ENCUADRADA)

Para iniciar un análisis del texto dramático, debemos indicar entonces que la obra se construye mediante dos niveles evidentes de representación, uno de ellos incluido dentro del otro, reiterando la fórmula del teatro dentro del teatro. Desde la perspectiva de Georges Forestier (1996), podemos reconocer entre ellos un encuadre de tipo monolítico (7), puesto que la pieza incluida guarda notoria autonomía frente a la otra que la enmarca, al punto que termina por ocupar toda la obra, ya que no se retorna a la secuencia inicial de la disputa entre los miembros de los koljós. Como trasmutación manifiesta de lo metateatral, los personajes de la pieza encuadrante pasan, en el final del “Prólogo”, a ser los fugaces espectadores de aquello que ocurre en la pieza encuadrada, pasan a ser personajes mirados que miran mediante el juego de reduplicación que nos propone la obra.

Si vinculamos estos dos niveles encontramos puntos en común que facilitan ciertas correspondencias interiores a la obra. El mayor punto de contacto se reconoce en la intersección en un mismo espacio, pues ambas representaciones transcurren en la región del Cáucaso, incluso hay algunos lugares compartidos que se reiteran, por ejemplo la mención de ciudades como Nukha y Tiflis. Si el espacio es un punto

de reunión, y puede pensarse como un índice que señala la circularidad de situaciones que pueden repetirse en un mismo lugar -un incipiente sabor a moraleja que nos anticipa que el hombre atraviesa siempre por los mismos conflictos- la distancia temporal, por su parte, parece cubrir otro rol.

Ocurre que las acciones que se desarrollan en los dos niveles de representación están separadas por un hiato temporal considerable: la invasión nazi a Rusia durante la segunda guerra mundial, en el "Prólogo", y un lejano aunque indefinido "en viejos tiempos, en sangrienta época", donde el cantor sitúa los hechos al inaugurar el relato de la historia enmarcada. Hay que recordar, además, que el manejo de los tiempos y los espacios en Bertolt Brecht suele anclarse en situaciones lejanas y distantes, para la perspectiva europea contemporánea de mediados del siglo XX que compartía con su público.

Estas distancias constituyen estrategias para mitigar la identificación del espectador con los acontecimientos y con los personajes, desde una experiencia catártica, finalidad que Bertolt Brecht rechaza para su teatro científico, y que intenta rehuir mediante la narración de historias "alejadas", sobre todo temporalmente, como es el caso de *El círculo de tiza caucasiano* -y también otras piezas como *Galileo Galilei*, *El alma buena de Se-Chuan* o *Madre Coraje y sus hijos*-, que contribuyen con el proceso de generar el "distanciamiento" del espectador al fomentar una desconfianza de lo cercano y lo familiar (8). Por otra parte, este modo de vinculación entre los tres momentos temporales intervinientes en *El círculo de tiza caucasiano*: los dos de las representaciones articuladas y el tiempo del espectador, parece buscar cierta proximidad a partir de algunas coincidencias, o "sintonías" comunes, que permitan la relectura de ciertas constantes sociohistóricas como las desigualdades sociales, la corrupción moral que provoca el dinero o el papel de la justicia impuesta por el poder político, sobre las cuales tematiza la obra (9).

Dentro de la pieza enmarcada es posible reconocer, además, un segundo marco, que abre y cierra la obra y está a cargo del personaje del cantor, así como es posible advertir, también, numerosas interrupciones en las cuales el cantor-narrador literalmente fragmenta el desarrollo de la intriga con sus intervenciones. Estas dislocaciones tienen distintos matices. En la mayoría de los casos contribuyen en hacer avanzar la acción, resumiendo acontecimientos, o volviendo a datar y/o a ubicar las escenas siguientes, tarea que bascula muchas veces entre la función propia de las didascalias o aquella que cubriría el relato de una voz "en off"; precisamente, desde este rol se introduce por ejemplo a Gruche y a Simón:

La ciudad está en calma
Y en la plaza se pavonean las palomas.
Un soldado de la guardia palaciega
Bromea con una fregona
Que sube desde el río con su atado. (p. 21)

En otros casos, su participación articula las acciones de los personajes con sus pensamientos, que de otro modo resultarían desconocidos para el espectador; el cantor se coloca, en este nuevo caso, en el auténtico rol de narrador omnisciente:

¡Se dicen tantas palabras, tantas palabras se callan!
El soldado regresó. ¿De dónde? No lo dice.
Oíd lo que pensó, oíd lo que no dijo: (p. 70)

(...)

La madre adoptiva compareció ante el juez.
¿Quién resolverá el caso? ¿Quién se llevará al niño?
¿Quién será el juez? ¿Uno bueno, uno malo?
La ciudad estaba ansiosa. El juez era Azdak. (p. 71)

Desde esta perspectiva, ubicua y omnipotente, también suele aportar explicaciones sobre los acontecimientos, es decir que indica modos de significación para los espectadores. Ante todo colabora en hacerlos desconfiar y dudar sobre aquello que los demás personajes realizan en escena:

Como si fuera pan, quebrada la ley
Para calmar el hambre del pueblo.
Con los restos del derecho construyó una barca.
Y los pequeños y los pobres
Finalmente encontraron un juez
A quien sobornar con las manos vacías.

(...)

A la sombra de la horca,
Azdak impartía su singular justicia. (p. 92)

En otras oportunidades, y tratando de cumplir con la misma función anterior, el texto recupera formas estilizadas de vinculación con el teatro griego clásico, por ejemplo al articular diálogos entre el cantor con los músicos; intercambios en los cuales el narrador desempeña el papel del corifeo y articula, en su diálogo con los músicos, distintos puntos de vista, comentarios y recomendaciones sobre las escenas que presencian (10).

En su conjunto, esta nueva reduplicación del marco que contiene el desarrollo de la representación encuadrada y todas las variables de intervención del cantor dinamizan el sentido narrativo que Bertolt Brecht propiciaba para las piezas de su teatro épico, como un modo de subrayar la artificiosidad del espectáculo teatral mismo (11). Por otra parte, y focalizando en el modo en que el cantor y los músicos se posicionan respecto del juego metateatral de la obra, es evidente que sus participaciones los definen como “personajes omniscientes”, según la acepción específica que utiliza Alfredo Hermenegildo (1999), en la medida en que “asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan ‘con pleno conocimiento de causa’ lo que ellos consideran como no-real” (p. 82). Es justamente esta perspectiva “distanziata” la que los habilita para el comentario irónico, la burla y el descrédito

frente a los pensamientos y las acciones de los demás personajes de la obra encuadrada. Y por ello, en visible oposición, la permanencia de éstos últimos en la categoría de “nescientes” (12), hasta el final de la obra, es la condición necesaria que posibilita la exhibición de la artificiosidad (13) de lo metateatral, en esta representación que siempre monitorean el cantor y los músicos.

RASGOS ESPECULARES DE LA PIEZA

Como complemento de esa compleja organización en niveles de representación y las modalidades de contacto que los articula, en *El círculo de tiza caucásiano* se pueden identificar algunas formas de la *mise en abyme*, que permiten ciertos juegos de reduplicación en una especie de “regodeo” metateatral.

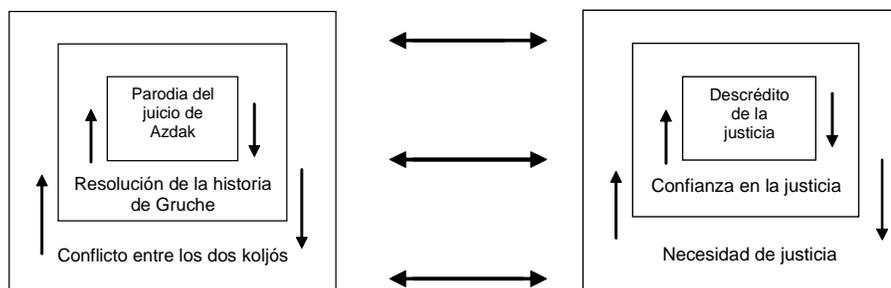
La categoría *mise en abyme* ha sido estudiada, de manera minuciosa, por Lucien Dällenbach (1991), en el terreno de la narrativa. Sin embargo, sus sugerentes hipótesis han resultado válidas para englobar también el análisis del teatro, y se muestran especialmente adecuadas al momento de estudiar lo metateatral (14). En este sentido, conviene recordar que Lucien Dällenbach (1991) definió, con ciertos recaudos, la *mise en abyme* como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (p. 49) (15). Estas diferentes modalidades especulares, donde algún elemento muestra -a veces sólo nos recuerda- a otro, se presentan bajo distintas formas de repeticiones estructurales y temáticas, desde una lógica multiplicadora que al mismo tiempo que complejiza los niveles de significación -tanto en una narración como en una pieza dramática- exhibe también la sofisticación y el refinamiento a los que puede llegar la escritura literaria.

En *El círculo de tiza caucásiano* creemos que puede pensarse, tras una primera aproximación, en una organización especular de “reduplicación simple”, en la medida en que la obra encuadrante plantea un conflicto (la disputa entre los dos koljós caucásianos) y la obra encuadrada representa otro (las desventuras de la criada Gruche y el niño) a modo de gran *exemplum* para poder resolver el primero. Si bien los conflictos son diferentes, el meollo es el mismo, la situación de tener que dirimir una verdadera aporía, donde se recupera, con dramatismo, la etimología del vocablo griego: parece que no podemos tomar ningún camino, que no hay salida posible. Es dicha circunstancia, el planteo de un dilema, el que promueve el reflejo recíproco entre los dos niveles de representación.

Además de esta reduplicación general que articula los dos niveles, es posible reconocer otras reduplicaciones o reflejos que se proyectan desde la pieza encuadrada y permiten, al modo de las cajas chinas, un triple juego de inclusiones. Esta modalidad más elaborada, mediante la cual la obra “se mira a sí misma”, no encajaría, específicamente, dentro de ninguno de los tres aspectos multirrelacionados con los cuales operaría la *mise en abyme*, desde la perspectiva de Lucien Dällenbach (1991), puesto que no es una “reduplicación simple” y tampoco alcanza el grado de infinitas reiteraciones. De todas formas, su comprobable efectividad metateatral se presenta de manera potente para las funciones didáctico-moralizantes de la obra, gracias a la reinsertión y la reprojcción de estos reflejos que sobreimprimen una misma significación.

En este caso, el elemento que se refleja también es un tema: la necesidad de justicia, motivo que enhebra los conflictos de toda la pieza y aparece replanteado, con otros ropajes pero en una misma esencia, en los tres reflejos imbricados a los que aludíamos. El juego de las tres representaciones va “encapsulando” los siguientes elementos: la disputa de los koljós, la historia de Gruche y la parodia de un juicio del cual participa Azdak obligado por las autoridades (en la sección IV: La historia del juez). En cada nivel, de manera sumativa, la imagen de la justicia va adoptando, se le adicionan, matices nuevos: en el primero se impone como necesidad, en el segundo surge como versión favorable -es decir que se nos permite creer en ella- mientras que en el tercero directamente se la desacredita.

En la versión más condensada, la representación paródica de Azdak -la caja china más pequeña podríamos decir-, toda la situación es un cuestionamiento vivo al sistema judicial: existe un juez impuesto por la autoridad -cómplice y obsecuente- que se muestra inepto para poder revertir los manejos hábiles de un sinvergüenza como Azdak, quien finalmente logra desbancarlo y ser impuesto como el nuevo juez. El hecho de que posteriormente Azdak aplique justicia, literalmente sentado sobre el código, resulta una imagen sintetizadora y paradigmática de estas críticas al aparato jurídico. De este modo, el juego metateatral expone un mismo tema, el afán de justicia, pero desde perspectivas diferentes, arrojando un haz de opciones con las cuales el receptor debe organizar su propia interpretación sobre los modos -espurios- de administrar la justicia social. Gráficamente este juego de espejos enfrentados podría esquematizarse de la siguiente manera:



Nos parece que, en esta última reduplicación múltiple, encontramos un ejemplo de cómo un texto dramático puede abismar un tema. Simultáneamente también reconocemos el propósito de escenificar -gracias a la visibilidad de los hilos desmontables de la pieza- aquella advertencia implícita que Alfredo Hermenegildo (1999) subraya como rasgo relevante en toda obra metateatral que incluya la modalidad del teatro dentro del teatro, puesto que esta última: “Siempre es un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la condición real o ficticia de lo que se está presenciando” (p. 81).

Antes de concluir este apartado, quisiéramos señalar otras posibles formas de abismación, menos complejas, ensayadas por *El círculo de tiza caucasiano*. Una de ellas parecería generarse en algunos pasajes de las canciones de los

personajes de la representación enmarcada, y en algún sentido tendría equivalencias con la “reduplicación apriorística” a la que aludía Lucien Dällenbach (1991) en su trabajo. Efectivamente, en varios momentos de la pieza, las canciones se convierten en versiones condensadas, adquieren el estatus de miniaturas artesanales, donde los personajes podrían reconocer sus historias de vida. Por ejemplo, la canción triste que entona Gruche, cuando está recluida en el desván de la casa de su hermano, relata una historia similar a la que ella misma había vivido con Simón, acentuándose así el tono autorreflexivo de la escena:

Cuando el amado se aprestaba a partir
La prometida corrió hacia él, implorante,
Implorante y llorosa, llorosa y visionaria.
Querido mío, querido mío,
Sí a la guerra marchas,
Sí contra el enemigo combates,
No te precipites delante de la batalla,

(...)

Quédate junto a las banderas
Los primeros siempre mueren
Los últimos también son alcanzados
Pero los del medio al hogar regresan. (p. 56)

También parecen actuar como elementos “mostradores” de la actuación de los personajes, de sus roles de auténticos simuladores, los constantes disfraces que utilizan para superar circunstancias adversas a lo largo de la intriga. La abismación parece diagramarse, en esta oportunidad, mediante lúdicas reinserciones desde el punto de vista de la actuación: los personajes representados por los actores de la obra encuadrada representan otros personajes. En una enumeración de esta cadena de actuaciones habría que incluir:

- A Gruche: quien finge ser una señora, para conseguir alojamiento en la posada; miente ante los coraceros, en primer lugar cuando la encuentran, y por segunda vez junto a la campesina a quien había entregado el niño; miente ante la cuñada beata, y en complicidad con el hermano, sobre el origen del pequeño; engaña, o pretende engañar, a todos los que participan de su boda con el campesino “moribundo”; miente, por último, durante el juicio, sobre sus “derechos” en relación con el niño.
- A Simón y a una amiga de Gruche: quienes mienten en el juicio por la tenencia del niño: el primero finge ser el padre y la mujer la nodriza.
- A la verdadera madre del niño: quien miente en el juicio sobre la circunstancia real en que perdió a su hijo, y sobre los verdaderos motivos que la llevan a reclamarlo ante el juez.
- A Azdak: cuyo comportamiento bufonesco, en los pleitos que “resuelve” como juez, está plagado de engaños y tergiversaciones convenientes.

Evidentemente, esta recurrencia a la mentira y la facilidad para el engaño, durante todo el desarrollo de los acontecimientos, constituye un llamado de atención para el lector/espectador; se nos somete a un incesante ejercicio de suspicacia sobre las razones que movilizan semejante sucesión de hechos que no son lo que aparentan, y frente a los cuales, en última instancia, nos posicionamos, verdugos o cómplices, como el privilegiado último juez.

COMENTARIOS FINALES

El recurso metateatral, como estrategia de composición autorreflexiva, detenta evidentemente posibilidades de significación únicas. En el caso de la obra de Bertolt Brecht que hemos tratado, una indagación sobre el funcionamiento puntual del mismo arroja, al menos, una percepción final que lo muestra como elemento subsidiario de las concepciones teóricas del dramaturgo alemán. Los postulados ideológicos de Bertolt Brecht (1973b) sobre la función social del teatro aprovechan las complejidades de lo metateatral -especialmente el juego de refracción especular que caracteriza a *El círculo de tiza caucásico*-, para poder amplificar un discurso de cuestionamiento social, en primer lugar, y para promover, a su vez, una vinculación dialéctica entre teatro y receptor, pautada -desde el espectáculo teatral mismo- como el medio más apto para acceder a ese discurso crítico.

Si bien podemos afirmar que la justicia y sus motivos satelitales (su administración, la e (ine)quidad, la corrupción, etc.) son quizás los temas más relevantes alrededor de los cuales gira constantemente la obra en sus revisiones y refracciones, también hay otros aspectos temáticos que desfilan y, en mayor o menor medida, se constituyen en destinatarios de la visión irónica o la desestimación crítica: la estratificación social, los privilegios de clase, los fraudulentos manejos económicos, las inestabilidades de la vida política, las ambivalencias e hipocresías de la moral burguesa, etc. En todos los casos, los puntos de vista particularmente críticos, que la obra selecciona para abordar estos ejes temáticos, procuran explotar las funciones reduplicadas que su estructura permite en términos didácticos; esto debido a que ante ella nos constituimos en receptores de una educación por partida doble: porque somos testigos de aquella que reciben los personajes del "Prólogo", quienes son aleccionados por la obra encuadrada, a la vez que se nos instruye también en tanto espectadores de toda la pieza. Es en este sentido que las aspiraciones doctrinarias de la obra alcanzan, munidas de lo metateatral, la amplificación pedagógica a la que hacíamos alusión anteriormente: nos educamos viendo cómo se educan otros, se enseña a otros para poder enseñarnos.

Evidentemente, estamos en presencia de una opción deliberada para la transmisión de un mensaje, que rehuye el discurso de barricada o las enfervorizaciones panfletarias, y elige la densidad semántica de los rodeos -que admiten la parábola y las complejidades especulares- como los modos de enunciación más adecuados para su formulación. Estas asunciones son índices que nos demuestran que en *El círculo de tiza caucásico*, tal como lo anticipaba nuestro epígrafe, ya se logró "descubrir qué tipo de entretenimiento nos conviene más".

Instaurado en el lugar del cómplice, el lector/espectador recibe, además del discurso de materia doctrinaria específica, un entrenamiento sobre su propia experiencia participativa ante el hecho teatral. El distanciamiento que Bertolt Brecht (1973b) promovía, desde los diferentes niveles intervinientes en toda representación teatral (la fábula, el decorado, la gestualidad, la música, la interpretación del actor, la interpelación al público, etc.) (16), como el modo de construcción de una nueva forma de placer ante el espectáculo teatral mismo, alcanza en esta pieza una clara conciencia autorreflexiva y reivindicadora.

Toda la obra no sólo demuestra que es un artificio sino que además prescribe que debemos tomarla como tal, y para ello nos incomoda permanentemente como espectadores, pues nos obliga a una percepción activa. No podemos depositar pasivamente nuestras expectativas en la inercia que resolverá los conflictos, ya que éstos aparecen de manera fragmentada, dislocados por la presencia del narrador que nos dosifica -y con ello nos “desautomatiza”- la intriga; del mismo modo, tampoco podemos acompañar simplemente, desde una identificación empática, a algunos de los personajes mientras rechazamos a otros, pues nos vemos imposibilitados de hacerlo ante la recreación de un mundo que no se simplifica en relieves maniqueos absolutos. Azdak es un buen exponente de estas contradicciones irreconciliables de los personajes, en tanto que es moralmente censurable pero a la vez es cabalmente justo con Gruche. De esta manera, cada situación o personaje cobija, en los relieves de su propia sombra, un aspecto con el cual se diseña la paradoja.

En el mismo sentido, la presencia de la estructura enmarcada del teatro dentro del teatro contribuye a señalarle al espectador la fachada transitoria que caracteriza a toda la representación, mediante una especie de “contaminación de su artificiosidad” que todo texto metateatral propicia, puesto que: “La obra enmarcada, por su carácter abiertamente ficticio, está contagiando la percepción de la obra englobante y poniendo de relieve su condición no-real, su dimensión inventada, su consistencia estrictamente ‘teatral’, fingida, irreal” (Hermenegildo, 1999: 81). Así, no resulta pues exagerado afirmar que: presenciar una obra con juegos metateatrales equivale a asistir a los funerales de toda ilusión mimética... Como resultado de esta implosión irrefrenable, el edificio de la referencialidad más estricta se desploma, y con ello el texto dramático, la puesta, los actores y los espectadores, deben mudar su funcionamiento hacia el cobijo que brindan otros nuevos mundos - uno de ellos es, precisamente, el que rediseñan las teorías dramáticas de Brecht.

Luego de nuestro acercamiento a *El círculo de tiza caucasiano*, y evaluando este último juego de reduplicación que el texto nos propone -esta vez desde sus distintos niveles de recepción- podemos afirmar entonces que hemos aprendido sobre algunas problemáticas recurrentes, que hacen a la comprensión de nuestra contemporaneidad, al tiempo que debemos reconocer que es esta misma representación teatral, con su juego de simulación, la que se nos autoimpone como el modo más apto no sólo para acercarnos a nuestra realidad, sino también para especificarnos cómo debemos incorporar, en tanto espectadores activos y críticos, sus reconstrucciones parciales de dicha realidad.

Bertolt Brecht se ha mostrado fiel, en todas las modalidades que cubre su escritura, con algunas obsesiones que –también como un juego de espejos

eduplicadotes- se iluminan alternativa y recíprocamente cuando reaparecen en sus piezas dramáticas y en sus textos teóricos sobre dramaturgia. Por ello, naturalmente, lo metateatral como recurso no se relega nunca, en su producción, a la función de una mera estrategia capaz de complejizar los modos tradicionales de disfrute del espectáculo teatral, sino que se aprovecha al máximo como una forma contundente de continuar bregando por sus ideales emplazadores del teatro científico. *El círculo de tiza caucásico* constituye así una obra clave para empezar a desbrozar esta discusión sobre las implicancias ideológicas de los procedimientos metateatrales y, al mismo tiempo, para defender este abordaje como un nuevo punto de análisis orgánico capaz de esclarecer recovecos de toda su producción; esperamos que el breve estudio puntual que ofrecemos sobre esta pieza contribuya, en alguna medida, a despertar intereses encaminados tras esta línea de investigación.

NOTAS

- 1) Este trabajo tiene profundas deudas con dos personas. En primer lugar, con María Esther Mangariello, mi profesora de Literatura Alemana en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, quien en sus apasionadas clases me dio a conocer a Bertolt Brecht y me brindó las armas para aproximarme, por vez primera, a sus piezas y a sus escritos teóricos sobre dramaturgia. Con el tiempo, el latente interés por este autor fue reanimado en las clases de un curso de posgrado dictado por la Dra. Graciela Balestrino, en la Universidad Nacional de Salta. Este artículo constituyó entonces, en una primera versión, el trabajo final del seminario sobre “Literaturas Europeas”, dictado por ella en el marco de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Salta. Su riguroso conocimiento de las teorías metateatrales y los minuciosos comentarios y correcciones, que me hizo en su momento, enriquecieron la escritura de este artículo. Para ellas dos mi sincero agradecimiento.
- 2) Pensamos ante todo en los siguientes trabajos: Forestier (1996) y Hermenegildo (1999). También valoramos estudios críticos con sugerentes hipótesis de trabajo que, aunque pensadas inicialmente para la narrativa, resultan sumamente útiles para abordar el metateatro: Dällenbach (1991) y Dotras (1994).
- 3) Para todas las consideraciones sobre el teatro de Bertolt Brecht hemos tenido en cuenta sus propios postulados y los que han reorganizado algunos críticos. Para sus consideraciones teóricas consultar: Brecht (1973b), especialmente las notas a su ópera *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* (Tomo I: 84-98), y el “Pequeño órgano para el teatro” (Tomo III: 105-141). La consulta del “Pequeño órgano para el teatro”, sobre todo, resulta sumamente importante puesto que en dicho texto se han condensado, hacia el año 1948, las consideraciones teóricas que Bertolt Brecht venía postulando de manera fragmentaria y dispersa ya desde 1930. Para una síntesis de los postulados del autor también son útiles algunas revisiones y comentarios de la crítica especializada, entre otros abordajes pueden consultarse: de Brugger (1967), Brustein (1970), de Toro (1984), Wright (1989) y Benjamín (1999).

- 4) Para analizar el juego de nociones que intervienen en la definición de “gestus”, consultar Brecht, 1973b, T. III: 132-139.
- 5) Todas las citas de la pieza de Bertolt Brecht han sido tomadas de la misma edición, por lo tanto a partir de ahora sólo indicaremos como referencia el número de página al final de cada cita.
- 6) Sobre los hipotextos, con los cuales esta pieza establece diversos juegos de continuidades y rupturas, aclara el breve proemio que abre, en la edición que manejamos, el texto de Bertolt Brecht: “El tema del proceso pertenece a una antigua leyenda china, emparentada con el juicio de Salomón, y que había inspirado ya al poeta austriaco Klabund su obra *El círculo de tiza*. Bertolt Brecht modifica el final de la historia, pues en la leyenda china –y también en la pieza de Klabund- es la verdadera madre del niño quien se niega a arrancarlo del círculo” (Brecht, 1973^a: 9). Un texto sugerente para pensar estos juegos de intertextualidad dramática, desde el punto de vista de la reescritura emprendida en el teatro hispanoamericano contemporáneo, es el volumen de Graciela Balestrino y Marcela Sosa (1997).
- 7) Cuando Georges Forestier (1996) analiza las diferentes modalidades de vinculación entre pieza encuadrada y pieza encuadrante, caracteriza de esta manera la vinculación monolítica: “La qualité de l’enchâssement entraîne le caractère de celui-ci. Dans toutes les pièces á structure prologale -c’est-à-dire qui reposent sur une juxtaposition plutôt que sur une véritable enchâssement-, la pièce intérieure est, en raison de son autonomie, *monolithique*. L’action n’est jamais interrompue par un retour au spectacle principal” (p. 91).
- 8) En relación con estas ideas, Bertolt Brecht (1973b) expresa: “Dondequiera que nos volvamos, veremos cosas que son demasiado sobreentendidas como para que nos esforcemos por comprenderlas. Las experiencias que los hombres viven entre sí aparecen a sus ojos como la experiencia humana por excelencia, la que ha existido desde siempre. (...) Para que todas esas cosas que él da por sobreentendidas comiencen a parecerle dudosas, tendría que aprender a mirar con “ojos ajenos”, con los ojos con que el gran Galileo contempló las oscilaciones de una lámpara. (...) El teatro, con sus representaciones de la vida humana, debe provocar esa mirada tan difícil como fructífera. Tiene que lograr que su público quede atónito, y eso se logra con una técnica que distancia lo familiar” (T III: 124-125).
- 9) Respecto de las posibilidades de lectura cruzada que estos desniveles temporales propician en el teatro, Bertolt Brecht (1973b) ha considerado que: “Es preciso mostrar la relatividad histórica de ese campo de relaciones [sociales]. Para eso tenemos que acabar con nuestra costumbre de despojar de sus particularidades a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, hasta lograr que todas se asemejen más o menos a la nuestra, la que, merced a esa operación, adquiere un carácter inmutable y eterno. Lo que nosotros pretendemos es dejar a cada época sus caracteres propios y no perder de vista lo que tiene de efímero; sólo así se reconocerá también lo efímero de la nuestra” (T III: 121).

- 10) Estas intervenciones, en las cuales se estiliza el intercambio entre corifeo y coro, son notables, por ejemplo, cuando dichos personajes comentan los distintos episodios que vive Gruche con el niño, durante los primeros momentos tras la fuga del palacio. Cfr. Brecht, 1973^a: 45-50.
- 11) Por otra parte, esta estructura trabada, además de dejar al descubierto los hilos conductores de la representación teatral, colabora decididamente como “deshipnotizador”, pues apuntala el proceso de distanciamiento, de participación racional del espectador; una circunstancia que resulta notoria sobre todo en las permanentes imposiciones escénicas del cantor, que lo ubican como el gran interruptor, “desautomatizador”, de la acción. Hay que tener en cuenta, además, que esta perseguida participación racional del espectador no implica una anulación de la emoción en el teatro. Tal como lo ha reconocido Fernando de Toro (1984): “Este tipo de placer, obtenido gracias a los efectos de *distanciamiento* que permiten una actitud crítica, está muy lejos de ser frío y falto de emoción como se ha intentado sugerir” (p. 34). En realidad, lo que Bertolt Brecht propone es un nuevo tipo de placer, de carácter verdaderamente dialéctico entre el espectador y la obra, como un nuevo tipo de vinculación capaz de sustituir a la empatía que, desde su concepción dramática, se mostraba como menos enriquecedora del espectáculo teatral mismo.
- 12) Dice Alfredo Hermenegildo (1999), al caracterizar este tipo de personajes: “Los personajes nescientes asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan ‘con pleno desconocimiento de causa’ lo que ellos consideran como real, como vida, como no-fingido” (p. 82). Para la construcción del personaje, en las piezas de Bertolt Brecht y en la escena occidental de mediados de siglo XX, puede consultarse también con provecho el libro de Robert Abirached (1994).
- 13) Esta artificiosidad a la que aludimos, que colabora decididamente en la autoindagación que se constata en la obra, puede ser caracterizada, en mayor o menor medida, por los mismos rasgos que Ana Dotras (1994) especifica para la metaficción narrativa: el antirrealismo, la autoconciencia, la reflexión autocrítica, una particular concepción de la función lectora (del espectador en el caso teatral) y un carácter lúdico. Cfr. Dotras, 1994: 26-32.
- 14) Tómese como ejemplo el trabajo ya citado de Alfredo Hermenegildo (1999), sobre el corpus dramático cervantino.
- 15) Para comprender mejor esta definición, debemos tener en cuenta que esta categoría, desde la perspectiva de análisis que ensaya Lucien Dallenbäch (1991) en su libro, funcionaría como un concepto genérico, que incluye tres especies o figuras esenciales, a veces difíciles de discriminar con exactitud: “La *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud...., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluida la obra que lo incluye)” (pp. 48-49).
- 16) Sobre las diferentes modalidades que Bertolt Brecht ideó para lograr el

distanciamiento del receptor ante el espectáculo teatral, pueden consultarse las notas a su ópera *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* (Brecht, 1973b, T I: 90-91). También puede leerse, como introducción al problema, la síntesis que Patrice Pavis (2003) ofrece en su diccionario, en la entrada correspondiente a "Distanciación". Cfr. Pavis, 2003: 141-142.

BIBLIOGRAFÍA

ABIRACHED, R (1994) La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de la Escena de España.

BALESTRINO, G y SOSA M (1997) El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano. Salta, Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta / Centro Salteño de Investigaciones de la Cultura Árabe.

BENJAMIN, W (1999) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.

BRECHT, B (1973a) El círculo de tiza caucásico. En: Teatro completo. T. II, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión: 7-110.

BRECHT, B (1973b) Escritos sobre teatro. Tres tomos. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

BRUGGER, I M de (1967) El teatro de Bertolt Brecht y su significado para la escena contemporánea. En: Teatro alemán del siglo XX. Buenos Aires, Nova: 71-90.

BRUSTEIN, R (1970) Bertolt Brecht. En: De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro. Buenos Aires, Troquel: 253-306.

DÄLLENBACH, L (1991) El relato especular. Madrid, Visor.

DOTRAS, A (1994) La novela española de metaficción. Madrid, Júcar.

FORESTIER, G (1996) Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIIe siècle. 2ª ed. Augmentée, Genève, Droz.

HERMENEGILDO, A (1999) Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina. En: POUPENEY HART, C, HERMENEGILDO, A y OLIVA, C (Coordinadores) (1999) Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. (Actas del Coloquio de Montreal, 1997). Murcia, Universidad de Murcia: 77-92.

PAVIS, P (2003) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Paidós.

TORO, F de (1984) Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica. Ottawa, Girol Books.

WRIGHT, E (1989) Para comprender el teatro actual. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.