



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
COLEGIO DE ARTE DRAMÁTICO

BERTOLT BRECHT: VIDA Y OBRA, UNA
APROXIMACIÓN A SUS APORTES.

Tesis presentada para obtener el título de
LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO

PRESENTA:
KARLA PATRICIA FLORES LOPEZ

DIRECTOR DE TESIS: DOCTORA ELVIRA DEL ROCÍO
RUIZ VIVANCO.

MARZO 2020

Bertolt Brecht: Vida y obra. Una aproximación a sus aportes.

Índice	2
Resumen	5
Introducción	6
Capítulo 1: Brecht: una línea diegética.	
1.1 Resumen biográfico.	10
1.2 Influencias artísticas.	12
1.3 Brecht: una línea diegética.	16
1.3.1 Baal (1918)	17
1.3.2 Tambores en la noche (1921)	20
1.3.3 Un hombre es un hombre (1926)	25
1.3.4 La herramienta efectiva del aprendizaje épico: <i>Lehrstück</i> . (1926-1933)	27
1.3.5 <i>Die Dreigroschenoper</i> . La ópera de los tres centavos (1928)	32
1.3.5.1 Elisabeth Hauptmann: una colaboradora silenciosa.	32
1.3.5.2 La revolución escénica de La ópera de los tres centavos.	35
1.3.5.3 La musicalización de la escena brechtiana	39
1.3.6 La teoría de la radio (1927-1932)	43
1.3.7 Santa Juana de los Mataderos (1932)	50
1.3.8 Madre Coraje y sus hijos. (1941)	59
1.3.8.1 La crónica de la Guerra de los Treinta años	59
1.3.8.2 Madre Coraje y sus hijos, en guerra.	62
1.3.9 El alma buena de Sezuan (1943)	66
1.3.10 Vida de Galileo (1943)	69
1.3.10.1 Brecht en el exilio.	69
1.3.10.2 La llegada de lo nuevo: la ciencia moderna y Galileo Galilei.	71

1.3.11 El círculo de tiza caucasiano (1944)	75
1.3.11.1 El regreso a Alemania: El establecimiento del teatro épico y el Berliner Ensemble	77
Capítulo 2. Acerca de la técnica.	80
2.1. Antecedentes del teatro épico.	80
2.2 El teatro de la clase obrera	83
2.3. La construcción dramaturgica: Dramática no aristotélica.	84
2.4. La construcción escénica del teatro épico	87
2.4.1 El método inductivo.	90
2.4.2 Perspectiva e iluminación en el proceso de experimentación escénica	93
2.5. El actor del teatro épico.	95
2.5.1 El distanciamiento del actor con su personaje.	96
2.5.2 Siete herramientas para una experimentación eficaz en escena	98
2.5.3 El gestus.	102
Capítulo 3: Transversalidades de lo brechtiano	105
3.1 Breve resumen de la influencia brechtiana en el teatro del siglo XXI.	105
3.2 Performance	106
3.3 Una respuesta a la modernidad: Posdrama	110
3.3.1 El actor de la era posdramatica.	115
3.4 La escena expandida: una teoría que traspasa los límites escénicos.	117
3.5 Teatro documental.	122
3.5.1 La proyección de la realidad como técnica de distanciamiento.	124
3.6 Biodrama: Vivi Tellas	126
3.7 Teatro del oprimido: Augusto Boal.	129
3.8 Teatro comparado: Jorge Dubatti.	132

Alcances

136

Anexos

143

Resumen.

La presente investigación propone un paneo global sobre la vida y obra de Bertolt Brecht, a través de sus obras dramáticas más representativas.

Analizando las causas de los grandes adelantos teatrales que genera, como parte de su teoría llamada: <<Teatro épico>>. Así como del influjo que tiene con sus propuestas teatrales, en las manifestaciones teatrales del siglo XXI como lo es: el performance, el posdrama con Hans-Thies Lehmann, la escena expandida con Rubén Ortiz, el teatro documental, el biodrama de Vivi Tellas, el teatro del oprimido de Augusto Boal y el teatro comparado de Jorge Dubatti.

A partir de dicho análisis se busca resaltar la pertinencia de Bertolt Brecht en la efectucción de un teatro actual y crítico.

Palabras clave: Bertolt Brecht, Teatro épico, distanciamiento, gestus, nuevas teatralidades.

Abstract.

The present work it's proposed as a global scan on the life and work of Bertolt Brecht, through his most representative plays.

Analyzing the causes of the great theatrical advances, he manifest in his theory called: <<Epic theatre>>. As well as the influence he represent to the XXI century theatre forms, that are: performance with Richard Schechner, postdrama with Hans-Thies Lehmann, expanded scene with Rubén Ortiz, documentary theater, Vivi tella's Biodrama, Augusto Boal's theater of the oppressed and Jorge Dubatti's compared Theater.

From this analysis we seek to highlight the relevance of Bertolt Brecht, in the realization of a critic and critic theatre.

Key words: Bertolt Brecht, Epic teathre, distancing, gestus, New theatricalities.

Introducción.

Vivimos en una sociedad que está cansada de las simulaciones, somos un público exigente que está harto de gritar y no ser escuchado, necesitamos encontrar nuestra voz en el arte, y la variedad en las formas teatrales, se presenta como un arma de doble filo. De esta manera nos muestra un abanico de posibilidades y por la otra, limita los medios de expresión al contraponer una con otra.

En este panorama Bertolt Brecht, a sesenta y tres años de su muerte, resurge como un catalizador del hecho escénico, reúne con su propuesta teórica todos los fundamentos y principios que en las nuevas teatralidades se plantean. De esa forma, el teatro del siglo XXI se ve en la necesidad de reevaluar, los principios brechtianos que pugnan por una convivencia y el uso de las herramientas teatrales a favor de los espectadores.

La pertinencia de Bertolt Brecht en el teatro contemporáneo, es lógica únicamente si se hace un estudio riguroso de sus aportaciones teóricas, literarias y filosóficas. Para hacer un uso adecuado de sus planteamientos, es necesario un recuento de todas las contribuciones que hace, a cada una de las áreas que componen la puesta en escena.

Partiendo del estudio biográfico de sus obras dramáticas, que son representaciones personales, que retratan su realidad. Se sabe que en 1918 tiene su primer acercamiento con el hecho escénico con *Baal* una obra que nos permite conocer a un Bertolt Brecht humano, amante del tabaco, el alcohol y las ideas revolucionarias; permeado del espíritu bélico, producto de la primera guerra mundial. Para 1921 evoluciona hasta convertir la lucha de clases en su propia revolución en la obra: *Tambores en la noche (1921)*, que dará paso a su siguiente trabajo: *Un hombre es un hombre (1926)* con un dramaturgo alemán que cuestiona la idea de humanidad y el sistema que acaba con todo lo que ello implica.

En 1926 Bertolt Brecht hace su primer boceto de la forma teatral que lo caracteriza y propone a su compañía cambiar la metodología de los ensayos y crea lo que denomina: *Lehrstück*, transforma las obras teatrales en aparatos o laboratorios de experimentación colectiva. Lo que da paso a una de sus más grandes obras dramáticas *La ópera de los tres centavos (1928)*. Año en que colabora de forma asidua con Elisabeth Hauptmann, quien nunca se llevó el crédito que le corresponde al ser co-autora de gran parte del trabajo literario del director alemán, que además fue acusado de plagio por dicha obra, por más de un crítico teatral.

Para 1927 Bertolt Brecht escribe sobre la radio, y teoriza sus usos y formas teatrales, aplicados al contexto Alemán. En 1932, durante su investigación para escribir *Santa Juana de los Mataderos* indaga en los escritos de Karl Marx, hecho que cambia sus ideales en relación a la escena, de manera radical. Se convierte en un fiel partidario del comunismo y en un defensor tan severo, que es exiliado de Alemania durante la segunda guerra mundial y refugiado en París.

Durante el exilio en 1941 escribe *Madre coraje y sus hijos: crónica de los treinta años*, un retrato de la miseria que arrastraba la guerra a su vida. Bertolt Brecht y su familia, sufren una gran pérdida, su hijo muere en el campo de batalla, siendo este uno de los periodos más oscuros de la vida de Brecht, que lo llevan a crear obras repletas de crítica social y mensajes dirigidos a las grandes figuras

políticas. La devastación de la bomba atómica, despierta en Bertolt Brecht la necesidad de retratar la forma en que la ciencia, dejaba de tener como objetivo hacer avances que ayudaran a la humanidad y resalta en *Vida de Galileo (1943)*; la forma en que la humanidad es incongruente y paulatinamente se destruye así misma.

Regresa a Alemania, después de un periodo creativo que nos deja como herencia grandes obras teatrales como: *Círculo de tiza caucasiense (1944)* y *El alma buena de Sezuan (1943)* ambas influenciadas por la admiración que Bertolt Brecht le tiene a la <<Ópera de Pekín>> y el acercamiento que el director alemán tiene con manifestaciones artísticas orientales.

Una vez en Alemania establece su propia compañía llamada Berliner Ensemble, espacio que le permite experimentar libremente y asentar por escrito la teoría que había desarrollado desde 1918, a la que denomina <<Teatro épico >>, técnica que permea al teatro contemporáneo desde su raíz más profunda, hasta los límites de los laboratorios teatrales del siglo XXI.

Las nuevas teatralidades son propuestas con base en fundamentos brechtianos, enfocando su creación a un nuevo tratamiento del espectador, como parte activa del hecho escénico. Así pues, podemos hacer un recorrido por las diferentes formas teatrales de nuestros días y encontrar fácilmente la relación que tienen con los adelantos escénicos, muchos de los cuales son aportes de Bertolt Brecht. Con base en esta aproximación a los aportes de Bertolt Brecht a la escena contemporánea, se puede comprobar que las manifestaciones teatrales del siglo XXI, son una apropiación de los aportes del teórico alemán y sus colaboradores y de esta forma aseverar la pertinencia que los fundamentos épicos tienen en nuestros días.

Objetivos.

La presente investigación tiene como objetivo hacer un recuento biográfico, de los grandes aportes que el teatro brechtiano, ha brindado a la puesta en escena. Así como abordar la técnica del teatro épico, haciendo la relación lógica con las causas de su fundamentación. Elaborando una investigación que muestre el lado más humano de Bertolt Brecht, intercalando experiencias íntimas, con la evolución de su teoría, evidenciando así, las consecuencias de su vida personal en el arte. Ubicando las hibridaciones del teatro más importantes del siglo XXI, estableciendo un vínculo entre los postulados épicos y las variaciones del teatro posmoderno.

Capítulo 1

Brecht una línea diegética.

1.1. Resumen biográfico.

Bertolt Brecht representa el rompimiento de los esquemas tradicionales y la base del teatro nuevo. Durante su juventud y madurez se ve inmerso en un mundo caótico, que lo orilla a refugiarse en el teatro; convive con personalidades imponentes en el ámbito creativo, que le inspiran a crear su propia visión del arte escénico. Propone la actualización de los elementos teatrales abarcando todos los aspectos de la escena, en función de un nuevo objetivo: despertar al público acostumbrado ya, a un teatro apantallador y vacío.

Son muchos los factores que lo llevan a la conclusión de que el teatro tiene que mostrar la realidad auténtica. Mucho tiene que ver con su formación marxista y otro tanto con la época que vivió, el exilio, la guerra, su familia y las colaboraciones que realizó.

Bertolt Brecht nace en Ausburgo en 1898, en el seno de una familia burguesa; católico de nacimiento aunque su madre fue protestante y por lo que es educado bajo esa fe. La muerte de su madre en 1920 marca el carácter de Brecht profundamente y lo convierte en una persona reservada. Brecht tenía dieciséis años cuando Alemania le declaró la guerra a Rusia el 1 de Agosto de 1914 ese ambiente lo convirtió en una persona patriótica y comenzó a escribir poesía, casi

toda sobre la guerra, teniendo a los soldados como personajes centrales. Siendo tan joven se deja llevar fácilmente por su impulso inmediato, y en él despierta un insaciable espíritu bélico.

Para 1917 se matricula en la Facultad de Medicina de la Universidad de Munich. Inmediatamente fue convocado por el ejército alemán y enrolado como camillero en un hospital militar de Ausburgo. Esa experiencia apacigua su espíritu bélico y lo transforma por completo, a partir de ese momento surge el auténtico poeta. El mismo Brecht describe sus sentimientos de desasosiego e impotencia, cuando veía como los doctores únicamente emparchaban¹ a la gente a toda velocidad, para despacharla al frente de la batalla lo antes posible.

En 1923 se dedica más a su poesía, modificando su estilo y temática, a partir de sus nuevas experiencias. Ese año compone *Leyenda del soldado muerto*, poema que lo lleva a la fama y promueve su sed de protesta e inconformismo; misma situación que lo coloca en la lista negra de Hitler, ese mismo año.

Luego de la muerte de su madre se establece en Munich, todavía sin una postura política; indeciso entre continuar con la medicina o seguir el camino que ya había emprendido en el mundo de la literatura. El panorama no era alentador, Munich era la cuna del socialismo, además el antisemitismo y el separatismo se sentían en el aire. A pesar de todo ello, encontró su equilibrio en los teatros, las exposiciones de arte, la ópera, y una de las manifestaciones más importante para Brecht: el <<cabaret político>>, “baladas y canciones de lenguaje franco, sumamente agudas, amargas y despiadadas, tomadas del modelo de las canciones del cabaret francés, a menudo punzantes sátiras políticas” (Ewen, 1967:42).

En los cabarets de Munich se daban cita poetas y compositores, para recitar sus últimas creaciones y compartirlas con sus camaradas y con el público. Otto Falckenberg dirigía una de las compañías más vanguardistas de la época y gracias a él, el talento de Brecht vio la luz de los escenarios por primera vez. Fue

¹ Tomado del testimonio de una conversación entre Brecht y Serge Tretyakov. Utiliza el término emparchar para dar a entender que los vendajes, no tenían el propósito de ayudar a los heridos.

su mérito, el de descubrir el genio de Brecht y su particular habilidad para salirse de los esquemas establecidos. A Brecht le gustaba presentar su poesía acompañada de melodías que interpretaba con su guitarra y algunas canciones que el mismo cantaba, además de que recitaba sus creaciones con voz estridente.

Dos veces al año había una gran kermés en la ciudad, denominada *Aufruhr* (alboroto), nombrada así por el bullicio que había en el lugar; Bertolt Brecht asistía y esto llega a tener una especial importancia en su dramaturgia, ya que ahí pudo captar la mentalidad de las clases más bajas donde se escuchaban: modismos, dichos y formas de conversación que implementa en su bien logrado intento de apoderarse del habla popular en su dramaturgia.

Los comienzos de la vida teatral de Bertolt Brecht en comunidad, las colaboraciones que hace a lo largo de su carrera y las personalidades que admira con mayor fervor, son los que marcan el inicio del <<Teatro Épico>>.

1.2. Influencias artísticas.

Los primeros acercamientos a las compañías teatrales efectuados por Bertolt Brecht, estuvieron llenos de mucha inspiración y aprendizaje, sobre todo de personas que le aportarían conocimientos, ideas y formas de conceptualizar la técnica que le ayudarían a consolidar su estilo más adelante. Trabaja al lado de Karl Valentin y se une a la compañía que él dirigía. Valentin fue conocido por sus sátiras teatrales, monólogos, canciones e interludios cómicos que interpreta en dialectos regionales con mímica y sobre todo con gesticulación. Fue llamado el “payaso metafísico” y era considerado inimitable. Pertenecía a una categoría de creativos de talentos extra cotidianos, muchas veces su talento fue comparado con el mismo Charles Chaplin. Uno de los elementos que más interesó a Bertolt Brecht de Valentin fue su mímica, aquello que más adelante nombraría como

'gestus', mismo que tiene su origen en las gesticulaciones de Valentin y particularmente en uno de sus personajes el 'hombrecillo' (Kleine Seele), de hecho muchas de las obras cortas que Brecht escribe en los años veinte están inspirados en aquel personaje de Valentin.

En esos años Bertolt Brecht continuaba puliendo su poesía y comienza a escribir obras en prosa. Tuvo diferentes influencias literarias, las cuales marcaron el camino que sigue en los años posteriores. Uno de los primeros dramaturgos que lo marcarían es Frank Wedekind, un irreverente dramaturgo alemán quién inspira y escandaliza a su público, famoso por su obra *Despertar de primavera*, controversial tragedia, que trata sobre la sexualidad y la pubertad entre unos estudiantes; la cual fue motivo de escándalo por contener algunas escenas de suicidio y de masturbación. Sus poemas aparecen llenos de personajes no convencionales y socialmente rechazados, que castigaban a una sociedad complaciente.

Sabía poco francés, pero sin duda alguna los '*poetes maudits*' franceses, le llenaron de inspiración. Jean Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Charles Baudelaire, completaron un pensamiento que lo aleja de los ideales burgueses. Y lo llevaron por su camino de nihilismo, bohemia y satanismo.

"comprendía sus arrebatos y sus odios al proclamar el terror y la magia de las ciudades, cuando maldecían a la burguesía, cuando se regocijaban en la pasión y la seducción por lo corrompido, cuando predicaban sobre la noche. En el desafío que hace Rimbaud a la civilización, en su exaltación de lo salvaje, Brecht vio su propio reflejo y el de sus necesidades" (Ewen, 1967:46)

La poesía representa un pilar en la formación de la estructura creativa de Bertolt Brecht, François Villon fue pieza fundamental en dicha estructuración, poeta mártir del siglo XV exiliado, elocuente, erudito y vagabundo. Un fugitivo de la norma que regía a la sociedad medieval, utiliza el empoderamiento de un lenguaje sin censura, para retratar los más crudos ambientes. Su obra representa una innovación, por sus contrastes, sus burlas, la emoción tan real que presenta y su lenguaje lleno de desgarró. Un genuino amante de la gente maltratada y

descarriada, lo que lo convierte en una de las obras medievales, más cercanas a la sensibilidad moderna. En *La ópera de los tres centavos (1928)*, Brecht hace alusión a Villon varias veces.

En cuanto a la literatura alemana, Bertolt Brecht se ve tremendamente influenciado por Georg Büchner, cuyas obras ocupan un lugar esencial, en el teatro de postguerra. Un hombre con ideales políticos y sociales radicales, que se agudiza después de conocer a algunos de los exiliados de la revolución de 1830. Su muerte prematura, no permite que su talento en la literatura, se desarrolle en su totalidad. Sin embargo, logra dejar un legado con su obra más reconocida *Woyzeck (1913)*, un drama inspirado en la historia de un barbero militar, que asesina a su esposa por celos y es condenado por ello. Considerada precursora del teatro expresionista moderno, obra que deja inconclusa antes de morir. Lo que posibilita una serie de finales e interpretaciones, que han cambiado con el paso del tiempo, como: la adaptación de Alban Berg en 1922, que ocupa la historia original de *Woyzeck* y la convierte en su primera y más famosa ópera *Wozzeck*, la adaptación musical de Robert Wilson y Tom Waits *Woyzeck (2000)* y la película de Werner Herzog *Woyzeck (1979)*, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Igual que Bertolt Brecht, también Georg Büchner estudió medicina. Su obra *Woyzeck* es considerada la primera obra teatral proletaria, con contenido que expresa su postura política y su interés revolucionario. La obra de Büchner le abre paso a Brecht, hacia una nueva técnica en la escritura dramática. Büchner utiliza elementos que más tarde, Brecht retomaría, pero con un estilo propio, tales como: los patrones del habla quebrada, el manejo de un lenguaje coloquial y el 'Nebeneinanderreden' (Discurso en yuxtaposición): una forma de hablar en donde los personajes se yuxtaponen unos con otros: "la yuxtaposición de estados de ánimo sin ninguna necesidad de explicación causal, en donde el suceso y el mismo personaje desfilan como desde un ti vivo". Se muestran "bajo los aspectos más diversos y desconectados entre sí"

La totalidad se logra por la agregación de cuadros individuales vistos desde ángulos diferentes y constituidos a partir de una perspectiva que nace del examen de la cambiante situación individual, no del sistema (Modern, 1968:40).

Una de las influencias más importantes en la vida y la obra de Bertolt Brecht, fue el pensador Karl Marx. Después de leerle, tanto su carrera, como su vida personal, toman un rumbo diferente. Por ello hoy en día es necesario tener conocimientos de política, para entender la obra de Brecht. Mucho de su trabajo, se oponía a los lujos y ventajas de las clases políticas más privilegiadas y exponía su incapacidad de ayudar a la clase obrera, buscando visibilizar las necesidades del pueblo. Sus abordajes dramáticos y teatrales sin censura, lo mantuvieron en la lista negra de Adolf Hitler, quién lo llevo al exilio y lo sentencio a juicio en 1947.

En sus primeros años, la dramaturgia de Bertolt Brecht es considerada: radical, irreverente y cruda; ya era un artista reconocido y exitoso, pero sus ideas eran más bohemias que marxistas. Es hasta 1920, cuando Brecht lee a Vladímir Lenin y a Karl Marx, que comienza su lenta conversión al comunismo, con los primeros bocetos de: *Santa Juana de los mataderos* (1932), una alegoría al funcionamiento de la bolsa y las grandes industrias. Y para comprender mejor la dinámica de auge y caída de la economía, que Brecht comienza a leer a Karl Marx. Más adelante manifiesta que después de leerlo, se dio cuenta de que Marx fue el primero en comprender realmente sus obras.

Para 1929 conoce a Walter Benjamin y entabla una gran amistad: "La amistad de Benjamin y Brecht es única porque unió al poeta alemán vivo más grande del momento con el crítico más importante de la época y habla a favor de ellos el que los dos lo sabían" dijo en una conferencia en 1968 la filósofa Hannah Arendt.

Karl Korsch y Walter Benjamin, instruyen a Bertolt Brecht sobre todo lo relacionado con el marxismo. Es a través de ellos que adquiere un amor por la dialéctica y confianza en la capacidad de la clase trabajadora para liberarse y una marcada desconfianza de los líderes comunistas oficiales (Pepijn, 2006). Desde el momento en que Brecht se conecta con el marxismo, siente una profunda empatía

con las ideas revolucionarias y con la relevancia de la causa, sin embargo, nunca se sintió muy identificado con la izquierda anti-estalinista, que no le brinda muchas oportunidades de influir en las organizaciones y en los acontecimientos.

En Alemania había muy pocas organizaciones comunistas y Bertolt Brecht es invitado a unirse a una: la Kommunistische Partei Deutschlands (KPD): partido comunista de Alemania. Para Brecht y muchos otros revolucionarios, era la única fuerza capaz de enfrentar a Hitler. Aún así, nunca formó parte de ese, ni de ningún otro partido. Redacta el documento llamado: *Carta abierta a los escritores y artistas alemanes (1951)*, en donde proclama la paz entre ellos, dicha misiva circula por diferentes partidos, sin ninguna distinción.

El marxismo afecta la obra de Bertolt Brecht y reafirma su necesidad de renovar el teatro, se apropia de los principios comunistas y los vuelve sus objetivos la crítica del capitalismo y la exposición de las grandes figuras de poder, por poner un ejemplo, comienzan a aparecer en sus montajes. Para 1933, Adolf Hitler ya lo tenía en la mira y se ve forzado al exilio. Durante este periodo fuera de su patria, sus ideas se fortalecen y comienza el proceso de teorización de: <<El teatro épico>>.

1.3. Brecht: una línea diegética.

Para Bertolt Brecht la importancia de hacer de sus obras, una experiencia única en su tipo, le lleva a experimentar con diferentes estrategias, con el objetivo de perfeccionar su propuesta: hacer de la audiencia una parte activa, tanto de su obra como de la sociedad. Para consolidar la teoría del teatro épico, como la conocemos ahora, Brecht hace uso de las experiencias que adquiere durante los

años de exilio e incorpora a su estilo literario, las lecciones que adquiere en sus primeros años como dramaturgo.

El teatro épico fue construido de la mano de la historia de Bertolt Brecht, los acontecimientos: políticos, sociales y personales que lo envolvieron, lo llevan a escribir y a montar sus obras con irreverencia. Para comprender el impacto de la revolución que inicia Brecht, es pertinente mirar a detalle el contexto que lo envuelve, cada obra que escribe se vuelve un proceso de perfeccionamiento y crecimiento íntimo.

El primer acercamiento de Bertolt Brecht al teatro, es a través de la literatura. Se inicia como poeta y evoluciona hasta llegar a la dramaturgia, cambia sus estudios de medicina por la escritura, después de ver la guerra de cerca. Su conversión al comunismo es producto de la convivencia con la clase artística, revolucionaria y exiliada. A través de cada obra, se traza con claridad su evolución como creador y pensador. Para hacer este recorrido, estudiaremos el periodo en el que escribe algunas de sus obras más importantes y los cambios que lo transforman y lo definen como el hombre que genera un antes y un después, en la historia del teatro.

1.3.1 Baal (1918)

“*Baal* es la mejor muestra del Brecht anarquista, salvaje, homosexual... Escribió la obra casi para ganar una apuesta, y la escribió contra el teatro expresionista entonces en boga” (Sáenz, 2006:20) *Baal* es escrita por un Brecht juvenil, anarquista-nihilista en 1918. A los veinte años de edad, cuando apenas se

comenzaba a vislumbrar en algunos países, una forma de gobierno comunista. Aún el socialismo estaba considerablemente lejos de empezar en Alemania.

Bertolt Brecht refleja el caos de su tiempo, una época llena de sentimentalismo y a la vez vacía. Aquí comienza su trayectoria en la dramaturgia, aunque para ese momento, ya se había iniciado como escritor, con diferentes poemas, algunos bélicos y otros más de protesta. Pero es hasta 1918, cuando comienza un periodo de rebelión en su obra, retratando a una generación que estaba perdida. Se revela contra los estatutos expresionistas, tanto en la forma de escribir sus obras, como en los temas que selecciona: "Brecht utiliza una fórmula de desapego brutal y de frialdad calculada. Sospecha de la retórica tanto como del *pathos* o del sentimentalismo" (Ewen, 1967: 56).

La repulsión de Brecht hacia el sentimentalismo, llena su obra de un caos obscuro, plagada de referencias crudas y una inclinación al libertinaje. Característica que vemos reflejada en el personaje principal de *Baal* y en muchos de los poemas que escribe en esa época (1926-1928). El sexo, los cigarrillos, el alcohol y el opio, son elementos recurrentes en sus escritos, así su obra exalta la decadencia y las celebraciones de putrefacción. El trasfondo de sus obras es la pobreza y la desesperación, temas que utiliza para retratar su contexto, sin el maquillaje del sentimentalismo, el mundo que Brecht plantea en su obra, es un infierno, plagado de seres humanos.

Bertolt Brecht le da un lugar esencial a la miseria en su obra, así los rechazados por la sociedad encuentran un espacio de visibilidad y audiencia. En su poesía, se refleja desenfado por la perfección y al mismo tiempo, se encuentra el talento de un escritor nato y la calidad de un trabajo que merece ser publicado leído y estudiado. En su poesía de 1918, resalta la dualidad de la simplicidad, en poemas altamente sofisticados.

La primera evolución creativa de Bertolt Brecht, se debe principalmente a dos cosas: en 1919 nace su primogénito Frank Banholzer hijo de Paula Banholzer, (la hija de un médico que Brecht conoce en el Bachillerato y la razón de su poema

Dulce- amarga) y al nuevo círculo de amistades del que se vuelve parte. Una característica de Brecht, es que era capaz de hacer amigos para toda la vida. En esos años, vivía en Ausburgo: “su círculo de Ausburgo incluía a compañeros del colegio como Caspar Neher, artista que diseñó la escenografía de muchas de sus obras, Georg Pfanzelt, el ‘Orge’² de sus poemas y de sus obras; Otto Müllereisert y H.O. Münterer (quien escribió una conmovedora memoria de los días en Ausburgo y que firmó el acta de defunción de Brecht)” (Ewen, 1967:63).

En Munich hizo otro grupo de amigos, entre los que destacan: actores, poetas y escritores, entre todos ellos; fue Lion Feuchtwanger quien funge como su maestro en las letras. Un reconocido hombre de la literatura, quien mostró a Bertolt Brecht las reglas de la estética y la técnica de la escritura. Más adelante Brecht afirmó que fue Feuchtwanger, quién le enseña las reglas que le interesaba romper. Se conocieron y ambos impactaron de forma contundente en la vida del otro. Brecht le mostró un manuscrito: *Spartacus* (que más tarde se convertirá en *Tambores en la noche*), afirmando que sólo lo había hecho por dinero. De inmediato, Feuchtwanger pudo reconocer su enorme talento y lo que más llamó su atención fue otro manuscrito que llevaba entre los bolsillos: *Baal*.

Por otra parte, el aspecto de Brecht impacta a tal grado a Feuchtwanger, que le inspira uno de sus personajes: Kaspar Pröckl en su obra *Éxito* de 1930. Una novela sobre un ingeniero, que vive en Munich, casi en el tiempo del golpe de estado de Hitler en 1923. Un personaje que había elaborado una teoría sobre cómo tratar a la gente, hablándoles de lo que les interesaba a ellos, pero nunca de sus propios asuntos. Un retrato de Bertolt Brecht, muy apegado a lo que fue en su juventud.

“*Baal* es la historia de un joven poeta de carácter antisocial, pero en una sociedad antisocial.” (Fayad, 1997:99) Bertolt Brecht intentaba representar lo antisocial, dibujando a un monstruo: *Baal*, que representaba al apetito y al deseo,

² Traducción del francés: Cebada.

Se hace alusión a que *Pfanzelt* era el alimento de sus poemas y obras.

el instinto en el estado más puro del humano, tan desnudo que se ve a sí mismo como lo que es: una bestia. Eso fue lo que disgustó.

La obra es un retrato de la vida de Bertolt Brecht, que compartía el carácter de su personaje principal. En varias oportunidades, sus amistades, le compararán con él; por ejemplo Brecht tenía la costumbre de amenizar las fiestas cantando, tocando su guitarra y frecuentemente entonando el *corral de Baal*, tal como su personaje. Además de que la grotesca forma de vivir, es el reflejo de los sentimientos de Brecht hacia su contexto, la guerra y los partidos que dominaba la burguesía.

La obra resulta demasiado dura, incluso en la actualidad, es eso lo que la hace tan contundente. Representa el grito de una generación de jóvenes, cansados de las apariencias, retrata a una sociedad que muere de hambre, de soledad y que está sumida en un abismo del que quiere salir. Brecht hace uso de su carácter frío y su particular manera de hablar y, elabora una obra con un lenguaje coloquial, la cual sacude a la sociedad burguesa, se estrena en 1923 en Leipzig aunque suspendida por la Comisión de Teatro.

1.3.2 Tambores en la noche (1921)

La muerte de la madre de Bertolt Brecht en 1920, afecta profundamente su carácter y su estilo de vida. La pérdida representa un amargo cambio de rumbo y en él surge la necesidad de transformación, comienza a viajar intermitentemente a Berlín, en donde hace amistades importantes y vive nuevas experiencias. Alternó sus salidas nocturnas con un trabajo de dramaturgo que obtiene de Otto Falckenberg, el hombre que descubrió su talento, gracias a esta experiencia y al

renombre del Kammerspiele en Munich, el teatro donde había estado laborando, llega a Berlín con mucha más claridad y una idea más concreta de sus intenciones en el teatro.

El arribo de Bertolt Brecht a Berlín fue un cambio necesario, estaba muy interesado en que su obra más reciente: *Tambores en la noche*, fuera conocida por que aún no había sido montada y era una dramaturgia fresca, el autor alemán buscaba que fuera impresa por varios editores; desafortunadamente, aunque ya era conocido en Ausburgo, aún no tenía relevancia en Berlín y estaba quebrado:

“se sentó congelado en habitaciones mal amuebladas, cantó sus canciones en el círculo de amigos, comió en Aschinger panecillos, caminó por todos los medios para ahorrar el dinero del tranvía y, finalmente, fue llevado a la Charité por desnutrición”. (Spiegel)

En 1922 conoce a Arnolt Bronnen un joven dramaturgo y una figura importante en el expresionismo. Se conocieron en la casa del escritor Otto Zarek Bronnen vio a Brecht cantando acompañado de su guitarra e inmediatamente se sintió atraído por su personalidad tan peculiar:

Miré al cantante: un hombre joven, veinticuatro años, con una cara delgada, seca, cetrina y marcada; los ojos penetrantes y el pelo corto, oscuro e hirsuto que le caía sobre la frente en dos rizos...Unos anteojos baratos de marco de aluminio le colgaban de las orejas, notoriamente marcadas, a través del puente de su afilada y angosta nariz. Su boca era extremadamente delicada y parecía estar soñando. En ese hombre pequeño e insignificante late el corazón de nuestros tiempos. Quiero ser su amigo, exclamé... (Verlag, 1959:2)

La amistad que entablaron en los años posteriores, le permitió a Brecht tener su primer acercamiento a la dirección escénica, con una obra escrita por Arnolt Bronnen: *Parricidio* (1922). Los temas principales eran: el incesto, el parricidio y la libertad personal; se trataba de la historia de un jefe de familia autoritario y tiránico, con un hijo homosexual y con una esposa que deseaba secretamente al hijo. Ella se deja seducir por el asesinato del marido y su hijo termina experimentando el asesinato de su padre como un orgasmo. Luego de leerla, Brecht insistió en que nadie más que él, podría dirigirla adecuadamente. El elenco

contaba con dos actores de renombre: Heinrich George y Agnes Straub. En los ensayos Bertolt Brecht llevó a los actores al límite y ambos acabaron renunciando al proyecto. Bronnen optó por poner la obra en manos de otro director y al final lo único que Brecht agregó, fue que le había hecho un favor, porque esos actores no estaban capacitados para llenar la escena.

Bertolt Brecht y Arnolt Bronnen fueron considerados por la crítica como los más brillantes artistas de su generación y sus colaboraciones fueron diversas. Decidieron hacer una película juntos, pero al final sus intereses no empataron y únicamente, terminó en una colaboración en el guión de *SOS Island of Tears* (1923).

Bertolt Brecht como parte de los círculos de amistades de Arnolt Bronnen, comienza a figurar en el panorama teatral. En 1922 el nombre de Bertolt Brecht ya es conocido y consigue estrenar su última creación. Para el estreno de: *Tambores en la noche*, recurrió a un teatro que conocía muy bien: El Kammerspiele de Munich. En su travesía por Berlín, muchas de las amistades que había hecho, habían sido con críticos teatrales, y para 1922, las críticas teatrales eran un medio de publicidad muy efectivo, que hundían una producción o la exaltaban y llenaban los teatros. La perspectiva de las reseñas y la opinión de los expertos, generalmente estaban influenciadas por su postura política y por sus ideales, si Brecht podía conseguir una buena crítica, interesaría al público y a la comunidad teatral.

Para el estreno, le pidió a su amigo Herbert Jhering, un influyente crítico teatral del *Börser-Courier*, que viajara a Munich e hiciera una reseña de la puesta objetiva, podría llegar a más personas. El 29 de septiembre 1922 se estrenó la obra con teatro lleno, varios críticos de Berlín habían asistido y según testimonios de amigos de Brecht, la obra no salió como se esperaba, su amigo Hans Otto comentó del estreno: "Buenos ensayos, mal estreno; esa es una vieja superstición teatral y parecía que se iba a cumplir. Todo lo que había funcionado bien durante los ensayos, ahora no funcionaba" (Ewen, 1967:76).

Sin embargo, la obra sí fue un éxito, el discurso de Brecht, combinado con la fuerza del lenguaje, habían propiciado que, aun cuando el montaje había fallado, la dramaturgia había triunfado. Herbert Jhering escribió:

El joven poeta de veinticuatro años. Brecht, ha cambiado la fisonomía literaria de Alemania, de la noche a la mañana. Con Bert Brecht surge un nuevo tono, una nueva melodía, una nueva visión... Sus personajes son fosforescentes... Experimenta el caos y la desintegración de manera física... Permite hablar al ser humano desnudo, pero en un lenguaje que no hemos escuchado en años... Y con las primeras palabras de la obra lo comprendemos todo: *La tragedia ha comenzado*. No atravesamos tan apabullante experiencia ni siquiera en épocas de Wedekind. Otto Falckenberg y el Pequeño teatro de Munich... han hecho más por el teatro alemán con esta producción de Bert Brecht que Berlín con todos sus teatros funcionando. (Ewen, 1967)

Por su puesto, hubo muchas críticas que hablaron muy mal de Brecht y su nueva obra. Pero el éxito fue tal que, Felix Holländer, gerente general y director artístico del Deutsches Theater de Reinhardt, se contactó con él; con urgencia y le propuso que de ese momento en adelante, todos sus estrenos fueran en su teatro. Brecht aceptó y tanto *Baal* como *Tambores en la noche*, tendrían un espacio en el teatro. Tiempo después, Holländer sería nombrado el crítico principal del periódico *Achtuhr Abendblatt*, pero debido a las diferencias que tendría con Brecht, se convirtió en uno de sus principales detractores, junto con Kerr.

La obra: *Tambores en la noche*, fue en realidad el primer acercamiento de Brecht a lo que sería más tarde: <<El teatro épico>>. Aunque se escribieron muchas obras sobre la Primera Guerra Mundial, la obra de Brecht resaltaba del resto por el lenguaje crudo y una anécdota que era más real y grotesca, comparada con las obras contemporáneas. La forma en que Brecht deja el lenguaje romántico y el sentimentalismo fuera de su dramaturgia, marca su estilo.

Esboza por primera vez el distanciamiento en su obra, tanto en la dramaturgia como en el montaje; se tienen registros de que Brecht había dado indicaciones de colgar carteles con indicaciones para el público como: "Es preferible que cada uno se ocupe de sí mismo" y "No mires tan románticamente".

Entendía el efecto que quería lograr en el espectador y siempre ingenió herramientas para cumplirlo.

Bertolt Brecht no dirige la puesta en escena, pero durante el proceso de montaje funge como una autoridad y modifica lo que puede. Sin embargo Otto Falckenberg, el director, más que presentar una ayuda, limita la visión de Brecht, que hubiera preferido tener el control total. Casi no asiste a los ensayos, porque siempre acababan en discusiones.

El 13 de noviembre de 1922, Bertolt Brecht recibe el premio *Kleist* por: *Tambores en la noche*, *Baal* y *En la jungla*. La temporada de *Tambores en la noche* comienza el 20 de diciembre del mismo año en el teatro Deutsches Theater de Reinhardt, acompañado de un elenco de actores de distinguida trayectoria, que incluía a: Alexander Granach, Blandine Ebinger, Paul Graetz y Heinrich George. La obra y el montaje dejan un vacío en Brecht, no fue lo que tanto se había esperado de él, con el tiempo decide editar la versión original.

En 1923 nace Hanne Brecht, la hija de Bertolt Brecht y Marianne Zoff, una afamada cantante de ópera (con quien contrae matrimonio en 1922). Acepta una propuesta de trabajo como asesor de la cámara de teatro de Munich. El mismo año se concluye la única película muda dirigida por Brecht, que aún se conserva: *Misterios de un salón de peluquería*.

En Berlín co-dirige con Arnolt Bronnen: *La première de Pasto Ephraim Magnus*, la versión resumida de la pieza de Hans Henny Jahnn. Bronnen le presenta a Helene Weigel y Bertolt Brecht experimenta un interés romántico por ella, a quien embaraza; su hijo nacería en 1924 y lo llamarían: Stefan Brecht Weigel.

1.3.3. Un hombre es un hombre (1926)

Luego de su experiencia en la Primera Guerra Mundial, Bertolt Brecht pone freno a su espíritu bélico y para 1926, tenía una cantidad considerable de material de protesta en contra de lo que la guerra representaba para él. Brecht denunciaba que la guerra cosifica al hombre, de tal manera que, queda reducido: a una cifra o a un instrumento en un juego que desde lejos; altos funcionarios manipulan para generar más riquezas individuales.

Sus trabajos anteriores, aún eran catalogados como: anarquistas o nihilistas. Pero en 1926, comienza la transición hacia una escritura consciente y de didactismo social. Mucho del trabajo de este año, comienza por definir el carácter del teatro épico, específicamente en su obra. "*Un hombre es un hombre*. Se refiere al desarmado y armado técnico de un ser humano en otro con un propósito determinado." Entrevista con Bernard Guillermin en Die Literarische Welt. 30 de Julio de 1926 (Ewen, 1967:103).

Influenciado literariamente por Robert Burns, cuyo lema revolucionario es: "Por qué un hombre es un hombre", Brecht comienza por plantearse estas preguntas, ¿Qué es lo que el hombre hace del hombre? Y, ¿en qué se puede transformar un hombre en la sociedad actual? Toma en cuenta elementos que ya estaban en sus obras anteriores, como el lenguaje crudo y la anécdota plagada de escenarios lúgubres. Plantea un personaje vacío, con una vida sin sentido que se considera sólo un pedazo de carne y se deja llevar por la corriente. Un hombre que únicamente sobrevive, sin ningún propósito y que por lo tanto, en cuanto se le presenta la ocasión, se vuelve una eficiente máquina de guerra. Es la historia de la metamorfosis del descargador Galy Gay en los barracones militares de Kilkoa, en el año 1925.

En cuanto a la viuda Begwick, un personaje que habla en el nombre de todos los ideales de Bertolt Brecht y, quien surge como una especie de antítesis de Galy Gay. Uno de los síntomas favorables de la colaboración de Elisabeth Hauptmann con Brecht, fue que los personajes femeninos comienzan a ocupar un papel central y se convierten en figuras fuertes. Su protagonista es la portadora del mensaje revolucionario de supervivencia. Entonces Brecht mezcla entre sus diálogos, pensamientos y palabras de Heráclito, en voz de la viuda. Para muchos analistas, es el primer esbozo de lo que más adelante sería *Madre coraje*.

En esta obra, Bertolt Brecht comienza a pulir la técnica de distanciamiento, a través de la viuda de Begwick. Literalmente Brecht aclara las intenciones que tiene con la obra, en los diálogos de la actriz siendo esta, la primera vez que Brecht se dirige directamente a la audiencia.

“El señor Bertolt Brecht afirma que un hombre es un hombre. Y es algo que pueden afirmar todos. Lo que el señor Brecht está probando es que con un hombre puede hacerse todo lo que se quiera. Esta velada mostrará como un hombre puede ser desarmado igual que un automóvil.” (Sáenz, 2006:249).

La crítica a la personalidad y a la individualidad caracteriza este periodo creativo en la vida de Bertolt Brecht. La obsesión de sus personajes por ser fieles a una personalidad que les da poder o la falta de sentido y la facilidad con que se adaptan a una nueva situación, con tal de seguir perteneciendo a un círculo de poder es siempre apuntada y criticada con los diálogos sagaces de la viuda de Begwick.

A la par de escribir: *Un hombre es un hombre*, Bertolt Brecht también escribe: *El elefantito*, como un intermedio para el foyer (vestíbulo). Fumar, beber y apostar durante la representación; son reconocidas como las tres recomendaciones de Brecht, para disfrutar de un buen teatro y en este interludio son enunciadas. Una farsa que comienza por dar esbozos de lo que sería más adelante: *El círculo de tiza caucásico*. Además utiliza al público como observador y juez del elefantito, los hace conscientes de que están en un espectáculo y les permite moverse e intervenir en lo que se presenta. Se considera que este es

también, uno de los inicios del distanciamiento y sus primeras etapas de prueba y error.

Es conocida la influencia del oriente, en el teatro épico, tanto en las historias, en las que se basa para alguna parte de su dramaturgia, como en la técnica del 'gestus'. Pues para 1926, esta influencia comienza ligeramente, con la novela del escritor Alfred Döblin *Los tres saltos de Wang-lun (1915)*, que tiene como escenario China. En donde podemos ver como el protagonista, cambia radicalmente su estilo de vida, por la de un ladrón, luego de un acontecimiento que lo determina y que es marcado por la pérdida de cabello. De la misma forma como comienza la obra *Un hombre es un hombre* de Brecht. Se estrenó el 26 de septiembre de 1926, con la escenografía de Caspar Neher y la dirección de Jacob Geis, en el Landestheater. No logró superar el éxito de sus puestas anteriores, ni contentó a la crítica pero sí alimentó la idea del genio de Brecht y de la revolución en sus palabras. *Un hombre es un hombre* es la primera obra de Brecht en donde es evidente la inclinación al teatro épico. Y de la que podemos rescatar los primeros esbozos de lo que más adelante sería la técnica brechtiana.

1.3.4. La herramienta efectiva del aprendizaje épico: *Lehrstück*. (1926- 1933)

En 1972 Reiner Sterinweg hace una recopilación de los trabajos, que componen una de las fases más importantes de experimentación escénica de Bertolt Brecht: *Lehrstück*. De ellos, sólo se tenían algunos fragmentos y esbozos hasta que fueron publicados en el: *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (*Lehrstück: la teoría de Brecht de la educación político-estética.*) de Sterinweg.

La traducción al español de: *Lehrstück*, ha sido causa de diversos debates y confusiones. *Lehre* traducido como: sesgo doctrinario y *Stück* literalmente entendido como: pieza terminada. Lo cual generó la idea de que se refería a piezas destinadas al adoctrinamiento del público.

Estas obras fueron escritas en la misma época que varios de sus trabajos más representativos como: su anti-ópera: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny (1930)*. Es importante mencionarlo, porque a través de esta obra, podemos comprender los objetivos que Brecht perseguía y las razones que le llevan a escribir: *Lehrstück*.

En sus *Notas a Mahagonny (1930)*, Bertolt Brecht identifica a la ópera como una de las formas artísticas más representativas de la cultura burguesa y para crear una antítesis de su ideología, crea una anti-ópera. A partir de este proyecto, Brecht se percató de que se estaban creando diferentes tipos de artes. Por un lado estaba el arte renovador, que solo estaba hecho para estimular el consumo cultural del público, para salvar instituciones gubernamentales, con fines personales. Y por otra parte, estaría el arte genuino, el que representaba innovaciones que apuntaban a la transformación de todo el aparato cultural, lo que distinguiría a uno del otro; era la actitud que buscaban en un espectador.

Estudia las reacciones de los espectadores ante determinadas formas de arte, los cataloga y de entre ellos un grupo llama su atención: los consumidores pasivos o explotadores, aquellos que toman el arte por lo que les aporta de inmediato, sin permitir que les afecte más allá de lo ordinario, son ellos los consumidores superficiales de arte. Pero al mismo tiempo, los reconoce como víctimas de la explotación, de un sistema artístico dirigido por una élite, que busca satisfacer sus deseos personales, sin pretender un resultado trascendente, sino una reacción pálida y finita.

Comienza su investigación explorando el término *Einbettung* (implotación), para definir la postura que viven los espectadores, entre el explotador y el

explotado. "Vio al público como la causa y la víctima de un sistema que divide ambos términos" (Mueller, 1998:110).

La necesidad de transformar al público, fue el objetivo principal de toda la teoría del 'teatro épico':

"Los cambios en la producción de medios de consumo no apuntan solamente a un nuevo tipo de suministro para los aparatos sino a una nueva actitud de los espectadores. Lo común a todos los esfuerzos de Brecht es que considera central la implicación activa del público" (Wohrle, 1988:59).

El cambio comenzó entendiendo que los medios de producción eran el problema, estaban supeditados a fines económicos y no a cambios sociales. Y en consecuencia, el arte estaba supeditado a las necesidades y deseos de la institución social que financiaba su creación. Cada vez más, los artistas eran considerados como materia prima, de un producto que tenía que conseguir el mejor precio y no el mejor resultado. El sentido personal se pierde en el arte. Era una reacción en cadena, que comenzaba con la pretensión institucional de un adoctrinamiento a través del arte.

Bertolt Brecht pretende revitalizar al arte a través de su teoría de la '*Umfunktionierung*' (re funcionalización) que implica la reorganización de las estructuras artísticas en relación a la escena, el autor y el público. Lo principal de esta teoría es acortar el espacio entre los medios de producción y el consumo de arte. Esta es la base teórica de gran parte de su dramaturgia y de sus montajes escénicos, desde 1926 en adelante como sucede con: *La ópera de los tres centavos*.

Otro de sus trabajos más destacados, que surge en función de dar solución y entrelazar a la escena con el espectador, desmitificando el arte, son los: *Lehrstück*. A saber "La base histórica del *Lehrstück*. Es una sociedad en transición al socialismo. En ese contexto, la preocupación inicial es encontrar formas de aprendizaje adecuados para el nuevo estado". (Mueller, 1998:112). Bajo esta premisa, Bertolt Brecht cuestiona cómo y qué se debe aprender. El objetivo era hacer de la escena algo tangible y cercano al público, entender el contexto en el

que se ubica la sociedad a la que iba a dirigirse, era primordial, por ello su dramaturgia estaría desarrollada para cierto grupo de individuos, en un entorno determinado. Muchos de sus proyectos de este nuevo drama que propone, solo pueden alcanzar su máximo potencial, en el contexto, para el que fueron escritos.

Lehrstück fue una forma de experimentación colectiva, que involucraba al público en el montaje, de todas las formas posibles. Compuestas más para los participantes que para el público, cuyo objetivo principal fue la reducción radical de los recursos escénicos y dramáticos, influenciado por el acercamiento paulatino que tenía con algunas técnicas orientales Bertolt Brecht propone prescindir de lo accesorio, para una mejor manipulación de la situación teatral, desarrolla una economía de recursos radical, buscando expresar: la desolación, el sinsentido y la deshumanización.

Bertolt Brecht revoluciona la producción escénica junto con la teoría dramática, en los *Lehrstück*, planteando el problema de las relaciones entre los hombres de una manera radical y cruda, en situaciones límites. Por ejemplo, en una de estas dramaturgias: *Die Massnahme* (La medida) plantea el sacrificio y el auto sacrificio como parte del proceso de construirnos como sujetos políticos. La forma de montaje escénico, era único, en ella los actores tendrían que cambiar de roles constantemente, así pasarían de ser el acusado, a ser el juez o el perseguidor, a una velocidad constante. De esa manera, tendrían una experiencia dinámica y no una lección moral. Brecht pretendía poner en evidencia que no hay necesidad de asignar un rol al individuo, para que su individualidad sea válida.

Lamentablemente, estos trabajos eran tan contrastantes con la situación del país, que validaba la individualidad; a partir del rol que las personas desarrollaban en la sociedad y de acuerdo a los intereses políticos que tenían. Algo que era muy notable en un clima de patriotismo insano y campañas políticas que realzaban a los partidos como salvadores y pilares de la sociedad. En este ambiente donde, hombres y mujeres alemanes, eran definidos de acuerdo a su situación económica, los *lehrstück* fueron catalogados como meras obras de agitación

política y únicamente se vieron como 'piezas teatrales' que pretendían transmitir una doctrina revolucionaria.

Los *Lehrstück* no fueron escritos con intenciones de dar instrucciones o lecciones sobre marxismo o incitar a su público a la conversión al socialismo, constituían trabajos elaborados a propósito de generar una experiencia, vivir el hecho teatral desde una nueva perspectiva y en el proceso, lo más importante para Brecht, era provocar la reflexión. Cada *Lehrstück* "enseña a ser actuada, no a ser contemplada" (Steinweg, 1976:164). Bertolt Brecht se toma la libertad de explorar las posibilidades de la escena, rompiendo con los cánones estéticos, que hasta ese momento eran los que validaban las obras de teatro. Propone romper con la oposición entre el actor y el espectador, además elimina el término de <<obra de teatro>> y prefiere que a los trabajos se les considere como aparatos, instrumentos o laboratorios, dispositivos experimentales de aprendizaje e investigación colectiva.

Para Bertolt Brecht la economización de recursos es una forma de llegar al espectador, acortando el espacio que los separaba. Brecht acaba con ese límite y propone formalmente, mediante tales laboratorios, romper la <<cuarta pared>>.

1.3.5. *Die Dreigroschenoper*: La ópera de los tres centavos (1928)

1.3.5.1. Elisabeth Hauptmann: una colaboradora silenciosa.

Las colaboraciones de mujeres en las obras de Bertolt Brecht fueron tan importantes como controversiales, el problema fue, que nunca se firmaron los trabajos conjuntamente y muchos nombres de sus co-escriptoras, nunca fueron tan conocidos como el de Bertolt Brecht. El ejemplo más claro de esta inquietante situación es: Elisabeth Hauptmann.

En 1924 Bertolt Brecht conoce a Hauptmann: escritora, profesora, periodista y traductora. Los trabajos que hacen juntos fueron aclamados por la crítica y catalogados como importantes piezas de la literatura contemporánea. Varias publicaciones han dado a conocer en qué medida Elisabeth Hauptmann, escribió, co-dirigió y aportó al teatro brechtiano. Paula Hanssen en su libro "*Elisabeth Hauptmann: Brecht's silent collaborator*" (Elisabeth Hauptmann: La colaboradora silenciosa de Brecht). Hace una investigación detallada acerca de: la calidad del trabajo de Hauptmann, las obras que firmó bajo el nombre de Brecht, el papel que jugó en el reconocimiento de la mujer en la dramaturgia y lo imprescindibles que fueron sus traducciones en la teorización del <<teatro épico>>.

En el libro: *Introducción a Brecht (2004)* Garry Thomson hace una recopilación de ensayos de diferentes especialistas en las artes escénicas, que hablan de distintos elementos del teatro épico. En uno de los ensayos: "El síndrome de Zelda³: Brecht y Elisabeth Hauptmann", Johh Fuegi traza una línea

³ El síndrome de Zelda hace referencia a la colaboración omitida de Zelda Fitzgerald en la obra de Scott Fitzgerald. (Thomson, 1994:139)

cronológica, basándose en los trabajos que llevaron a Bertolt Brecht a la fama y enfatiza la medida en que Elisabeth Hauptmann fue la mente detrás de todo ello.

Desde 1925, las obras que se firmaron bajo el nombre de Bertolt Brecht se basaron en traducciones legítimas de Hauptmann o fueron productos originales de ella, excepto las producidas durante los años que los obligaron a separarse por el exilio de Brecht.

La colaboración de Elisabeth Hauptmann comienza con la traducción y composición de varios poemas los cuales fueron firmados bajo el nombre de Brecht: "hasta el año treinta y tres yo o bien escribía o bien pasaba la mayoría de los poemas. No había prácticamente nadie más que escribiera. Ninguna otra persona que aportara material, nadie desde enero de 1925 en adelante." Comenta Hauptmann en una recopilación de sus trabajos *Julia ohne Romero (1977)*.

En 1925 Elisabeth Hauptmann tradujo algunos de los versos de Kipling del inglés: *The ladies, Cholera camp y Mary, Pity Woman*, a los que Bertolt Brecht sólo hizo algunos cambios, pero cuando aparecieron las traducciones en la revista *Die Dame* en 1927, fueron firmadas únicamente por él. Hauptmann reconoció que la razón de omitir su nombre, fue porque sabía que en ese momento el nombre de Brecht tenía más peso y creía que ambos serían mejor pagados de esa forma.

Bertolt Brecht tenía problemas para terminar muchos de sus trabajos, así que Elisabeth Hauptmann los concluía, los mandaba al periódico o a la editorial y firmaba bajo el nombre de Bertolt Brecht. De esa forma su trabajo no fue reconocido ni sus colaboraciones fueron advertidas. A pesar de que la omisión fue consensuada, la comunidad artística no estaba convencida de la autoría de Brecht. Las sospechas venían de los trabajos que comenzó a publicar a partir de 1925, casi todas traducciones de obras escritas en inglés: el hecho era, que Brecht no hablaba casi nada del idioma.

John Willet en *Brecht, women, politics* (Brecht, mujeres y política) hace un estudio de los manuscritos originales que se conservaban de la obra de Brecht y basándose en esa evidencia, concluye que, de los once relatos cortos que

comprendían *Brecht's Berlin Stories* (Historias de Berlín de Brecht) siete eran de autoría completa de Hauptmann.

En 1926 ponen en escena *Baal*, Elisabeth Hauptmann revisa la dramaturgia y hace grandes aportaciones en la dirección escénica. Fue presentada por la Junge Bühne en el Deutsche en Berlín y dirigida por Bertolt Brecht en co-dirección de Oskar Homolka, quién también tuvo la tarea de interpretar a Baal.

Elisabeth Hauptmann escribió para Bertolt Brecht *Mahagonny songs* en inglés y fueron erróneamente recopiladas como parte de los poemas de Brecht. En enero de 1927 la editorial *Propuläen* edita *Hauspostille* (Devocionario del hogar) una colección de poemas de Brecht y Hauptmann.

Las colaboraciones con Elisabeth Hauptmann retroalimentan las puestas en escena de Bertolt Brecht y aportan un estilo literario diferente. Uno de los rasgos más notables, es el cambio en los personajes femeninos en la obra de Brecht. Las mujeres fueron, a partir del aporte de Hauptmann: personajes centrales, tridimensionales, complejos, fuertes y eran las encargadas de llevar en sus diálogos el mensaje de la revolución y la reivindicación de la sociedad. En personajes como: La viuda de Begbick en un *Hombre es un hombre* (1926) y Madre Coraje en *Madre Coraje y sus hijos* o de las protagonistas de *Crónica de la Guerra de los Treinta años*. (1941).

También fue imprescindible la aportación de Elisabeth Hauptmann en la técnica: "En el terreno teórico y práctico de la dramaturgia será el descubrimiento que Hauptmann realice (a través de las traducciones inglesas de Arthur Waley) de fuentes japonesas y chinas lo que conformará las bases de una revolución en la escena moderna que persiste hasta nuestros días" (Thompson, 1998:141).

Elisabeth Hauptmann fue una colaboradora silenciosa que cambió el teatro de nuestro tiempo con su ingenio, sus conocimientos, su forma única de entender a Bertolt Brecht y su compromiso por resaltar el papel de la mujer en la literatura moderna.

1.3.5.2. La revolución escénica de La ópera de los tres centavos.

La ópera de los tres centavos, es traducida de diferentes formas: *La ópera de tres peniques*, *La ópera de los tres reales*, *La ópera de cuatro cuartos*. El nombre con el que se conoce, depende en gran medida del contexto en que se monta; el sentido inicial en alemán es: pedir un *Groschen* (moneda de poco valor), una insignificante cantidad de dinero (cuatro cuartos, penique, real, centavo).

La ópera de los tres centavos comienza gracias a Elisabeth Hauptmann. Ella estaba al tanto del éxito que habían tenido las óperas, sobre las baladas del siglo XVIII de John Gay: *La ópera del mendigo* y su secuela *Polly*. Después de dos años ininterrumpidos de temporada en el Lyric Theatre 1920-1922, en Inglaterra. La obra de Gay estaba inspirada en Jack Sheppard, un ladrón inglés y violador de la cárcel, que a principios del siglo XVIII escapó de prisión y lo primero que hizo fue a buscar la compañía de una prostituta a la que trató con violencia.

Elisabeth Hauptmann estaba impresionada con el trabajo de Gay, la comprensión que tenía de la pobreza y la situación política de Londres, le parecía adecuada para el tipo de teatro que buscaba con Brecht. Además estaba muy interesada en reproducir la fuerza que tenían los personajes femeninos.

Elisabeth Hauptmann le presentó la traducción a Bertolt Brecht, pero él mostró poco interés por montarla. Fue hasta que Ernst- Josef Aufricht, un empresario de Berlín quien acababa de arrendar el teatro *Schiffbauerdamm*, coincidió con él en un restaurante. Donde le comentó que buscaba una obra para la re-inauguración del teatro y Brecht le presentó uno de sus trabajos más recientes: *Fleischhacker* una obra que estaba incompleta, que nunca terminó y que además ya estaba prometida a Erwin Piscator. Aufricht no se mostró interesado, pero antes de que pudiera abandonar el lugar, Brecht le mencionó que estaba trabajando en una adaptación de Gay: *La ópera del mendigo*. Al día

siguiente le enseñó la traducción de Hauptmann y la presentó como suya. Aufricht leyó la traducción literal de la obra de Gay y quedó convencido. Más adelante, Brecht escribiría su propia versión, pero el contrato ya estaba estipulado, bajo las condiciones que Brecht propuso.

Aunque fue difícil creer que Bertolt Brecht había hecho la traducción de una obra escrita en un inglés tan complejo, se le concedieron todos los derechos y reconocimiento del documento. Por ello, a pesar de la colaboración de Elisabeth Hauptmann en la obra, nunca tuvo la retribución que le correspondía, cuando la obra se convirtió en un éxito, ella ganó únicamente el 12.5% del mercado alemán, mientras que Brecht terminó ganando el 62.5% del mercado mundial.

Una vez que Bertolt Brecht leyó la obra y comenzó a trabajar en su versión, confió en el éxito que tendría, hizo una meticulosa selección de artistas para laproducción, la musicalización y la dirección. Trabajó en la musicalización con Kurt Weill, el diseño de la escenografía estaría a cargo de Caspar Neher y el mismo se encargaría de la dirección escénica; ambos ya habían colaborado con Brecht en ocasiones anteriores y son los responsables de la composición de ambos elementos escénicos, los cuales completaron la teoría del 'teatro épico': la escenotecnia y la música.

Kurt Weill fue un músico y compositor, discípulo de Ferruccio Busoni, que Bertolt Brecht conoce en enero de 1927, con él logra grandes colaboraciones como: *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* (1928), *Happy end* (1929) *Los siete pecados* o *Los siete pecados de los pequeños burgueses* (1929). Ambos conectaron inmediatamente, Brecht se dio cuenta de que Weill podía entender y producir la música que él necesitaba para sus obras. Sus montajes ahora tenían un nuevo equilibrio. Gracias a esto lograron posicionarse como uno de los mayores éxitos en los teatros de Berlín: "La poderosa música de Weill combinada con el cinismo y la crítica social del libreto de Brecht produjeron una de las creaciones culturales más importantes de la Europa de entreguerras" (Balistrieri, 2018)

Caspar Neher fue un escenógrafo y gran amigo de Bertolt Brecht, se conocieron desde 1898 en el colegio, en Ausburgo. Su formación profesional se da al lado de grandes figuras del dibujo como: Angelo Jank, Johann Herterich y Franz V. Es Brecht, quién lo incita a combinar su talento en el dibujo con el teatro, proporcionándole borradores de sus obras y pidiéndole a cambio bocetos de lo que podía imaginar en escena. Ambos hacen varias colaboraciones en proyectos cinematográficos, en 1922, Neher comienza una carrera en la escenografía y después de adquirir experiencia en Berlín, comienza a colaborar con Brecht en obras como: "*Un hombre es un hombre*", "*La vida de Eduardo II*", "*Baal*" y "*Siete pecados capitales de la pequeña burguesía*" entre otros. La aportación que hace en la escena, para la teorización del teatro épico, es monumental:

Como ningún otro escenógrafo del siglo XX, ha cambiado el sentido del espacio de su tiempo. El modelo revolucionario de un teatro no aristotélico, tal como lo diseñó Brecht, se basó en las experiencias comunes de la primera etapa de los dos amigos. Era "co-inventor" de muchos recursos estilísticos de Brecht. Confrontó a Brecht no sólo contra las prácticas de teatro convencionalmente-provinciales, que se opone contra etiquetas artísticas, tales como el -menguante en su tiempo- el naturalismo, el constructivismo y el expresionismo simbólico. (Greisenegger, 1999:37)

Elisabeth Hauptmann, Kurt Weill y Caspar Neher fueron las piezas fundamentales en la obra maestra de Bertolt Brecht. Sin ellos "*La ópera de los tres centavos*" no habría tenido el éxito que alcanzó. Después de la noche de estreno, todas las personas que formaron parte del elenco y la creación artística, se convirtieron en celebridades. Le dio fama a principiantes como: Lotte Lenya, a otros los llevó a ser más reconocidos, de lo que ya eran: Erich Ponto, Kurt Geron, Roma Bahn, Ernst Busch, Carola Neher, Rosa Valetti, Hermann Thimig y por supuesto a Brecht; quien comenzó a ganar por primera vez una gran cantidad de dinero. La obra llegó a muchos lugares: Berlin, Munich, Leipzig, Praga y Riga, en donde fueron recibidos con aplausos, abucheos y risas.

Los espectadores ya estaban familiarizados con el estilo irreverente de Bertolt Brecht y esperaban una puesta en escena cínica y mordaz. En el estreno la

audiencia pudo relacionar algunos aspectos de los personajes, con figuras de autoridad de la época: el parecido entre el jefe de los ladrones (Macheath) con el entonces primer ministro británico Robert Walpole y la banda de ladrones su gabinete, era divertida y fácil de percibir. El propósito de Brecht siempre fue retratar a la clase burguesa explotadora en el personaje de Mackie y sus cómplices, conforme fueron pasando las funciones, Brecht trato de enfatizar ese objetivo:

Los actores deben evitar representar a estos bandidos como una pandilla de individuos de aspecto triste, con pañuelos de colores que viven en barrios de mala muerte y con quién nadie se sentaría a tomar un trago. Se trata, obviamente, de personas educadas aunque corpulentas; y sin excepción, muy afables más allá de sus compromisos profesionales, (Ewen, 1967:141).

La originalidad de la puesta en escena, el estilo de Brecht, el tema de crítica social, la musicalización y las actuaciones fueron algunas de las claves que llevaron a hacer de esta obra, un gran éxito. Aunque no fue la única razón para que la obra fuera tan conocida. El escándalo envolvía constantemente a Brecht en casi todos sus trabajos y en ese año se le acuso del plagio de la obra de Karl Anton Klammer (K.L. Ammer), era cierto que para su versión, Brecht había sido influenciado por el trabajo de François Villon, en la traducción que había leído de Klammer, pero cuando se publicó el compilado: *Canciones de La ópera de los tres centavos*, Alfred Kerr advirtió más que una simple referencia de la traducción de Klammer y señaló a Brecht por haber copiado mucho de su trabajo original para ponerlo en su obra.

Era cierto que muchas de las canciones habían sido copiadas de traducciones, pero algunas fueron el trabajo original de Hauptmann como: "Jealousy Duet", que es una traducción textual de la obra de Gay. Además de que canciones como "The song of Pirate Jenny" y "Barbara song" fueron escritas por ella. Klaus Völker dijo en una entrevista:

Elisabeth Hauptmann era responsable de un ochenta o incluso un noventa por ciento del texto publicado de *La ópera de cuatro cuartos*. Cuando por fin Brecht llega a Berlin el 20 de agosto, hace algunos añadidos a la obra. Los más

significativos fueron cuatro baladas de Villon que él había tomado casi textualmente de un volumen de principios del siglo XX de traducciones realizadas por K.L Ammer, un volumen que incluye versiones de lo que llegarán a ser algunas de las más importantes canciones brechtianas en la obra *La Balada de la buena vida*, (Lucchesi y Schull, 1988:390).

En 1929 Brecht contestó a las acusaciones en el *Die schöne Literatur*:

Un periódico de Berlín ha señalado, con un poco de retraso, pero lo hizo de todas formas, que en la edición de Kiepenheuer de las canciones de la ópera de tres centavos, falta el nombre del traductor debajo del nombre de Villon, aun cuando de los 625 versos de la excelente traducción de Ammer solo 25 son iguales. Declaro con toda honestidad que me olvidé de mencionar el nombre de Ammer. Y, de esta forma, puedo explicar mi fundamental falta de rigor en relación al asunto de propiedad intelectual. (Ewen, 1967:142)

1.3.5.3. La musicalización de la escena brechtiana.

La ópera de los tres centavos es un parte-aguas en la carrera artística de Brecht, en ella logra unir todos los elementos con los que había estado experimentando en puestas en escena anteriores y los reúne para conseguir los objetivos del teatro épico.

El distanciamiento que había logrado en sus montajes anteriores había sido con base en pruebas y errores, en muchos lugares había sido censurado y muchas veces sus temporadas se cancelaban por falta de audiencia. Pero la primicia del trabajo de Bertolt Brecht, había sido siempre respetar que cada miembro de la audiencia reaccionaría de forma espontánea, así fuera rechazando o aceptando la propuesta.

Para cuando estrenó *La ópera de los tres centavos*, sabía que la obra tenía tantas posibilidades de ser amada como de ser detestada y desechada. Así que, decidió utilizar todos los recursos que tenía disponibles para acentuar el efecto de distanciamiento y la tesis de la obra detonara, fuera cual fuera la reacción del público, la obra dejaría en ellos una imagen difícil de borrar y melodías fáciles de recordar.

Para ello hizo uso de melodías originales y como en todos sus trabajos previos y posteriores, Bertolt Brecht busca hacer de la música, la mediadora del mensaje:

Pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria, (Paraskevaídas, 2006:129).

Para Bertolt Brecht, quien siempre estuvo en contra del sentimentalismo, la música no debía ser una herramienta que provocara la emoción en la escena, aparte de que el director alemán estaba en contra de que fuera únicamente parte de una ambientación, en aras del realismo.

Más bien su gusto musical estaba influenciado por su ideología dentro y fuera del escenario, de hecho varias veces manifestó su aborrecimiento por la música de tradición germana del siglo XIX, que para Bertolt Brecht resultaba demasiado subjetiva y cargada de melodrama. Hanns Eisler en su libro *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura (1990)* relata que a Brecht no le gustaban las imitaciones y describe el disgusto que le provocaba la música de Beethoven: “sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla pero no la batalla misma”, (Paraskevaídas, 2006:129).

Lo que el autor germánico quería era enfrentar a la audiencia consigo mismo, para tal efecto la misma tenía que ser un elemento de distanciamiento, de ahí que en sus obras se acentuaban los momentos en que comenzaba una pieza musical: los actores no se ponían a cantar de pronto, ni lo hacían como un acto natural según la ficción de la escena, más bien, a propósito de la canción, hacían

una pausa seguida de diferentes apoyos como proyecciones filmicas, la iluminación y/o un cambio de marcaje:

Su innovación más destacada consistió en la separación estricta de la parte musical del resto de los elementos. Esto se podía advertir de inmediato, ya que la pequeña orquesta estaba visiblemente instalada en el escenario. En las partes musicales se iluminaba la orquesta, mientras que en la pantalla del fondo se proyectaban los títulos de las piezas individuales, como "Canción de la inutilidad de los esfuerzos humanos"... Los actores cambiaban de ubicación antes de cada número... La música se desarrollaba de manera puramente emocional, sin incluir los recursos narcóticos habituales, y colaboraba plenamente en el desenmascaramiento de la ideología burguesa, (Ewen, 1967:146).

"Y así se creó un nuevo género" afirma Kurt Weill, ya que *La ópera de los tres centavos*, no cumplía con los requisitos para ser considerada una ópera. El compositor regido por los principios musicales de Bertolt Brecht, elaboró piezas sonoras las cuales no contaban una historia ni la acompañaban más bien fungían como mediadoras entre el espectador y la tesis de la obra. Las características de la obra, en conjunto con la música, la volvieron difícil de clasificar, justamente cumpliendo con las expectativas que Brecht tenía de su nuevo 'teatro épico', mismo que no era posible catalogar como una cosa u otra, porque no buscaba ser entendida o estudiada, era una experiencia divertida, que estaba al servicio del placer de la audiencia.

Para Bertolt Brecht la ópera convencional, había de cumplir con la expectativa de brindar una experiencia agradable y entretenida a la audiencia, sin embargo la producción operística en boga sólo buscaba una forma ostentosa de presentar la realidad, logrando crear sólo una ilusión vacía:

La ópera radica en que se usan elementos racionales, en los que se buscan lo plástico y la realidad. Pero, al mismo tiempo, todo esto es suprimido por la música. Un moribundo es algo real, pero cuando canta, se entra en la esfera de lo absurdo. (Pero si en su lugar cantara el espectador, no sería así). (Lucchesi y Shull, 1988)

Bertolt Brecht y Kurt Weill crean un nuevo género dramático-musical, rebasando las normas, que determinan que una obra es considerada una ópera,

por la incorporación de una partitura musical, que sea encargada de llevar la línea argumental de una historia. Para ambos era imperativo llevar a la escena nuevas ideas: obras con argumentos complejos que reflejaran el grito de la sociedad, la música que se escuchaba en las calles, lo popular, una simplificación de la expresión musical, entre otras cosas: “Hay que crear un nuevo género que maneje en forma correspondiente las manifestaciones vitales de nuestro tiempo que ya se han transformado completamente”, (Schebera, 2000:57).

Las composiciones musicales eran escritas de una forma no convencional, por un grupo conformado por expertos y aficionados, de diferentes edades y condiciones sociales, era un proceso de aprendizaje e interpretación, que sería el inicio del *Lehrstück*.

En relación a las innovaciones en la musicalización de las obras, que Bertolt Brecht comenzó por aplicar y hacer efectivas, podemos destacar: que las melodías tenían un tratamiento silábico, las letras eran sencillas de aprender y más fáciles de cantar, con frases cortas y en el ámbito de una octava. No ocupaba vibrato, haciéndolas mucho más entendibles, de esa forma era más fácil seguirle el ritmo y el sentido a la canción. El acompañamiento musical requería de pocos instrumentos: “Una nueva agrupación de la orquesta de solo diez músicos (dos arcos, seis vientos, piano y percusión)”, (Schebera, 2000:55).

Las canciones eran números cerrados, que no prescindían de explicaciones o introducciones discretas hechas por los personajes como puentes o transiciones de una escena a otra o de una emoción a la siguiente, eran números separados de la obra en general. La estructura de las melodías era estrófica.⁴

El compromiso social que tiene la música en la obra de Brecht sacude la escena alemana y más adelante conquista al mundo. *La ópera de los tres*

⁴ “a menudo utilizando una misma estrofa musical para varias estrofas poéticas diferentes o alternando dos estructuras musicales para diversas estrofas poéticas de la narración, un tratamiento que se remonta a la historia del *lied* alemán y que también Schubert utilizó reiteradamente” (Paraskevaídis, 2006)

centavos se vuelve una parte entrañable de la cultura, por la forma tan simple de presentar una realidad tan compleja:

Un público expectante y ansioso de nuevos escándalos se reunió la noche del estreno. La sala se oscureció. Sobre el escenario, antes de que corrieran las cortinas, apareció un cantante callejero, tocando mecánicamente un organito *Moritat* al día siguiente todo Berlín silbaría esa canción y el público escuchó y esperó”, (Ewen, 1967:132).

El impacto que tuvo la obra le permitió al trabajo de Bertolt Brecht llegar a más personas, despertar más conciencias y mostrar su nueva forma de hacer teatro. Luego del éxito de *La ópera de los tres centavos* Brecht escribió:

“Tú, artista: que haces del teatro, grandes casas, bajo soles eléctricos, ante una silenciosa multitud. Haz una visita alguna vez...al teatro que se ambienta en la calle. En lo cotidiano, mil veces desconocido, pero humano. El teatro de la tierra se alimenta del contacto entre hermanos”, (Brecht, 1933).

Su intención era llegar a más público y la única forma de hacerlo, era tocando temas que la sociedad aún no estaría lista para encarar. Precisamente enfrentando a la audiencia, proponiéndole una escena tangible, real y cruda. Bertolt Brecht describe a esa obra como la primera prueba exitosa del teatro épico.

1.3.6 La teoría de la radio (1927-1932)

El 12 de diciembre de 1901 Guillermo Marconi inventaba la radio, conectando a Europa con América, por medio de una señal radiotelegráfica. A partir de ese día, comenzó a llegar a todas partes del mundo, presentándose como un adelanto de la tecnología que estaba a disposición del mundo, para cambiar vidas. La población cegada por la novedad, se conformó con el contenido del momento,

pero Brecht vio en la radio la posibilidad de difundir su obra dramática y la proyección pública de sus ideas.

Bertolt Brecht creció acompañado de la radio, fue un estímulo constante de su imaginación mientras fue pequeño, estaba acostumbrado a ella. Cuando comenzó su carrera en las artes, se percató de las posibilidades de este medio y no sólo decidió utilizarlo, sino que también se propuso hacer un análisis minucioso del mismo.

Para 1932 la radio había evolucionado como medio de entretenimiento, en Norteamérica las *'soap operas'* patrocinadas por las empresas de jabón, eran un gran éxito entre los radioescuchas norteamericanos. A su vez el teatro había llegado a renovar el contenido de dichas producciones las cuales se convirtieron rápidamente en programas con las más altas audiencias. Las colaboraciones de los hermanos Marx en la radio, comediantes estadounidenses, se volvieron populares y eran fáciles de digerir. Bertolt Brecht se dio cuenta de que: un lenguaje universal, fácil de digerir y directo atraía a mayor cantidad de audiencia.

La radio era un fenómeno social que necesitaba la asistencia de teóricos de otras áreas, para pensar sobre ella y actualizarla constantemente. Gabriel Germinet, escribe junto a Pierre Cusy un tratado de los recursos expresivos de la radio y el radioteatro *Théâtre Radiophonique mode niveau d'expression artistique* (Teatro radiofónico modo nivelado de expresión artística) en 1926. En este trabajo, analizan la influencia que tiene el drama en la radio, más allá del simple entretenimiento, el impacto que tiene en la evolución del pensamiento y la mejora en la calidad del contenido gracias a la incorporación de las artes a su repertorio.

La teorización, abrió la posibilidad de experimentar con nuevas formas. Se hicieron estudios tanto del sonido, como de los silencios y de las formas en que el oyente se comportaría. Más tarde, eso daría paso a emisiones radiofónicas que revolucionarían el arte de la interpretación, como la famosa transmisión del episodio: "La guerra de los mundos" de Orson Welles en 1938.

Para Bertolt Brecht los adelantos en la teoría de las posibilidades radiofónicas eran impresionantes y el contenido presentaba un crecimiento desmedido. Pero la urgencia era crear argumentos de calidad, para los programas de radio de Alemania. En sus palabras nos cuenta: "Recuerdo la primera vez que oí hablar de la radio."

Fue en unas viñetas humorísticas en las que parecía que un verdadero huracán radiofónico devastaba Estados Unidos. Sin embargo, se desprendía que aquello no era simplemente una moda, sino algo verdaderamente moderno. Esta impresión se disipó muy pronto cuando nos llegó el turno de oír la radio en nuestro propio país, (Goded, 1976).

La radio era un medio relativamente nuevo y en Alemania había conflictos políticos y sociales que provocaban que generar calidad en los programas radiofónicos, no fuera una prioridad, ni siquiera para los artistas de la época. Hay algunas recopilaciones de correspondencia y notas de Walter Benjamin que evidencian lo agobiante que era para él, cumplir con las obligaciones que tenía con las estaciones radiofónicas y aclara que lo veía sólo como una fuente de ingresos, pero que no lo valoraba intelectualmente.⁵

Para Bertolt Brecht el desdén de muchos intelectuales hacia la radio, avivó su interés por teorizar su contenido y volverlo sumamente intelectual. Su objetivo era apropiarse de un medio burgués, para llevar el mensaje de la equidad social a todos lados. Con esto el teórico alemán trataba de sabotear los fines capitalistas de las transmisiones alemanas. Brecht sabía que para lograr el éxito de este nuevo medio de comunicación, era imprescindible la creatividad de la gente dedicada exclusivamente al arte.

Bertolt Brecht buscaba renovar la radio y para ello era necesario generar nuevo material de entretenimiento. Llegó a la conclusión de que las grandes esferas de poder, habían manipulado los contenidos para fines políticos egoístas.

⁵ Por ejemplo escribió a Scholem hacia principios de 1930: <<He dado dos charlas radiofónicas en Frankfurt y puedo ahora (...) dedicarme a cosas un poco más pertinentes (...) Estoy bastante contento de haber conseguido ya trazar una línea divisoria en lo que se refiere a aspectos organizativos y técnicos, pues todas las cosas que hago solo por dinero, sea en revista, sea en la radio, ya no las escribo, sino que simplemente las dicto>> (Walter, 1987:168)

Únicamente buscaban renovar las instituciones ideológicas sobre las que se cimentaban el orden social que dominaba.

A partir de entonces Bertolt Brecht comenzó la elaboración de una serie de escritos dramáticos, que estarían adaptados para su transmisión radiofónica. Para él, las innovaciones en la radio debían ser: un medio para abandonar la ideología, que obligaba al pueblo a someterse a las ideas impuestas por el capitalismo y conseguir la reestructuración del orden social.

Desafortunadamente, para Alemania, la prioridad de difundir ideas clásicas, patrióticas y culturales, saturaron las primeras transmisiones, que iban desde un vals vienés a recetas de cocina. Al principio no había un filtro, no se evaluaba la cantidad de veces que un mismo tema podría repetirse o la calidad de lo que se podía escuchar, sobre esto Brecht opinaba: "Deseo vivamente que esta burguesía, además de haber inventado la radio, invente otra cosa: un invento que haga posible establecer de una vez por todas lo que se puede transmitir por radio", (Fontcuberta, 1973).

Bertolt Brecht luchaba en sus escritos, por explicar que las audiencias estaban preparadas para contenidos con un valor intelectual elevado, pensaba que era un error subestimar el criterio del pueblo y su capacidad de comprensión, so pretexto del entretenimiento burgués. "Un hombre que tiene algo que decir y no encuentra oyentes, está en una mala situación. Pero todavía están peor los oyentes que no encuentran quien tenga algo que decirles", (Fontcuberta, 1973).

La teoría sobre la radio, tenía cuatro pilares, con esa base, Bertolt Brecht postuló la forma correcta de generar contenido. Lo primero era: <<calidad en vez de cantidad>>. Las primeras estaciones de radio, trabajaron por llegar a todos los lugares posibles, basándose en el éxito de las estaciones norteamericanas, buscaron lograr el mismo impacto en Alemania.

Decidieron que debían brindarle a la audiencia, un vasto repertorio, la mayor parte del día. Su prioridad entonces, fue la creación masiva de contenido. Así las primeras transmisiones fueron acerca del tema que mejor podían explotar:

la situación política del país. Se elaboraron noticieros censurados los cuales exponían solo la información que estaba autorizada.

Al principio se las arreglaban sin pensar en ello. Miraban a su alrededor buscando dónde se dijera algo a alguien, e intentaban colarse dentro con la simple competencia, y decir cualquier cosa a cualquiera. Esto fue la radiodifusión en su primera fase en calidad de sustituto. Sustituto del teatro, de la ópera, del concierto, de las conferencias, del café concierto, de la prensa local, etc., (Silverman, 2000:41).

Asignaron diferentes especialistas en cada una de las áreas, buscando perfeccionar el mecanismo de creación, desde la ingeniería, hasta la elaboración de contenido creativo. Los 'directores artísticos' eran los encargados de coordinar a todo el equipo de producción y su tarea principal era elegir el tema de cada transmisión.

Para Bertolt Brecht los 'directores artísticos' debían correr el riesgo de darle a cada programa una única cosa importante: verdad. Haciendo de la radio un medio democrático. Debían dejar de preocuparse por hacer productivos los acontecimientos actuales y ocuparse por hacer una dirección hábil, que no reprodujera la información, sino que plasmara los grandes procesos políticos que se estaban desarrollando, de forma auténtica. En lugar de preparar reseñas muertas, tendrían que elaborar entrevistas reales, en las que las personas entrevistadas no tuvieran tiempo de preparar y corregir sus respuestas, como podrían hacerlo en una entrevista para el periódico.

Bertolt Brecht veía en la radio la posibilidad de exponer a las figuras públicas. Creía que el riesgo era fundamental en la profesión de los artistas y consideraba que como director debía correr el riesgo de poner en evidencia las sesiones del *Reichstag* (parlamento alemán) y de exponer a los diputados que no querían ser oídos en el territorio del Reich. Para Brecht dirigirse a la opinión pública con la verdad, haría una unión que quebrantaría al sistema.

El segundo pilar era que las obras: <<tenían que ser compuestas expresamente para la radio>>. Y en ese sentido, había dos cosas que se tenían

que corregir. El primero era: el contenido musical, compuesto generalmente de canciones viejas, salvo algunos casos en que se daba oportunidad a nuevos artistas. El problema era que las melodías solo se usaban de fondo entre las reseñas políticas habituales. Sobre ello Brecht escribió que, se debía dar una oportunidad real a nuevas piezas musicales, que no se le debía tener miedo a romper los cánones clásicos y que estas debían tener su propio espacio.

En segundo lugar, Bertolt Brecht habla sobre la radionovela. Era muy puntual en el hecho de que no podían usar dramaturgias viejas y sólo leerlas. Las obras que se grababan para usarse en la radio, tenían que ser pensadas para la radio, con canciones compuestas para ellas. Y actores capacitados en el uso de la voz y el manejo de la expresión correcta del texto.

También Bertolt Brecht proponía que se remunerara mejor a los artistas, que tenían como tarea la radionovela. Brecht puntualizaba que si no se tenían los honorarios adecuados, los trabajos a la larga, no podían hacerse exclusivamente para la radio los artistas sólo lo tomarían como un trabajo exprés.

A su vez Bertolt Brecht pugno por la creación de un repertorio, que pudiera irse presentando en intervalos determinados. Con ello tendrían un material de calidad, que sería elaborado con cuidado y estaría lleno de contenido.

El tercer pilar estaba relacionado con la carrera de Bertolt Brecht y sus postulados épicos. Puesto que Brecht veía un gran potencial desperdiciado en la radio, estaba convencido de que se le podría sacar más provecho si se exploraban todas sus posibilidades acústicas. Como tercera recomendación, propone: <<la instalación de un estudio para la exploración en laboratorios artísticos>>. Donde los creadores encontraran todas las variantes posibles de los aparatos que tenían a su disposición y pudieran modificar su técnica de interpretación tantas veces como fuera necesario. Un laboratorio para los creadores de contenido y los técnicos encargados de la mecánica.

Y el último y cuarto pilar era concreto, pero desafiante: propone y exige que <<se rindan cuentas públicamente, sobre las sumas que la radio recauda y que se explicara con detalle, en que aplicaban el dinero que correspondía al pueblo>>.

Una de las primeras transmisiones de radionovela que Brecht escuchó fue: *Vuelo transoceánico* a partir de esta, hace un análisis que va desde proponer la incorporación del oyente en experimentos públicos, en donde puedan ponerse en práctica los cuatro pilares, hasta la especificación del objetivo que debería tener una radionovela: la innovación de la radio. Brecht sugiere hacer contenido sensible, a partir de la exploración con los actores, de la mano con el público y la renovación de la música.

El contenido que Bertolt Brecht creó para la radio, fue a base de laboratorios teatrales, muchos <<Lehrstück>> fueron escritos para su transmisión en radio y fueron ensayadas con ese propósito. Incorporando herramientas actorales, que ya estaba explorando en sus propios montajes. Uno de sus trabajos fue: *Der Lindberghflug* (El vuelo de Lindbergh) que destacó por los ejercicios teatrales que representó. En esta obra como en las otras que compuso para la radio, resumía de forma concreta el uso de los cuatro pilares.

La obra fue escrita para el Festival de música Baden- Baden, en donde hizo un experimento con la música, la audiencia y los actores. La composición musical estuvo a cargo de Kurt Weill y la dirección fue de Hermann Scherchen.

A la izquierda del podio estaba colocada la orquesta de la radio con sus aparatos y cantores, a la derecha el oyente, quien, con una partitura delante, ejecutó la parte del vuelo, como parte pedagógica. Cantó sus notas con el acompañamiento instrumental que le proporcionó la radio. Leyó la parte recitada sin identificar su propia sensibilidad con el contenido sentimental del texto, haciendo una pausa al final de cada verso, a la manera, por tanto, de un ejercicio. En la pared de fondo del estrado estaba la teoría, que de esta manera se demostraba, (Barea: 20).

<<La teorización de la radio>> tenía como objetivo postular con detalle los consejos que Bertolt Brecht les daba a los creadores de la radio, para que sacar el mejor provecho de su labor productiva.

1.3.7 Santa Juana de los Mataderos (1932)

La Alemania de 1932, agonizaba, el desempleo generó una crisis de estado y las elecciones políticas tendrían consecuencias catastróficas, que desembocarían en la toma de poder del tercer Reich y determinarían tanto la situación militar de Alemania como su relación con otros países. La toma de control del nacionalsocialismo era inminente, si Hitler llegaba al poder todo cambiaría. El capitalismo estaba acabando con miles de empleos y los precios de la canasta básica subían preocupantemente.

Bertolt Brecht sentía la necesidad de retratar la decadencia de la sociedad Alemana, comenzó con sus primeras lecturas de la teoría marxista y asistía regularmente a seminarios y conferencias de diferentes expertos en el tema. Para mayo de 1929 formaba parte de la audiencia de Fritz Sternberg, que debatía con cuidado la teoría de Karl Marx, durante el transcurso de esta Bertolt Brecht observa desde una de las ventanas del piso de Sternberg, como avanzaba una manifestación prohibida. Ese fue el momento que cambiaría su forma de escribir, radicalizando los temas sobre los que quería discursar y posicionando la voz que deseaba se escuchara. Pues al ver a los manifestantes cayendo bajo las balas de la policía, ese fue el estímulo ideológico que lo haría comprometerse con la causa marxista.

Fue entonces que, escribe *Santa Juana de los mataderos* entre 1929 y 1930, antes de que la crisis alcanzara su punto máximo. Para la creación de esta obra, Brecht requirió empaparse de referencias: literarias, históricas y filosóficas, que afianzaron sus ideas.

Comenzó a estudiar el comportamiento del mercado, mientras leía *Pobre Blanco* de Sherwood Anderson (1920) una novela que retrata el papel de una pequeña sociedad americana frente a la industrialización:

Las gentes de los tiempos modernos, que viven en ciudades industriales, son como ratones que han dejado el campo para ir a habitar lugares extraños. Viven entre los muros oscuros de las casas, en las que sólo penetra una luz mísera, se crían escuálidas y hurañas, preocupadas constantemente por el problema de proporcionarse alimentos y calor. Aquí y allá, algún ratón más audaz se yergue sobre las patas traseras y se dirige a los otros, asegurando que se halla dispuesto a forzar los muros del encierro para acabar con los dioses que lo edificaron. -Los mataré -afirma- Las ratas deben gobernar. Tenéis derecho a gozar de la luz y del calor. Habrá comida para todos y nadie se morirá de hambre. Los ratoncitos chillan y chillan, sumidos en la oscuridad. Al cabo de algún tiempo, viendo que no ocurre nada extraordinario, se vuelven tristes y deprimidos y recuerdan los tiempos en que vivían en los campos, pero no abandonan las paredes de las casas, porque el hábito de vivir reunidos en manadas les ha hecho temer el silencio de las largas noches y la línea infinita del horizonte, (Sherwood, 1920:2).

A su vez Bertolt Brecht se percató de que la crisis en la industria alimenticia, pasaba a segundo término, en una sociedad alemana que atravesaba también una crisis política y priorizaba el dominio militar, sobre la urgencia de una vida digna para el pueblo. Se empapa del tema y en su investigación comienzan a resaltar temas como: el hecho de que el precio del trigo, era el más bajo registrado en los últimos quince años, además de que las bajas en las ventas de materia prima alimentaria en Estados Unidos y Austria.

Al reflexionar sobre esta situación su investigación lo conduce a enfocarse en la industrialización en la producción de alimentos, se da cuenta de que el capitalismo se ha vestido de cierto heroísmo, que funciona como una cubierta de su falta de interés en el pueblo. Una ambición enferma aunada a producciones en masa, que atentan en contra de la calidad de vida de la sociedad.

Estudia también otras novelas como referencia del punto de vista de las víctimas del capitalismo: las novelas de Frank Norris, la *Autobiografía* de Lincon Steffens (1931) e *Historias de las fortunas norteamericanas* de Gustavus Meyers (1909) este último un periodista y escritor que hace diferentes estudios de los costos sociales que tiene la acumulación de riquezas.

Bertolt Brecht tenía claro su sentido de responsabilidad social y buscaba exponer la crisis económica, desmitificarla y representarla como el producto del hombre que en realidad es. Así, para entender el funcionamiento económico del mercado de hacienda, analiza “*La jungla*” de Upton Sinclair (1906) con la ayuda imprescindible de Elisabeth Hauptmann. Upton fue un periodista y activista, con ideologías socialistas, en un tiempo en el que el capitalismo estaba dominando a la sociedad americana: “Sinclair utilizó descaradamente sus novelas como vehículo de transmisión de su ideología y de denuncia de las inhumanas condiciones laborales que sufrían los obreros y de la cínica corrupción de las instituciones americanas” (Alvarado).

La novela “*La jungla*” se sitúa en Chicago, Bertolt Brecht toma eso en consideración y él mismo sitúa la lucha de sus personajes ahí, para entender el contexto, explora las consecuencias de la industrialización en una sociedad americana la cual explotaba a obreros e inmigrantes en busca de un crecimiento industrial desmedido, en detrimento constante de la mano de obra barata.

Comenzó haciendo dos bocetos iniciales, el primero fue: *Joe Fleischhacker* (Joe el carnicero), que trataría sobre la ruina de una familia a partir de la manipulación del mercado de los cereales. La segunda idea, partió de una nota que vio en el periódico, que hablaba de la expropiación a una viuda indigente, escribió: *Der Brotladen* (la panadería).

La intención de Bertolt Brecht iba de que la obra fuera la representación de la voz del pueblo y para conseguirlo plantearía un personaje que llevaría auestas la tesis de la obra. Tomó la figura tradicional del héroe y lo ubicó en un contexto de crisis económica contemporánea. Con la intención de exponer de forma clara, los mecanismos que operan en la sociedad moderna, en tiempo de crisis y desmitificar el heroísmo de la tragedia clásica. Para crear un personaje el cual fuera fácil de identificar, ocupa la figura histórica de Juana de Arco, quien fue una líder militar en Francia entre 1429 y 1430. En su carácter de estratega a los diecisiete años comenzó a dirigir a pequeños grupos del ejército en batallas, mismas que determinaron la victoria de Francia en la guerra de los cien años.

La llamada <<Doncella de Orleans>>, aseguró haber sido dirigida en sus acciones, tanto en el campo de batalla, como en la estrategia, por las visiones que tenía en donde: Santa Catarina, Santa Margarita y San Miguel, le dijeron que ayudara al rey Carlos VII. En 1430, fue capturada y acusada de setenta cargos, entre ellos, el de herejía, condenada a morir en la hoguera a los diecinueve años. Existe una leyenda que dice que su corazón sobrevivió al fuego sin dañarse. Más adelante, una vez que Francia había ganado la guerra, se revisó su juicio, se le absolvió de los cargos y el papa la canonizó, haciéndola también la patrona de Francia.

La figura de Juana de Arco, ya había sido explorada en la literatura. Por ejemplo, Bernard Shaw destacó su papel histórico en la obra *Santa Juana*. El éxito de esta obra y *Comandante Barbara* (1941) también de su autoría, fue notable en Alemania. De esta manera, para 1929 Bertolt Brecht a través de Shaw, encuentra en Juana de Arco la heroína quien llevaría el mensaje de revolución y crítica social.

Juana Dark, como es llamada en *Santa Juana de los mataderos*, tiene muchas similitudes con la *Santa Juana* (1923) de Shaw. Brecht hizo de un personaje icónico de la historia de Francia, una heroína contextualizada en la decadencia alemana. Juana Dark, es el primer personaje protagónico femenino, que rompe con la tradición de la dramaturgia brechtiana de antes de 1929. Escritura en la que se retratan mujeres marginales, como sus contrapartes masculinas a los que únicamente siguen, sin ningún rasgo de personalidad mide deseos individuales, son un tipo de acompañantes calladas en las peripecias de los protagonistas. La fuerza y heroísmo que se retrata en Juana Dark y posteriormente, en los siguientes personajes femeninos de su obra, a saber tiene dos fuentes principales de inspiración: Hauptmann, quien se encarga de llenar de vitalidad y mensajes revolucionarios, el papel de la mujer, generando personajes femeninos trascendentales, desde la dramaturgia y el planteamiento de las tesis argumentales de las obras. Y Helene Weigel, quien de ese año en adelante, habría de encargarse de la interpretación de la mayoría de los personajes

femeninos en escena, aportando con su destacado histrionismo, creaciones caracterológicas inolvidables. (Ruiz, 2019)

Bertolt Brecht conoce a Helene Weigel en 1923, gracias a Arnolt Bronnen, cuando todavía estaba con su esposa Marianne. En 1924 tienen un hijo aunque se casan hasta 1929, teniendo otra hija en 1930. Después del exilio, regresan para fundar el Berliner Ensemble en Alemania del Este. Como varios creadores de la época, Weigel era una comunista comprometida, que se unió al Partido Comunista en Berlín en 1930.

Durante toda su vida Helene Weigel fue una activista comprometida con su trabajo y con brindar ayuda, en especial a la comunidad artística. Después de la guerra mandaba paquetes de atención a artistas hambrientos en California y Europa. Las aportaciones que hace a lo largo de su carrera, complementan la teoría del 'teatro épico' en la parte técnica actoral, Helene Weigel fue una mujer modesta quien "nunca se propuso mostrar su propia grandeza, sino siempre la grandeza de aquellos a quienes retrató." (Henschel, 2000:54) En esta obra describe la industria de la carne: sus limitaciones, el alcance que tiene, las repercusiones de un mal funcionamiento y la corrupción en las más altas esferas de poder. Para ello opta por hacer una parodia. Hace mofa de instituciones que son consideradas importantes y que son controladas por personas con los más altos puestos de poder. Para Bertolt Brecht habían perdido el verdadero significado de lucha social y excusándose con brindar una ayuda superficial, se habían investido con una imagen de heroísmo, cuando en realidad propiciaban que el ciclo de la pobreza y la sumisión, fueran interminables.

El primer ejemplo claro es la parodia que hace del: Ejército de salvación, en los miembros de Los sombreros negros de paja. El ejército de salvación, es una agrupación del cristianismo protestante, que fue creada en 1865 como un ministerio evangelístico, que agrupo el trabajo voluntario de creyentes, de todas las clases sociales y posibilidades económicas. El objetivo de tal grupo es llevar el mensaje de su religión y comida a las personas que eran consideradas una minoría: pobres, alcohólicos, criminales, etc. A partir de la premisa de que: la misión

cristiana es un ejército de salvación. Los sombreros negros de paja se muestran como un grupo religioso, que reparte alimentos entre los trabajadores que están en huelga, ellos escuchan las predicas sin mucho interés, con tal de tener algo que comer.

La parodia es clara y Bertolt Brecht los dibuja como personajes fríos, que son indiferentes a encontrar una verdadera solución al problema. Su organización sólo se ocupa de maquillar las consecuencias del cierre de la fábrica y distan mucho de ser una ayuda útil. Las únicas necesidades que cubren son las propias y Juana Dark es en algún punto más empática con los trabajadores y tomando una dirección diferente a la de sus compañeros. En dichos personajes Bertolt Brecht retrata la reacción de las clases sociales, que aun en crisis, gozan de privilegios y tienen buenas intenciones, pero que al final no están dispuestas a ensuciarse las manos por las víctimas mortales de un capitalismo desenfrenado.

De ahí que la mofa que hace de la labor del Ejército de salvación sea una de las parodias más contundentes en la obra de Santa Juana. La ventaja de que su obra haya trascendido fronteras, siendo traducida a diferentes idiomas a lo largo de este tiempo, es que podemos conocer la intención de Bertolt Brecht exponiendo a las grandes empresas y las consecuencias del capitalismo. Aunque a la distancia no alcanzamos a comprender la acidez del humor, ni dimensionamos del todo que tan ofensiva fue para la Alemania de 1930.

Para ello basta recordar que para 1930 en Alemania antes de Hitler, los clásicos alemanes eran muy conocidos. De hecho era muy común que la gente pudiera recitar algunos pasajes de los dramas o de la poesía clásica, de memoria. Por eso es que Bertolt Brecht pone en la mira de parodiar a Friedrich Schiller y Wolfgang von Goethe.

Así la parodia funge como una forma de distanciamiento, a partir de la imitación de algunos versos clásicos, en situaciones opuestas al significado original, o haciendo alusiones a obras de Goethe y Schiller. La obra de este último *Die jungfrau von Orleans* (La doncella de Orleans) fue una referencia constante y

una víctima de la parodia brechtiana, dado que los versos de las obras de Schiller, eran conocidos de memoria, incluso por los niños más pequeños. Resultaba fácil recordar el fragmento de *La doncella de Orleans*, en el que DuChatel buscaba una reconciliación entre el Duque de Borgoña y el Delfín, ofreciendo su vida para conseguir tal propósito: “Aquí está mi cabeza. Muchas veces la he arriesgado por ti en el campo de batalla. Y ahora con regocijo te la entrego en la guillotina del verdugo”

Bertolt Brecht propone en *Santa Juana de los Mataderos*:

Mauler: ¿De esta forma, Slift, conduces la batalla que te he confiado?

Slift: ¡Toma mi cabeza!

Mauler: ¿Qué tiene de bueno tu cabeza? Bueno, tu sombrero: eso es algo.

Otra referencia directa de la misma obra, es el final: Mauler ordena cubrir el cuerpo de Juana Dark con banderas. Aquí Bertolt Brecht hace la parodia del momento de la obra de Schiller, en el que Juana muere después de ver a la Virgen y al Niño y su cuerpo es cubierto con banderas por órdenes del rey. El mensaje es claro: el capitalismo canoniza a sus mártires. A su vez Bertolt Brecht satiriza también, uno de los elementos más representativos del trabajo de Schiller: la *Canción de la campana*, una melodía crítica hacia la Revolución Francesa.

Por otro lado utiliza también importantes detalles de la obra de Goethe. Por ejemplo, podemos ver la dualidad de uno de sus personajes más celebres: *El Fausto*, tanto en Mauler como en Juana Dark. En Mauler es claro: se trata de un hombre que no soporta el sonido que emiten las reses cuando se les está sacrificando y al mismo tiempo considera que los seres humanos son incorregibles y prescindibles.

Juana Dark, es una mujer que se separa voluntariamente de su condición burguesa tratando de ayudar y al final se decepciona al descubrir de que iban realmente sus sentimientos y muere en un intento de poner en práctica todo lo que había aprendido. En ella se dibuja un personaje humanístico y altruista que ha tenido una idea clara toda su vida: su objetivo es ayudar a la sociedad. Y dedica

toda su energía, para volverse útil y apoyar a la revolución. Pero sus ideales se revelan contrarios y destructivos.

Mediante planteamientos como este Bertolt Brecht propone que el altruismo, desafortunadamente es solo una forma de restaurar el *'status quo'*. Juana Dark comienza actuando con la simplicidad del bienintencionado y cree que todo lo malo que pasa a su alrededor, acontece por alguna razón desconocida, hasta que un obrero le dice exactamente de donde proviene el malestar y ella decide encontrar la raíz y acabar con ella. El distanciamiento del tema de lucha de Juana con la verdadera causa revolucionaria, no es producto de una parodia, sino de su ingenuidad. La obra una vez terminada, no tuvo oportunidad de ser puesta en escena, las autoridades de Darmstadt les negaron la autorización para representarla, y sólo fue producida para radio, bajo la dirección de Alfred Braun, a través de Radio Berlin el 11 de abril de 1932.

Santa Juana de los mataderos era una obra mucho más elaborada que otros de los trabajos de Brecht, aparte de la prosa, tenía verso libre, verso sin rima, himnos del Ejército de Salvación y mucha de la 'jerga' de Chicago. Era en una primera instancia, una obra compleja, de hecho se necesitaba contar con los referentes para aprovechar el significado de la obra como un todo. Quizá por ello cuando se transformó a radio tuvo una baja aceptación por parte de los radioescuchas.

Muchos han situado a *Santa Juana de los mataderos* como parte de los laboratorios colectivos *Lehrstück*, más que como una obra individual. Pues la obra estaba escrita para ser representada de forma única. El experimento consistía en un final abierto que abría la posibilidad al debate escénico. Históricamente es considerada como una dramaturgia individual, debido a su lenguaje elaborado y a que precisa un elenco único para darle el sentido correcto al tratamiento dramático. Lo que hace de esta obra una candidata a una escenificación con utilería y escenografía.

Aunque Bertolt Brecht la escribe para seguir poniendo en práctica los laboratorios teatrales, toma en cuenta que, la convencionalidad de su obra, sí abre la posibilidad de ser tomada en cuenta como un montaje escénico tradicional. Lo que constata Brecht es que está escrita para una audiencia crítica y que el efecto que busca no es naturalista o expresionista.

Santa Juana de los mataderos fue puesta en escena hasta 1959 en Hamburgo, las razones por las que tardaron tanto, se desconocen, pero algunas especulaciones de críticos y personas de teatro, apuntan a que se le dio prioridad a *Madre Coraje*, *Galileo* y *El círculo de tiza caucasiano*, porque estaban mejor escritas y ofrecían un ámbito mayor para una experiencia teatral atractiva.

“Brecht deseaba que su obra fuera leída como una revelación del mundo, no de su autor... El mundo no siempre queda revelado en sus obras: a veces aparece velado, otras distorsionado. Sin embargo él... siempre queda al descubierto” (Bentley, 1943:15) *Santa Juana de los mataderos* es, de entre todas los trabajos de Brecht, una desconocida, pero una gran exponente del ‘teatro épico’ y de quien fue Bertolt Brecht, como creador y como incansable socialista.

1.3.8 Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta años. (1941)

1.3.8.1 La Crónica de la Guerra de los Treinta años.

Bertolt Brecht había escrito sobre la guerra desde muy joven, de una forma que no tenía comparación, lo había hecho porque se sentía especialmente sensible respecto al tema y estaba en contra de las injusticias sociales que una guerra de intereses personales acarrea.

En varias de sus dramaturgias así como en sus poemas Brecht satirizaba los motivos mezquinos de las altas esferas del poder, poniendo en evidencia su incompetencia para administrar los recursos económicos, reservando los recursos financieros para el incremento de la fuerza militar. Estar en medio de una guerra, ser una víctima de la persecución, tener que alejarse de todo lo que conocía, para vivir como un fugitivo en tierras desconocidas, propicia que la guerra se vuelva un tema personal y actual para el dramaturgo alemán. En este contexto bélico Brecht plasma los estragos de la guerra, en la sociedad, y escribe *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta años. Obra en la que hace una descripción cruda de cómo afecta a una familia en particular, una de las guerras más devastadoras que tuvo lugar en Alemania.*

Para entender los motivos sociales y políticos que llevan a Bertolt Brecht a contextualizar esta obra, durante la guerra de los treinta años es pertinente entender a profundidad las causas y consecuencias que tuvo este conflicto bélico. Y las razones por las que, la sociedad alemana tendría suficientes motivos para relacionar su situación actual, con un suceso histórico tan importante, el cual acarreó muchas más injusticias para el pueblo, debido a la indolencia de los gobiernos involucrados.

La guerra de los treinta años fue producto de un conflicto en la interpretación del cristianismo, entre protestantes y católicos. Se desarrolla un ambiente, en el que la iglesia ocupa un papel importante, donde el papa y sus hijos gobiernan de manera deshonestamente, con intrigas y amenazas. La revolución despierta accidentalmente, debido a Martin Lutero un monje agustino, quien estaba en contra de la corrupción, que había en la iglesia. Escribe noventa y cinco tesis en las que expone con toda claridad, las actitudes que la iglesia tenía y la campaña de ventajas económicas, que en realidad representaban las 'bulas' (indulgencias eclesiásticas).

En contra de lo que se piensa, Martin Lutero no clavó sus escritos en la puerta de la iglesia, pues al redactar en latín y muy pocos hubieran podido leerlos. Más bien, las manda al arzobispo, para su lectura. Sus ideas son traducidas, impresas y repartidas por todo el imperio sin su consentimiento, lo que comienza a avivar el espíritu revolucionario del pueblo.

Sumándose a sus escritos, también se encarga de traducir el nuevo testamento al alemán, antes de eso, la biblia solo era accesible a algunos pocos, porque solo estaba disponible en latín. El estilo enérgico de Lutero, tiene una gran influencia en la sociedad alemana. Sus textos religiosos inspiran una revolución.

'La reforma' como el estandarte del levantamiento en contra de la iglesia, da inicio a las revueltas contra el poder y el clero y "la guerra de los campesinos": varios conflictos aislados, en donde el pueblo se levantó en armas y fue sometido por el poder y asesinados brutalmente. Esta ideología se extiende por todas partes de Europa y comienza a tener seguidores, aristócratas que se aprovecharían de la situación y el espíritu de lucha de su pueblo. 'La reforma' implicó también un nuevo reparto de poder.

Para 1546, ya había ejércitos protestantes peleando contra ejércitos católicos para derrocar a sus respectivas iglesias e imponer su ideología ante el resto. Con la derrota de los príncipes protestantes en Ausburgo, se firma un tratado de paz, el cual implicaría que los ciudadanos tuvieran que someterse a la

fe de su nuevo gobernante: católico. El pueblo no tiene voz, en ese momento el rey y el estado imperial representan la más alta esfera de poder. Después de varios intentos por conciliar a los protestantes con los católicos y con aún más matanzas propiciadas por ambos bandos como: <<La matanza de la Noche de San Bartolomé>>, se desata la guerra de los treinta años en 1618.

Muchos príncipes que tenían hambre de poder, aprovechan la situación para conquistar nuevos territorios y derrocar a los emperadores. El conflicto religioso, se convierte en un conflicto de poder y la ambición desata la guerra, con la <<Defenestración de Praga>> A partir de esto, la unión protestante reúne a sus tropas en Bohemia, mientras el emperador Fernando I lucha por el catolicismo. No existía algo similar a un ejército del estado, así que decide contratar a Albrecht Wallenstein, él reúne a un ejército de mercenarios y lucha una guerra por dinero.

Las consecuencias son catastróficas. Durante décadas se desatan conflictos sangrientos en diferentes partes de la nación. Los soldados, siendo mercenarios, solo peleaban por dinero. Se aseguraban de cobrar a su debido tiempo, y si no sino lograban su cometido, eran capaces de cambiarse de bando. Asesinos inclementes quienes solo roban, matan y saquean al pueblo.

La guerra se alimenta de la guerra, se convierte en un negocio, y los campesinos quedan a su merced. Los civiles tienen menos probabilidades de vivir que los soldados, así que se presentan a hacer su servicio militar para sobrevivir. No hay cuidados médicos, entonces los heridos tienen pocas posibilidades de sobrevivir, pero eso sigue siendo mejor que morir de hambre o ser asesinado en su propio pueblo.

Los enfrentamientos arrasan el sur de Alemania y Bohemia hasta que en 1648 la gente comienza a hartarse de la cacería. Francia y Suecia son las potencias restantes y garantizan el fin de las hostilidades. Firman la <<Paz de Westfalia>> tras treinta años de guerra. Pero el tratado no trae la paz. Los mercenarios siguen en los pueblos, así que la paz no llega hasta que todos se

retiran y eso tiene lugar hasta 1650 (lo que se conoce como el fin de la guerra de los treinta y dos años). El costo de la guerra, fue la destrucción de un continente.

Las consecuencias son abismales y por primera vez, hay algo parecido a un reportaje de guerra. Lo que la gente vivió en aquella época, quedó plasmado en escritos e ilustraciones posteriores, que no muestran inhibición a la hora de describir la crueldad con todos sus detalles como en: "El árbol de la orca" de Jacques Callot (1633).

Sobre las guerras por ruptura religiosa surge la idea del moderno estado nación. Un mecanismo de poder y estructura neutral, que se alza sobre el conflicto de creencias. Tratados, orden civil y el gobierno de la ley, para instaurar la paz. Una idea cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días.

Thomas Hobbes plantea que, para que el hombre pueda vivir en condiciones de convivencia pacífica debe ser sometido por una disciplina y ser controlado en todos los aspectos de su vida, por un poder que sólo podía ser ejercido por el estado.

El absolutismo es una de las consecuencias de la guerra de los treinta años. Los conflictos de fe son mantenidos a raya por el gobierno, en lugar de los ejércitos mercenarios contratados para ocasiones puntuales, aparecen los ejércitos permanentes. Y la religión pasa a ser una cuestión de ámbito privado.

1.3.8.2 Madre Coraje y sus hijos, en guerra.

Bertolt Brecht ha sido estudiado a lo largo de la historia, desde perspectivas diferentes, épocas variadas y contextos específicos y para alcanzar a comprender

el impacto que originalmente generaron sus obras y su dramaturgia, se han hecho investigaciones biográficas, que ayudan a entender la calidad de vida que se tenía en Alemania para 1941, específicamente las condiciones del público que recibiría la obra. De forma concreta, la guerra destaca como característica determinante del ambiente en la sociedad, Bertolt Brecht escribe *Madre coraje* mientras el pueblo Alemán transita la Segunda Guerra Mundial, huyendo de las represalias contra los comunistas, del asesinato brutal y las torturas inhumanas. Entendiendo el contexto de la guerra de los treinta años, no es difícil la comparación que el dramaturgo alemán logra con la situación moral de los exiliados en ese momento, o de los pueblos vecinos que eran bombardeados por intereses de unos cuantos.

La historia resalta el papel que juegan los intereses personales, de aquellos que tuvieron un acceso privilegiado en la política y la economía del país, destruyendo sociedades enteras. Así Bertolt Brecht decide tomar un hecho histórico y en vez de hacer una crónica, como parece indicar con el título produce un relato íntimo acerca de la putrefacción, que hay alrededor de los que sólo tienen como opción, contemplar como la guerra se lleva todo lo que tienen.

La guerra de los treinta años trajo con ella por ejemplo, consecuencias devastadoras y sólo algunas cosas buenas: las manifestaciones artísticas, que fueron ilustradas y escritas sin ninguna censura. Una de ellas fue *Simplicissimus* de Hans Jakob Cristoffel Grimmelshausen, obra que apareció cinco años después de que falleció su autor. Es un documento sobre los horrores de la guerra, a través del relato de un vagabundo. Desde su óptica se puede entender la trascendencia íntima, de la miseria, de los saqueos, de los asesinatos y de la crueldad de los soldados. Una parte de la inspiración de Brecht

“*Die Erzbetrügerin y Landstörzerin Courasche*” de Grimmelshausen, representan las influencias directas de Brecht para escribir su versión de la historia de madre coraje, que fue un personaje que aparece en ambas obras. A saber Grimmelshausen escribe de una forma que está muy adelantada a su época. Su obra, además de hablar de la guerra en general, en lo específico hace una reflexión acerca de las bestialidades y de las crueldades del hombre y de sus

creencias. Además de que hace un tratamiento de la atmosfera de la guerra, que logra ser una referencia mucho más exacta para Brecht, que los mismos acontecimientos históricos.

El personaje de 'La Courashe' en la obra de Grimmelshausen, es el referente de Bertolt Brecht para crear a Anna Fierling, conocida como Madre Coraje. En la obra original, es el complemento de 'Simplicissimus' y un personaje femenino que rompe con las reglas de la moral, sobrevive en una sociedad patriarcal que la obliga a encontrar reconocimiento, a través del matrimonio con hombres relacionados al ámbito militar, en contraparte a esto a Courashe la distingue su especial desenfado con las apariencias y su actitud desinteresada ante el hecho de que se considere incorrecto que practique la prostitución. Courashe es la hija ilegítima de un conde, que va abriéndose paso durante la guerra y vive algunas aventuras "es picara y sensual, roba, engaña, pelea como un soldado, se prostituye, se convierte en cantinera y finalmente se hace gitana" (Ewen, 1967:306).

Bertolt Brecht sitúa la historia en medio de la guerra de los treinta años, siguiendo la travesía de una mujer llamada Anna Fierling mejor conocida como Madre Coraje, que vive con sus hijos Eilif, Schweizerkas y Katrin, sobreviviendo de la única posesión que le ha dejado la guerra, su carromato. Brecht hace énfasis en el carácter mercenario de la guerra, a través de las patéticas y desesperadas actividades de Madre Coraje, a quien en los momentos determinantes de la historia le arrebatan a sus hijos, por luchar con mayor determinación por no perder su carromato, que por no perder a sus hijos.

A través de Madre Coraje podemos entender el punto de vista del pueblo saqueado, que tiene que seguir viviendo durante treinta años en la miseria. Pero la víctima que Bertolt Brecht plantea, no se vuelve un personaje lleno de autocompasión, más bien nos plantea a una mujer que le hace frente a la guerra y que saca el mejor provecho de lo poco que tiene. Nos enseña que la batalla del pueblo es silenciosa, porque la lucha por sobrevivir siempre es callada y Brecht le da una voz al pueblo alemán que está hundiéndose cada vez más en la guerra.

Bertolt Brecht elabora una nueva forma de distanciamiento “instrumentando su crítica mediante el recurso del humor compasivo” (Ruiz, 2019). Además de las canciones, utiliza un tono cómico en un ambiente lleno de tragedia, de esta forma el espectador se da cuenta de cosas que los personajes no, a través de los diálogos. Muchas veces en el texto se habla de la guerra como algo necesario y se le menciona como una situación mejor que la paz. Bertolt Brecht ahonda en la pregunta: ¿En realidad la guerra es tan buena como dicen?

Madre Coraje fue estrenada en 1941 en Zurich, Therese Giehse fue la encargada de protagonizarla. La obra se representó en medio de la guerra y el impacto que tuvo fue tremendo. Muchas de los comentarios que había de parte del público tenían que ver con la fortaleza de Madre coraje y su estremecedora vitalidad.

La mayor parte del público que asistió a las primeras representaciones, eran alemanes que huían de Hitler lo que consolido el éxito contundente de la obra, gracias a la situación de vida de la audiencia, el mensaje resonó con más fuerza y los objetivos de Bertolt Brecht se lograron mediante una dramaturgia, que estaba diseñada para estimular la reflexión del papel de la sociedad en medio de un conflicto de intereses. Una de las preguntas más frecuentes que le hacían a Bertolt Brecht sobre la obra, era ¿Porque el personaje de Madre Coraje, al final no se transformaba? si la intención de Bertolt Brecht siempre había sido conseguir un cambio en el espectador, a partir de la toma de conciencia. La respuesta es simple: Bertolt Brecht había escrito la obra en medio de, lo que él ya presentía, iba a ser una gran guerra, en ese momento no estaba convencido de que la gente pudiera aprender de sus errores. En ese sentido consideraba que estaba siendo realista ante la situación y para él: si Madre Coraje no aprendió nada, por lo menos el público al verla, si podía aprender algo más.

1.3.9 El alma buena de Sezuan (1943)

La guerra persigue a los comunistas, calla a los artistas y les quita la nacionalidad a muchos alemanes quienes están en contra del régimen. Bertolt Brecht sobrevive las constantes persecuciones y logra colaborar con diferentes artistas, estrenar sus obras, probar sus escritos y profundizar en su teoría, agudizando su concepción del teatro épico. Hay un antes y un después, tanto en el tratamiento que le da a la guerra en su dramaturgia, como en sus montajes. Esto a partir de una influencia mucho más fuerte del teatro oriental en su obra, específicamente de la ópera de Pekín.

Es a partir de 1935 que focaliza su interés en las presentaciones Mei Lan-Fang y su compañía. A saber fue un gran actor chino, reconocido por interpretar uno de los pocos personajes femeninos, los cuales eran actuados por hombres, nos referimos a: *Qingyi*. Mei Lan-Fang fue una de las figuras más representativas de la ópera de Pekín y el principal responsable de la mejora y popularización de esta, haciéndola accesible a todo el pueblo, sin importar su origen, ni su estatus social o su nivel educativo. Lan-Fang atrajo a Bertolt Brecht tanto por su destreza escénica, como por su trabajo social y lo inspiró a retomar algunos de los principios de la ópera de Pekín.

La influencia oriental en el trabajo de Bertolt Brecht fue en gran medida, una de las inspiraciones para los argumentos de algunas obras. Además Brecht tomaba en cuenta las técnicas de representación, para complementar su propia forma de montaje y dirección de actores. Por ejemplo en la ópera de Pekín, la interpretación recurre a símbolos, colores y motivos concisos para poner de manifiesto la personalidad e identidad social de los personajes, además los temas están centrados en la historia, la política, la sociedad y la vida cotidiana. Los actores utilizan sus recursos corporales para dar la máxima expresión a sus personajes, las representaciones se caracterizan por un estilo simbólico, ritual y la

actuación se ajusta a una coreografía la cual mayormente se enfoca en los movimientos de: ojos, torsos, manos y pies.

Entre los aportes del teatro oriental al teatro brechtiano, encontramos el: <<gestus>>. A partir de una de las características artísticas más notables de Mei Lan-Fang: su interpretación a partir de las posibilidades gestuales de su rostro, es que Bertolt Brecht encuentra la base de lo que más adelante consolidaría como el 'gesto'.

Con la distinción rígida entre qīngyī —la mujer digna y respetada— y huādàn —la joven dama vivaracha y coqueta— fusionando ambos personajes en uno solo y redefiniendo el papel de la mujer en la ópera. Así, qīngyī solía caminar de forma pausada y digna con una mano sobre su estómago y la otra colgando en un lateral y se le requería únicamente que cantara muy bien, mientras que huādàn gesticulaba y ponía expresiones descaradas con su mirada y su rostro efusivamente maquillado. Esto hizo que este personaje obtuviera un lugar reconocido y de prestigio dentro de la tradicional y cerrada ópera china (Castello, 2015).

Bertolt Brecht se percató del potencial del gesto como una herramienta de distanciamiento, además de que logra definir el carácter de los personajes. Así Mei Lan-Fang dirige la atención del espectador a su cara, haciendo movimientos firmes y pequeños con el cuerpo, en la mayor parte de la obra, logrando un cambio en la forma tradicional de percibir al personaje. Entonces Bertolt Brecht decide incorporar este elemento de la actuación china, a su técnica performativa, procedimiento que perfecciona y adapta para los fines del 'teatro épico'. Así desde 1937 dedica parte importante de su trabajo a estudiar la técnica de actuación oriental y comienza a escribir números artículos sobre el distanciamiento:

Cuando el artista chino en la pantomima (por ejemplo representando que monta a caballo) observa sus propios brazos y piernas y los sigue con la mirada, no solo controla si sus movimientos son adecuados, sino que confiere a su mirada un cierto asombro: los descubre en actitudes especiales, y muestra abiertamente su asombro. De este modo parece un obseso, su manera de interpretar es diabólica. Distancia el acto de montar, pero para todo menos para hacerlo comprensible. (Brecht, 1938)

Para Bertolt Brecht separar la mímica del gesto, como lo hacen en la interpretación oriental, comienza a ser una herramienta útil al momento de dirigir a sus actores. Funciona como una forma de distanciamiento: del actor con el personaje y del público con el personaje. Una de las premisas en la técnica brechtiana performativa consiste en la separación del actor de su personaje, al cual representará más como un hecho histórico. De esa forma puede ver objetivamente el carácter, sin emitir ningún juicio prematuro, lo que permite al mismo espectador, cuestionar las acciones del personaje en escena, tanto como a las de los actores.

Bertolt Brecht también se vio influenciado por la literatura oriental, en especial la china como: Po-Chü-l: uno de los más grandes poetas de la dinastía Tang, que se volteó contra el gobierno, haciendo siempre lo que le parecía mejor, sin importarle lo que sus superiores dijese. Brecht hace la adaptación de algunos de sus poemas, incluido "La gran alfombra" a partir de la adaptación de Arthur Waley escribe:

El gobernador, cuando le pregunte como ayudar a los congelados de frío en nuestra ciudad contestó: con una alfombra de diez mil metros de largo que cubra todos los tugurios de una buena vez (Ewen, 1967:314).

Las cualidades en los textos de Bertolt Brecht cambian durante el exilio, gracias al estudio de las formas en las piezas poéticas orientales, donde hay un mayor laconismo sin que se sacrifique el sentido estético. En Bertolt Brecht su cualidad didáctica desaparece y los temas son planteados de forma más sutil. A partir de estas adaptaciones surge el tema de la parábola: "*El alma buena de Sezuan*" en donde Brecht plantea la naturaleza de la bondad en el hombre y como el entorno modifica al individuo, hasta orillarlos a la crueldad. En esta obra hace una crítica a la burguesía, representada en los dioses. Ellos procuran solucionar las grandes problemáticas mundiales, con modestas sumas de dinero, limitándose a observar y premiar los beneficios de sus inversiones.

En *El alma buena de Sezuan* Bertolt Brecht no pretende plantear una utopía, ni se deja llevar por el sentimentalismo. Hace una crítica severa del cambio

en la condición del hombre por motivos sociales. La supervivencia del más fuerte es una necesidad impuesta, por aquellos quienes tienen la fuerza acumulada en forma de capital en los bancos como medio de control y el ejército.

En medio de un conflicto tan caótico como lo es la segunda guerra mundial, Bertolt Brecht resalta el papel que juega el individuo en un ambiente lleno de pesimismo y así como la proclividad a aprovecharnos de los otros, para sobrevivir en un mundo inequitativo.

1.3.10 Vida de Galileo (1938)

1.3.10.1 Brecht en el exilio.

El 27 de Febrero de 1933, antes de la invasión de territorios comandada por Adolf Hitler y de la declaración de guerra de parte de Inglaterra y Francia a los alemanes, comenzó una cacería brutal de aquellos que se oponían al régimen. Pues cuando Hitler ocupó su lugar como canciller, buscó aumentar su poder quemando el Reichstag, culpando de esta forma a los comunistas con el pretexto de eliminar a todos aquellos que se opusieran a los ideales nazis. Dicho incendio pretendía justificar la firma de un decreto que tendría como objetivo frenar las libertades civiles de los comunistas y legalizar la persecución salvaje e inhumana que se desata a partir de entonces y hasta el final de la guerra. Los que pueden huyen de Alemania al día siguiente, los que se quedan son sometidos a torturas,

cárcel son asesinados. Entre los que logran escapar de tal persecución está Bertolt Brecht.

El director y dramaturgo alemán, huye de Alemania con su mujer Helene Weigel y sus dos hijos. Es uno de los pocos que logra sobrevivir al exilio, muchos de los que se van con él, terminan siendo encontrados o cediendo a la presión y suicidándose. Bertolt Brecht consideró inicialmente que serían cinco años fuera de su país, pero el conflicto sólo se resolvió quince años después. La persecución era brutal, de país en país, tenían que seguir moviéndose constantemente y la barrera del lenguaje o la falta de dinero, eran sus mayores problemas. Su camino para escapar de las garras del partido nazi, comienza en Praga y para el verano de 1933, Bertolt Brecht llega con su familia hasta París. Allí puso en escena la última colaboración que hace con Weill: *Los siete pecados capitales de la pequeño-burguesía*. Fue un fracaso rotundo tanto en París como en Londres y en Copenhague.

Posteriormente el escritor Karin Michaelis le ofrece un lugar seguro en Dinamarca, para que pudiera estar cerca de Alemania, tener noticias y convivir con algunos de sus antiguos camaradas. Dinamarca fue uno de los países más solidarios con los refugiados y hubo muchos intentos nazis de forzar al gobierno para extraditarlos, en especial a Brecht, pero esos contratos fueron rechazados con firmeza. Después Bertolt Brecht se trasladó a una isla de Fühén y ahí vive en un establo, el cual adecua para seguir trabajando. Aquel lugar se convertiría en un punto de reunión muy concurrido entre los refugiados.

El exilio desalentó a muchos y destruyó la motivación del trabajo de una vida de los alemanes desterrados, pero en el caso de Brecht el exilio representó un crecimiento en el dominio de su arte. Estaba consciente de que, como escritor de teatro, era indispensable para él, contar con público, con un teatro, con actores y con recursos profesionales, los cuales no tendría en mucho tiempo, sin embargo Helene Weigel y él, hacen uso de los recursos que tienen disponibles y trabaja con grupos de actores aficionados. Se cuestiona la dirección de sus nuevos proyectos y en su exilio escribe sus mejores propuestas.

Refugiados bajo el techo de paja danés, amigos míos, sigo vuestra lucha. Aquí les envío como ya lo hice otras veces, mis versos, espantados por las sangrientas visiones que llegan a través del estrecho mar y la arboleda. Usen con cautela lo que de ellos alcance a llegar hasta ustedes. Mis fuentes de consulta son libros amarillentos y frágiles informaciones. Si volvemos a vernos con mucho gusto aprenderé todo de nuevo, (Brecht, 1939).

1.3.10.2 La llegada de lo nuevo: la ciencia moderna y Galileo Galilei.

Bertolt Brecht estaba en medio de una guerra que reescribiría la historia: Adolf Hitler y los nazis se habían encargado de disfrazar y distorsionar los hechos, para convencer al pueblo alemán de que la destrucción y la miseria eran necesarias para el progreso. Los hechos científicos estaban siendo modificados para beneficio del régimen.

Hitler contaba con gente en todas las áreas de estudio de la ciencia, que trabajaba en laboratorios y elaboraba extensos estudios, buscando corroborar la superioridad de los alemanes. Por ejemplo, contaba con un grupo de médicos, a su disposición quienes daban cuenta de la superioridad de la anatomía alemana.

Alemania venía de la decadencia de la primera guerra mundial, en la que el pueblo quedó humillado, sumido en la miseria y mal posicionado. Hitler pensó que el primer paso que debía dar, era motivar al pueblo: si ellos creían en sí mismos, tendrían oportunidad de ganar una guerra y eso los alentaría a conquistar territorios, con la seguridad de que era lo correcto y lo que les correspondía históricamente. Volcó al pueblo Alemán contra los judíos, convenciéndolos de que se habían ganado el derecho de superioridad. Hitler se conquistó el corazón del pueblo y se volvió su libertador.

Los ciudadanos se convencieron de olvidar la historia, para darle paso a lo que creían era el progreso. Re-escribieron su pasado y construyeron el futuro a partir de la guerra, la miseria y la desesperanza. Bertolt Brecht se preguntaba si en esos momentos, era mejor aferrarse a los viejos tiempos. Él piensa en el futuro e imagina las posibles consecuencias ideológicas, que perseguirán a un pueblo que está perdiendo la identidad, a cambio de poder. Mientras las enseñanzas de los primeros filósofos del socialismo, parecían pertenecer al pasado y los grandes clásicos son desplazados por nuevos artistas que apoyan y promueven la idea de una raza pura.

Bertolt Brecht se decide a hablar de la 'nueva era', con el objetivo de exponer la decadencia que se estaba generando. Le interesa mucho la evolución científica que está teniendo lugar en tierras alemanas y ve con mucho interés los grandes avances en la tecnología, la medicina y la química. A su vez reprueba las formas y los objetivos de las grandes corporaciones científicas, que estaban re-significando la ciencia para el beneficio de la guerra.

El documental *Los crímenes médicos nazis* (DW Documental, 2018), relata detalladamente, la forma en que la universidad de Estrasburgo se encarga de hacer los experimentos más innovadores hasta ese momento, mismos que harán avances científicos incalculables, durante todo lo que dure la segunda guerra mundial, mediante la experimentación ilegal en seres humanos.

Adolf Hitler piensa que algunos sacrificios son necesarios para llevar el pensamiento germánico a occidente, con nuevos estudios, medicinas y revelaciones científicas; pero la realidad es que la universidad está cometiendo delitos y los profesores de la Facultad de Medicina realizan experimentos con seres humanos, para lo que se denominan fines de investigación.

Bertolt Brecht recurre al teatro para exponer la farsa que disfrazaba la podredumbre de innovación. Para ello decide ir al origen, al momento que él consideraba la raíz de la ciencia moderna: La investigación científica de Galileo

Galilei y sus *Discorsi*. Comienza a escribir *La vida de Galileo* en 1938 y trabajará en ella hasta su muerte.

Se escribieron diferentes versiones a lo largo del tiempo, entre las más importantes de autoría de Bertolt Brecht está la de 1945, luego de que la primera bomba atómica usada en combate, es lanzada por Estados Unidos. Bertolt Brecht se da cuenta de que la obra tiene que cambiar radicalmente, la tesis es una reflexión activa, de la relación entre la sociedad y la ciencia, que acababa de pasar a ser un asunto de vida o muerte, modifica la obra original y la estrena en Beverly Hills en 1947.

En 1946, publicó una versión en inglés y como Bertolt Brecht sabía muy poco del idioma, realiza una colaboración con un traductor, que dominaba el inglés pero no hablaba alemán, así que la traducción se fue haciendo en el proceso, durante el juego teatral: lo que se tradujo fue el gesto de la escena. Para 1955 se hace la última versión reconocida, Bertolt Brecht retraduce su obra del inglés al alemán, con la colaboración de Elisabeth Hauptmann y Benno Besson. Se estrena en Colonia en 1955.

La importancia de la ciencia para el futuro de las clases trabajadoras, fue la tesis de las primeras versiones de esta obra, Bertolt Brecht consideraba que debía poner en manifiesto como los avances científicos buscaban aplastar a los que estaban más abajo en la sociedad, aprovechándose de ellos y tomando la ciencia como estandarte para justificar la opresión y racismo.

Bertolt Brecht veía en Galileo un gran opositor que enfrentó al régimen de la iglesia, cuando no le permitió exponer su verdad. El feudalismo opresor estaba encabezado por el papa, quien no podía perder la credibilidad, en una ideología impuesta con mentiras. El vaticano no le daba importancia a los hechos científicos, únicamente a los que aprobaban la visión del mundo de la iglesia católica. Brecht consideró la analogía con la realidad de la segunda guerra mundial pertinente.

Galileo Galilei es el héroe, en un ambiente que lo presiona a retractarse, para sobrevivir. Brecht analiza una y otra vez este acontecimiento y llega a la

conclusión de que la credibilidad de Galileo como científico no se ve afectada cuando se retracta, porque lo obligan a hacerlo, igual que Bertolt Brecht no pudo quedarse en Alemania y tuvo que autoexiliarse para luchar por sus ideas. Brecht y Galileo se ven orillados a tomar las medidas necesarias para sobrevivir y así poder seguir desarrollando su trabajo, con el objetivo de algún día exponer la verdad y lo hacen de la única forma posible: ilegalmente.

En esta obra, Bertolt Brecht analiza la responsabilidad del intelectual frente al terror: de defender y de difundir la verdad, con los métodos que sean necesarios. Se da cuenta de que las grandes verdades, nunca hubieran podido salir a la luz en territorio enemigo si los grandes pensadores no hubieran desafiado las reglas y los límites que la ideología dominante impone a la sociedad. Bertolt Brecht hace un análisis del papel del científico en la comunidad alemana, que se ve en la necesidad de cooperar con el régimen, en contra de su voluntad o su ética profesional. Porque el poder que tienen algunos cuantos, se utiliza para capitalizar los recursos y dirigir las investigaciones hacia fines políticos.

Para Bertolt Brecht, la ciencia tiene un deber con su comunidad, tanto como las artes o cualquier profesión. En la *Vida de Galileo*, se propone plantear ese compromiso, que debe ser inquebrantable, aún en el exilio. Con esta obra busca incitar a sus compatriotas: a que no dejen de trabajar, a entender que todo lo que está pasando durante esta guerra, debe ser recopilado por las artes, sin censura, para que el mundo lo pueda saber y cuando termine, no lo repita.

Estructuralmente la *Vida de Galileo* es considerada una obra que no cumplió con la secuencia de las grandes obras épicas. El mismo Bertolt Brecht la modificó tantas veces, buscando la forma de incorporar sus herramientas literarias de distanciamiento, sin éxito. Al final llegó a la conclusión de que la historia de Galileo no podía ser contada de otra forma, si quería lograr el objetivo inicial. Aun así esta obra tiene algunas características básicas de la dramaturgia de Bertolt Brecht, cada escena es un capítulo que si bien se relaciona con los otros, es independiente de ellos en su totalidad, es importante destacar la habilidad brechtiana de terminar cada secuencia con remates precisos.

1.3.11 El círculo de tiza caucasiano (1944)

La influencia de la técnica y de la literatura oriental, enriqueció el teatro épico en diferentes etapas de la vida de Bertolt Brecht. La inspiración que encontró en espectáculos chinos y cuentos clásicos, pobló su obra de nuevas historias y sobre todo nutrió su forma de ver la dirección escénica: la disciplina de los creadores orientales era una de las cualidades que se incorporó en las puestas en escena brechtianas.

Bertolt Brecht hizo varios intentos de adaptar cuentos o temas orientales. En una ocasión comenzó a elaborar una obra extensa, sobre un tema de Confucio, basada en *Maestro Kun* de Carl Crow, en la que planeaba juntar a un grupo de niños para escenificarla. No logró concluirla, pero se pudo rescatar un fragmento de sus notas, donde Brecht hacía la siguiente afirmación: “Los antiguos reyes -escribió Brecht en sus notas- reconocían que es difícil ser duro de corazón con el prójimo, hoy en día nadie lo entiende”, (Ewen, 1967:352). Parte de la premisa sobre la que basaría *El alma buena de Sezuan*. (1943)

El teatro chino así como la literatura, fue tan admirada como desconocida, debido a la dificultad que representaba su traducción directa. Hubo algunos viajeros que comenzaron haciendo sus propias adaptaciones de las obras que veían en China como: Pietro Metastasio y Francois Marie Arouet más conocido como Voltaire, que elaboraron sus propias versiones de *Zaoshi guer* de Ju Junxiang.

Las obras que se conocían siempre eran versiones contemporáneas de historias del siglo de oro del teatro chino, que abarcó de 1234 a 1368. Fue a partir del siglo XIX que el teatro chino llegó a occidente, se comenzó con traducciones masivas de diferentes historias y obras de teatro, siendo de especial interés el *zaju*, un género que mezcla: canto, pantomima y recitado.

De todas las traducciones que se hicieron, uno de los cuentos más populares fue: *Huilang Ji* de Li Xingdao, que se dio a conocer en Alemania por Klabund (Alfred Henschke) poeta expresionista alemán. Que logra plantear la complejidad de su argumento y la simpleza de su hermosa composición. *Huilang Ji* fue mejor conocida como *El círculo de tiza*, fue puesta en escena más de un centenar de veces en Alemania. La versión de Klabund cuenta la historia de una joven pobre llamada Haitang, que se ve forzada a entrar en una casa de citas debido a la quiebra de su familia, provocada por un cobrador de impuestos llamado Ma, que llevo a su padre al suicidio.

En la historia aparece el príncipe Pao quien sucumbe ante los encantos de Haitang y queda profundamente enamorado de ella, al igual que Ma. Haitang se casa con Ma y le da un hijo, pero la primera mujer de Ma: You Pei se enfurece, lo envenena culpa a Haitang y reclama todas sus propiedades para ella incluyendo a su hijo, al que reclama como suyo.

En un juicio que se hace para determinar quién es la verdadera madre del niño, que además sería la dueña de las propiedades de Ma, el juez decide hacer un círculo de tiza, poner al niño en el centro y les pide a las madres que tiren de él hasta sacarlo. La que logrará hacerlo sería la verdadera madre. Haitang se niega a hacerlo por miedo a lastimarlo y el juez falla a su favor, concluyendo que sólo la verdadera madre tendría compasión por el niño. Al final el príncipe confiesa ser el verdadero padre del niño y Haitang queda libre de la pena de muerte.

El cuento se vuelve más que eso y se convierte en una crítica a la corrupción en la corte, a los privilegios de la clase alta y la opresión de los más pobres. A pesar de la distancia la tesis del cuento se vuelve material de interés para un creador interesado en la causa: Bertolt Brecht.

El primer acercamiento que tiene con la obra es en 1944, a través de Luise Rainer que le muestra por primera vez el cuento y lo convence de trabajarlo. Más tarde, en 1925 trabaja con Max Reinhardt en la producción de la obra del esposo de una de sus actrices favoritas: Carola Neher. Su esposo era Klabund y Bertolt

Brecht tiene la oportunidad de producir la adaptación original del cuento: *El círculo de tiza*.

Años más tarde Bertolt Brecht opta por hacer su propia versión para teatro, después de haber escrito otras adaptaciones, como el cuento: *El círculo de tiza ausburgues* el cual se publicó en la edición rusa de *Literatura internacional* en 1941 aunado al proyecto para llevarlo al cine llamado: *El círculo de tiza en la guerra civil*, que no llegó a ser concluido. Finalmente, concluye su propia versión del cuento, que lamentablemente tendrá que esperar varios años hasta su estreno, debido a complicaciones causadas por la guerra.

1.3.11.1 El regreso a Alemania: El establecimiento del teatro épico y el Berliner Ensemble

Cuando la segunda guerra mundial concluye, la situación de Bertolt Brecht y la de su familia no era mejor que cuando comienza el exilio, Brecht aún no es libre de regresar a su hogar después de quince años de exilio. Con noticias de varios colegas asesinados y perseguidos, además de la muerte de uno de sus hijos Frank Banholzer, quien se había enrolado en la aviación alemana y pierde la vida en un bombardeo, evidentemente para Brecht el panorama es desalentador.

Durante el exilio logra estrenar una gran cantidad de obras. A pesar de su condición de extranjero se posiciona como uno de los creadores más prometedores y contundentes de la posguerra. Durante la segunda guerra mundial, viaja a Estados Unidos y escribe para el teatro americano *El ascenso de Arturo Ui*, en 1941 logra obtener un permiso para residir allí y trabajar en Santa Mónica, en donde colabora en proyectos para cine. Además de terminar la obra *Las visiones de Simonne Machard* en 1942.

En nueva York conoce a Paul Tillich y participa en el primer encuentro de políticos en el exilio. Hace versiones norteamericanas de sus obras y comienza

con su *Manifiesto Comunista* después de la bomba atómica de Hiroshima. Es por eso que en 1947 fue llamado para comparecer en Washington ante la Comisión del Congreso para Acciones Antinorteamericanas donde es interrogado.

La situación le parece asfixiante y estando tan lejos de su hogar, le fortalece permanecer en compañía de artistas que se opusieron de igual manera al régimen y que apoyan la revolución. Pero aun cuando la guerra ha terminado, es hasta 1947 que le conceden un permiso a Bertolt Brecht y a Helene Weigel para viajar a Suiza. Ahí se instalan en una casa de campo en Feldmeilen y Brecht se encuentra con Caspar Neher, quien trabaja para el teatro de Zurich, donde encuentra una posibilidad de trabajo y un posible escenario para sus obras.

En el camino hacia la concepción estética de su teatro épico encuentra detractores. Para 1949 el Partido Socialista Unificado entabla una polémica en contra de su concepción estética, buscando su desacreditación. Por otra parte su trabajo es reconocido en diferentes publicaciones, por primera vez se publica *El círculo de tiza caucasiano* en un número especial de una revista berlinesa *Sinn und Form* (Sentido y forma) dedicado a Brecht.

En 1949, Bertolt Brecht solicita para él y Helene Weigel la ciudadanía austriaca. Finalmente la recibe y ese mismo año se traslada a Ausburgo y se establece en Berlín. Recién llegado del exilio funda el Berliner Ensemble en la Casa del Teatro Alemán y comienza con la publicación de sus trabajos, ininterrumpidamente. La primera obra que estrena en su nueva compañía es *El señor Puntilla y su criado Matti* (1940), seguido por *Wassa Schelesnowa* (1910) de Máximo Gorki.

En noviembre de 1953 Bertolt Brecht comienza con los ensayos con el Berliner Ensemble de *El círculo de tiza caucasiano* y duran con interrupciones hasta comienzos de octubre de 1954 cuando se estrena, dirigida por Bertolt Brecht, escenografía de Karl Von Appen y con la asistencia de dirección de Manfred Wekwerth. Después del estreno, Fritz Erpenbeck vuelve a poner en la mesa el debate sobre el teatro épico de Brecht.

En 1955 se estrena en París *El círculo de tiza caucasiano* en el Teatro Sarah Bernard. Versión en la que participa sólo en los ensayos finales en Francfort, la obra viaja alrededor del mundo, junto con sus textos más representativos, que son montados en París, Milano, Estados Unidos, entre otros. Además de que la compilación de sus trabajos comienza a ser reconocida alrededor del mundo.

Bertolt Brecht es galardonado con diferentes méritos, entre ellos la universidad de Greifswald le ofrece a Brecht en abril de 1956 el doctorado honoris causa. Y el Berliner Ensemble se convierte en la cuna del teatro épico y la raíz de la formación en la nueva técnica actoral brechtiana.

Para 1956 la salud de Bertolt Brecht comienza a deteriorarse y le diagnostican una gripe viral, de la que no logra reponerse y es obligado a dejar sus actividades como director del Berliner Ensemble. Delega las responsabilidades a Erich Engel y se retira a Buckow para recuperarse. Comienza la recopilación de una edición completa de sus poemas, y en ese mismo año participa en uno de los ensayos de *El círculo de tiza caucasiano* del Berliner Ensemble, para una gira en Londres, el que sería su último ensayo teatral.

El 14 de Agosto de 1956, hace un testamento en el que señala a Helene Weigel como su única heredera y la responsable de los derechos de autor de sus obras. Fallece en compañía de su familia, rodeado del éxito y reconocimiento que siempre supo, alcanzaría.

La obra de Bertolt Brecht a partir de su regreso a Alemania, se vuelve en un parteaguas en la línea del tiempo del teatro contemporáneo. Revoluciona de una forma tan radical el panorama teatral, que es difícil concebir una nueva evolución después de Brecht y su teatro épico, que es la base del teatro que se sigue haciendo hasta nuestros días.

Capítulo 2

Acerca de la técnica.

2.1. Antecedentes del teatro épico.

“Piscator llevo a cabo el intento más radical de dar al teatro un carácter didáctico”
(Brecht, 1947:71)

Erwin Piscator, fue el primero en acuñar el término de <<teatro épico>>, como una aproximación para definir su forma de hacer teatro, que involucraba la lucha de las clases sociales en la puesta en escena y buscaba la estimulación de los sentidos; con métodos de distanciamiento entre el espectador y la escena. Fue mentor y camarada de Bertolt Brecht, que, además de ser su sucesor, también se encargó de definir y perfeccionar su técnica.

Erwin Piscator considera la Primera Guerra mundial como un punto de inflexión en su propia concepción de la actividad artística, en su práctica y en la orientación de su trabajo. Se convierte a la causa revolucionaria y se vuelve un fiel partidario del comunismo. Se incorporó a la comunidad teatral en 1919, después de una corta temporada con su primera obra. Luego se muda a Berlín en busca de espacios que le permitieran experimentar.

Como muchos de sus contemporáneos, Erwin Piscator se encontraba en busca de un teatro con identidad y espacios sin censura. Quería hablar de los temas que no se mencionaban, lo escabroso, lo cruel, la realidad de la guerra y sus consecuencias, la injusticia de una vida dominada por una clase privilegiada y el silencio de una clase proletaria oprimida. Erwin Piscator encontró en el teatro político un refugio y camaradas que apoyaban su causa. Llegó a dirigir proyectos, que nadie más quería tomar, por temor a las represalias políticas y se dio a conocer por su teatro de carácter fuerte y controvertido. En 1924 se hace cargo de la dirección escénica de la obra *Banderas* de Alfons Paquet.

La obra transcurría durante los procesos del Haymarket de Chicago en 1886, que dieron lugar a los llamados disturbios de Haymarket Square de ese año, donde en medio de una manifestación de trabajadores que reclamaban por una jornada laboral de ocho horas, explotó una bomba que mató e hirió a cierto número de personas. La histeria generada provocó que ocho anarquistas fueran condenados y cuatro de ellos ahorcados. La obra era muy intensa. Se trataba de una novela teatralizada y fue anunciada en el programa como drama épico, (Ewen, 1967:116).

Para Erwin Piscator el teatro debía tomar una postura política, le parecía insuficiente que la dramaturgia se redujera a la adaptación de los problemas individuales a la escena. Lo consideraba un retroceso en el campo de la experimentación teatral y una forma de dominio de la clase burguesa. El teatro debía ser un medio para generar un verdadero sentido social y político: “Llegamos a la conclusión de que este arte, si quería tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases”, (Piscator, 1930:58).

Para poner en escena los grandes temas contemporáneos, Erwin Piscator encontró necesario transformar el escenario y propuso una mecánica teatral completamente dinámica, haciendo uso de los avances tecnológicos. Fue pionero en el uso de proyecciones, a las que introduce como un actor más, fungiendo como complemento de la escenografía, actuando como apoyo sonoro y demostrando ser una forma eficiente de mostrar datos duros, que enfatizaban su protesta.

Prefería proyectar películas que poseían un valor documental y remplazar los decorados pintados y la pretensión naturalista. También fue radical la proyección de caricaturas satíricas, que personificaban a las figuras más importantes de su época, haciendo burla de su incapacidad para gobernar. El teatro tenía ya un escenario giratorio, al que Erwin Piscator incorporó una cinta rodante, poniendo en movimiento el suelo, que daba a entender el pesar de caminatas largas, cambiando la forma de percibir el espacio y desarrollando procesos épicos.

Convirtió la escena en una sala de máquinas. Era tanta la maquinaria que había en escena y tan pesada, que incluso se mandó a reforzar el suelo del Nollendorfftheater, el teatro que dirigió en Berlín en 1927. El objetivo era hacer una copia artística de las situaciones sociales intolerables, siempre buscando provocar polémica, para estimular al público a encontrar soluciones, generando debate entre los espectadores.

Su objetivo era renovar el teatro del proletariado, hacerlo un teatro nuevo, más dinámico y real. Para Erwin Piscator el problema estaba, en que el teatro ya no tenía una causa política y se parecía cada vez más al teatro burgués, optó por corregirlo desde la raíz y la solución comenzaba desde la dramaturgia. Pues el error más común era que las problemáticas sociales no se tomaban en consideración. Así que reunió a un equipo de: especialistas, historiadores, economistas y expertos quienes reescribían las obras y las adaptaban a su contexto. Fue dentro de este grupo de revolucionadores del teatro, que Bertolt Brecht tuvo sus comienzos lo que a la posterioridad se llamó: <<el teatro épico>>.

2.2. El teatro de la clase obrera.

En el proceso de elaboración de un espectáculo escénico, el público determina la totalidad de la escena, la cual adecua, para despertar sus sentidos, atraerle y entretenerle. Con el paso del tiempo, las formas de llegar al espectador han variado, de acuerdo a la corriente de pensamiento de la gente, la clase social predominante o a la cultura a la que pertenecen es por eso que, han existido tantas diferentes maneras de contar una misma historia.

Bertolt Brecht se caracterizó por regirse bajo los principios de la filosofía marxista, consecuentemente también la aplicó a su teatro. El teatro épico, está enfocado a la clase social menos privilegiada: la clase obrera, que en ese momento transitaba por un proceso de lucha, por la emancipación de la clase burguesa y la formulación de condiciones más dignas en el trabajo.

El teatro brechtiano viene a enfatizar esta lucha, con un teatro que alude a la toma de conciencia, al trabajo digno, a la búsqueda de derechos igualitarios y a la abolición del conformismo, entre otras cosas. Para Bertolt Brecht, el teatro había sido manipulado por las clases burguesas, llenándolo de adornos excesivos que maquillaban la realidad y presentaban verdades absolutas, con el objetivo de tener una sociedad obediente y callada, la cual aceptara todo lo que se dijera como cierto, justificando toda injusticia.

Lo que Brecht propone es un teatro nuevo, que ve al espectador desde su particularidad, como un ser humano, "Brecht estaba interesado en investigar qué es lo que el hombre hace del hombre y en que puede transformarse un hombre en la sociedad actual", (Ewen, 1967:103).

Desde la óptica brechtiana el espectador es parte de la obra y pieza fundamental de análisis del problema, se le proveen los estímulos necesarios que le permiten cuestionar la puesta en escena; de esta forma, se busca terminar con

la vieja tradición naturalista, que obligaba al espectador a creerlo todo, porque no le daba oportunidad de réplica. En el teatro épico, nada es absoluto, ni lo que el mismo Brecht decía. La audiencia no tendría que ser apantallada por grandes escenografías. El espacio tenía que contener a los espectadores, quienes tienen en el lugar del acto performativo, una participación interactiva.

La mayor parte de la dramaturgia Brechtiana se centra en la lucha de clases, determinada por la realidad de los más crudos problemas sociales, el objetivo era el dominio del entorno social, racional y emocionalmente. En sus *Escritos sobre teatro* (1947), reconoce al público como un fugitivo, en busca de un escape del mundo. La acostumbrada necesidad de adormecimiento de los sentidos, provoca en ellos la pérdida de control del mundo que lo rodea, propone presentarlo tal cual es, porque una vez que el hombre domine la naturaleza de su entorno, será capaz de dominarse a sí mismo y convivir con el resto.

2.3. La construcción dramática: Dramática no aristotélica.

La mayor parte de la dramaturgia, está fundamentada en los principios que Aristóteles plantea en su *Poética*. En ella profundiza sobre la tragedia y elabora un tratado, que contiene las características que la definen, así como su objetivo principal: la catarsis. "Para Aristóteles, la catarsis es la purificación de los sentimientos en el espectador por medio de tres elementos que debe tener una buena imitación (*mímesis*): la peripecia, la agnición y el enlace patético."

La peripecia es el cambio de una acción, que se pensaba correcta, en sentido contrario; con la agnición se logra pasar de la ignorancia al conocimiento y esto, para los destinados a dicha o infortunio, con objeto de amor u odio. La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia ya que, por lo general, desemboca en

un enlace patético, que consiste en una acción destructora o dolorosa. Conseguidos estos tres elementos, necesarios para una buena tragedia según Aristóteles, el espectador protagoniza, desde su asiento, una liberación en sí mismo de todos los males, experimenta la catarsis, (López, 2011:9).

Para que el espectador llegue a la catarsis, es necesario vincularlo con los personajes del drama, mediante otro elemento importante: la mimesis o la identificación, un acto psíquico, que se da cuando el espectador es capaz de relacionar su propia existencia con la del personaje. Los actantes⁶ son los encargados de provocar la identificación que, de acuerdo con Aristóteles, solo puede llevarse a cabo imitando las acciones que provocan espanto y compasión.

Bertolt Brecht propone fundamentar el teatro épico, en la renuncia del efecto de identificación. Las necesidades de la escena cambian, el público es modificado por el contexto político y social. Considera que es tiempo de una actitud diferente, mucho más libre, crítica y centrada en soluciones.

La forma en la que Bertolt Brecht define su teatro, nada tiene que ver con una oposición a los conceptos que propone el mismo Aristóteles, sino a las derivaciones escénicas que se justifican a partir del filósofo griego. O lo que sería lo mismo, de acuerdo a las múltiples interpretaciones y traducciones, que con el pasar de los años, se dan de la *poética* (IV a. C).

A partir de Aristóteles se fundamenta el teatro realista, que propone una estética que imita la realidad, con el objetivo de que el espectador se sienta identificado con los ambientes, los diálogos y los problemas que se exponen. Bajo la óptica brechtiana, este tipo de teatro, nada tenía de realista, debido a que las situaciones que se exponían, no representaban la realidad, sino una convención social, que únicamente adormecía al público, alejándolo de su realidad auténtica.

El teatro épico se vale de diferentes artificios, que le permiten al espectador darse cuenta de que lo presentado en un espectáculo, no es real. Para lograrlo el espectador debe ser distanciado de lo que está pasando en la escena y así

⁶“Aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación”, (Greimas y Courtes, 1979:3).

generar la sensación de extrañamiento ante lo que se expone. Lo que le da la libertad de reflexionar.

Brecht rechaza la identificación y propone en su lugar el efecto del distanciamiento, como el pilar fundamental del teatro épico. Así el distanciamiento permite reconocer al objeto, pero lo muestra como algo distante. Para ello, muchas de las herramientas que ocupa, tienen que ver con: la danza, el canto y con algunos artificios más, que ayudan a realzar el hecho de que lo que está viendo el público, es un espectáculo. Cada cual reacciona de acuerdo a la clase social a la que pertenece y al tiempo en que vive.

Para Bertolt Brecht, la técnica de la identificación propicia que el poder resida en la clase burguesa, la cual utiliza el teatro como un medio de manipulación de las ideas desde el momento en que el público es privado de su imaginación, capacidad de crítica y de su realidad, mitigando cualquier posibilidad de emancipación social, creando la ilusión de que el cambio no es necesario. El teatro épico, propone dar alcance a los problemas que llevan tanto tiempo arraigados y que se han naturalizando. Es una forma de teatro el cual hace un acercamiento a la ideología marxista y la aplicación al terreno dramático teatral.

El pequeño Organón es un compilado de los 77 postulados básicos del teatro épico, que Bertolt Brecht escribe, a los cincuenta años, en donde rechaza la representación mimética y desacredita a la catarsis como el fin de cualquier obra teatral. Mientras que el *Organón* de Aristóteles es: "un medio o instrumento para la estructuración adecuada del pensar científico, de la investigación sabia y la discusión, investigadora o científica, dialéctica y artística". (Quintana, 1975:3).

Para Bertolt Brecht la teoría, viene después de la práctica. *El pequeño organón* constituye, un resumen de treinta años de trabajo, durante los puso en práctica su técnica, en casi con todos montajes y en algunas adaptaciones, como su *Antígona*. Aún siendo la síntesis de la *Antígona* escrita por Sófocles, profundizo en el montaje llevando todos los principios del teatro épico, a un nivel que resume

con mucha más certeza todos los principios épicos, por ser una puesta en escena que Brecht, hace a una edad mucho más madura.

A saber, Bertolt Brecht jamás se opone al teatro griego, ni al mismo Aristóteles, sino a las lecturas que se hacen de teatro mimético y a las muchas interpretaciones que hay de su teoría. *El pequeño órganon*, no fue escrito como la antítesis del *Organón* de Aristóteles como se ha pensado erróneamente, más bien en este documento el dramaturgo alemán hace un estudio de los conceptos que Aristóteles expone en su *Poética* y debate las verdades que se toman por absolutas.

2.4. La construcción escénica del teatro épico

La experimentación con el espacio escénico comienza a propósito de los laboratorios teatrales, que tenían como objetivo crear historias las cuales dieran un énfasis especial a la incorporación del espectador a la obra. La nueva dramaturgia buscaba darle relevancia a la historia y enfocar al espectador en lo que es realmente importante: la crítica y la reflexión de la situación social, desde diversos puntos de vista posibles, acerca de una misma situación. Para ello fue imprescindible renovar desde cero la dinámica de la escenografía tradicional, proponiendo la eliminación de todos los elementos innecesarios y dejando únicamente lo importante acabando por fin con la costumbre de las ostentosas escenografías.

El teatro antes de Bertolt Brecht planteaba la escenografía como complemento del efecto de identificación en escena. Para ello era necesaria la construcción de decorados que pretendían imitar el mundo. Los elementos tenían

que ser lo más apegados a la realidad en la que se desarrollaría la escena, llevando dentro de los teatros los más pesados complementos escénicos.

Con la incorporación de las innovaciones técnicas, se comenzaron a crear decorados que hipnotizaban al espectador y lo pretendían sumergir en un mundo alejado de su realidad. El público apantallado con los escenarios giratorios, los nuevos sistemas de ascensores y la iluminación eléctrica, lograba perder conciencia de su realidad y relacionaba el teatro con una forma de olvidar sus problemas.

Bertolt Brecht busca limitar el efecto de la sugestión a partir del distanciamiento y la toma de conciencia, para ello propone también renovar las técnicas de elaboración escenográfica. Comienza replanteando la tarea del <<constructor escénico>> que define como: “El artesano que construye la estructura escénica fija en la que se monta el decorado”, (Brecht, 2004:188). Para Bertolt Brecht el constructor escénico debía poner énfasis en el papel creador del hombre en la naturaleza y su capacidad de modificarla. Primero debería superar la idea de que la escenografía era un complemento, que representaba únicamente el exterior y volcar su trabajo en volver a la construcción escénica un proceso social e histórico que determina la realidad.

Cada uno de los trabajos de Bertolt Brecht, plantea una tarea social diferente, que busca una resolución en escena. La escenografía debía ser un puente en la búsqueda de esta solución. Además proponía una dramaturgia que llegaría a públicos de diferentes estratos sociales. Así cada una de sus obras, a partir de sus particularidades sería representada en diferentes contextos y para personas diferentes. Por ello la forma de plantear la escenografía tendría que adecuarse al público tanto como a la historia.

El creador escénico tendría que ser capaz de plantear la acción desde diferentes perspectivas y debía concebir al espacio como una fuente inagotable de posibilidades. Así dentro de una misma obra podría replantear su óptica de acuerdo a la evolución del trabajo, siendo capaz así de trasladar por ejemplo: el

campo de acción a la butaquería pues la misión del creador consiste en mostrar críticamente el mundo.

El constructor escénico ha de ser también un creativo, que colabore en la composición de un trabajo que se armara en conjunto. Para Bertolt Brecht todos los elementos han de estar relacionados. En pos de conseguirlo, todas las partes involucradas: el director de escena, el autor de la obra, el músico, los actores y el constructor escénico, deben estar de acuerdo en la misión social de la puesta en escena, para que de esa forma se lleven todos los esfuerzos creativos hacia un mismo objetivo.

La escenografía abarca todos los elementos que están presentes durante la puesta en escena, incluyendo a los actores que participarán en la obra. Por eso Bertolt Brecht, indica a sus escenógrafos que en el proceso de creación del marco escénico, se incorpore al actor como escenografía. Superando la idea tradicional de que el actor llegará a rellenar el decorado y evolucionando al concepto de una relación congruente con la escena.

Uno de los rasgos más representativos de la dramática brechtiana es el elemento del distanciamiento. En sus montajes Bertolt Brecht busca en todas las ocasiones provocar el efecto de extrañamiento, mediante varios recursos que a base de prueba y error, logra perfeccionar. Así la escenografía resultaba para Brecht el recurso de distanciamiento por excelencia. Pues, alentaba a sus escenógrafos a utilizar, por ejemplo: proyecciones de estampas o películas, que revolucionarían la escena y que apoyarían de forma contundente el efecto del teatro social.

Un aspecto importante es el proceso de construcción del espacio escénico, es que el creador además de estar inmerso en la problemática social a tratar, ha de estar de acuerdo con la misión de la obra y contar con la visión de todos los elementos involucrados, de igual modo tiene que llevar a cabo un proceso en conjunto.

El problema con las escenografías naturalistas es que se plantean, supuestamente a partir de un ideal de eficiencia, previo a que los actores se puedan relacionar con ellas, porque se tiene el prejuicio de que las escenografías funcionan tan bien con actores o sin ellos.

2.4.1 El método inductivo.

Es muy común tener una escenografía planteada desde antes de que los ensayos comiencen, por ello no es de sorprenderse que luzcan acartonadas una vez que la puesta en escena está terminada. Para erradicar con la forma usual y poco eficaz de maquilar escenografías de forma desinteresada, Bertolt Brecht propone en sus *Escritos sobre teatro* (1947), una nueva forma de trabajo: el método inductivo.

El método inductivo plantea una forma de trabajo en conjunto. El constructor escénico se vuelve una parte activa en el análisis de la obra. Luego de lecturas a conciencia y trabajo de investigación, será capaz de elaborar una hipótesis con base en la función social de la obra y el montaje. Pero el boceto, será una idea general y flexible, que se verá modificada en el proceso de montaje.

La escenografía se vuelve parte del juego y producto de un laboratorio. El constructor escénico trabaja durante los ensayos y plantea diferentes soluciones para un mismo problema, hasta dar con la respuesta que se adecúe mejor a las necesidades específicas de la puesta escena. Ha de ser capaz de construir una escenografía que sea cómoda para el actor y al mismo tiempo, que sea extremadamente eficaz.

La característica más importante de este método, es que el trabajo del creador escénico se tiene que ver modificado por el conjunto de actores una vez

que comienza la experimentación en escena. Así como los actores serán susceptibles a cambios en el proceso de creación: “El constructor escénico es capaz de alterar esencialmente el sentido de las frases de los actores y de hacer posibles nuevos gestos”, (Brecht, 2006:19).

La escena en si es una obra de arte, tiene que ser armoniosa, bella, útil y práctica. La escenografía será creada de manera tal, que nos muestre algo más allá de lo evidente. A través del análisis y la técnica el constructo escenográfico será una condensación de la vida y nos mostrará lo necesario. No por ello es necesario que la escenografía transmita la ilusión de que se está en el mundo real, todo lo contrario, debe ser capaz de darnos a entender que estamos en un teatro. Y aún más importante, el espectador tendría que ser capaz de distinguir que estamos ante un espectáculo profesional y que lo que ve es un trabajo de calidad, con un grado de dificultad técnica, que puede ser elaborada sólo por un artesano.

Bertolt Brecht resalta la importancia de la selección cuidadosa de cada elemento que habrá de estar en escena. Todo tiene que servir a un propósito, se deben cuidar el exceso, todo lo que va a ser añadido ha de ser estudiado, trabajado y justificado. Es necesario hacer una depuración de los elementos escenográficos, mostrar solo aquellos que provoquen asociación con elementos que refuercen la escena.

Trabajar con los materiales adecuados, es esencial al momento de hacer los primeros bocetos, cuando el creador escénico tiene una idea clara del contexto de cada escena y la intención del texto sobre este, puede jugar con diferentes materiales, cuidando siempre no exceder en recursos.

Es importante que no busque fabricar imitaciones realistas, es más recomendable trabajar con una selección sencilla de materiales básicos, que aludan a la textura, color o forma que se requiere en cada escena:

“No se les debe forzar. No hay que pretender que se transformen, de modo que el cartón despierte la ilusión de ser lienzo, la madera parezca hierro, etc., madera

bien trabajada, sogas, bastidores de hierro, etc., bien presentados despliegan una peculiar belleza”, (Brecht, 2006:195).

En las puestas en escena de las obras más famosas de Bertolt Brecht se contaba con maquinarias teatrales muy elaboradas, que siempre fueron pensadas para la funcionalidad de la puesta en escena. Pues Bertolt Brecht proponía trabajar con elementos móviles, que pudieran apoyar la escena en todo momento, volviéndolas así materiales maleables. Todo lo que fuera a ser parte de la escena, tenía que probar su pertinencia en el espacio, así como los actores, la escenografía también tenía que ensayar su papel durante los ensayos.

La maquinaria teatral apoya al espectador en el entendimiento del comportamiento de los personajes. El mundo que se plantea aunque evidencia, no ilustra sino que, complementa el ambiente que está siendo generado por el actor. La escenografía apoya la acción de forma coordinada con el montaje: “Donde realizan sus negocios surgen oficinas, donde beben aparecen tabernas. Un hombre pisa el suelo de un escenario y sobre su cabeza descende el cartel de una barbería, la rosquilla de una panadería”, (Brecht, 2006:199).

Sobre la construcción del espacio, Brecht plantea armar una escenografía solo con lo necesario, de esa forma alienta la fantasía del espectador. Además insiste en la consolidación de la escena por piezas móviles: “La construcción del escenario a base de elementos móviles corresponde a una nueva manera de contemplar nuestro entorno: lo vemos como algo cambiante y cambiante, es decir lleno de contradicciones en su inestable unidad”, (Brecht, 2006:202), sugiriendo que el mismo espectador tenga la capacidad de armar y desarmar la escena en su cabeza.

La característica más importante del constructor escénico es que es un ser social, determinado por su entorno y sus experiencias. Bertolt Brecht busca en su equipo de trabajo la capacidad de expresar estos intereses y experiencias en beneficio del montaje. Todos han de trabajar para que se reconozca y cumpla, la determinada tarea social de cada obra.

En el método inductivo, la atención a los detalles es la base en la concepción de una escenografía pertinente. El constructor tiene que ir más allá de las posibilidades de interpretación de un mismo espacio. Bertolt Brecht señala la importancia de entender lo que se está transmitiendo en determinada situación, como se ve afectado el personaje por los diferentes sucesos y como el espacio apoya la acción.

El proceso de selección de los elementos característicos de la escenografía tiene que hacerse según las necesidades de la acción que se va a mostrar. Por ejemplo: “Si en una obra tenemos que mostrar viviendas burguesas y proletarias está claro que unas serán más grandes que las otras.”

Pero para el constructor escénico eso significa que las primeras tienen que ser demasiado grandes y las segundas demasiado pequeñas para los hechos que se desarrollen en ellas. Lo que fija el espacio es el número de personajes y sus movimientos, (Brecht, 2006:199).

2.4.2. Perspectiva e iluminación en el proceso de experimentación escénica.

Una innovación para la configuración de la escena en el teatro épico, es la exhibición de los elementos; que recatadamente se escondían del espectador para perpetuar la ilusión. Bertolt Brecht alienta a los constructores escénicos a mostrar abiertamente la maquinaria teatral y su funcionamiento. Todos los instrumentos que él actor requiere, como focos, máscaras, instrumentos musicales, paredes, puertas, escaleras, sillas y mesas se ponen al descubierto para construir de manera eficiente la historia.

Mostrar el aparato técnico del teatro, rompe la tradición burguesa que pretendía disimular el hecho escénico. Tomando la medida de mostrar las luces, se destruye la ilusión de asistir a una escena momentánea, que no ha sido ensayada. Así el constructor escénico tiene la libertad de desnudar la escena ante el espectador y demostrarle que se han tomado medidas específicas para mostrarle algo.

El teatro épico manifiesta la necesidad de acabar con los artificios del teatro tradicional. Deja de utilizar la iluminación teatral como una forma de colorear el espacio o como un método que apoya a generar cierto ambiente en escena. Y pasa a transformar la luz, en una forma de agudizar la perspectiva con la que se ve la escena, dependiendo de cómo lo ve el personaje, ligado a su condición social.

La perspectiva de la escenografía dependerá en gran medida de la dramaturgia y la descripción que esta haga de la situación anímica y social del personaje: "Una colina se presenta de manera diferente al soldado y al campesino. Si es soleada o sombría es irrelevante como característica para el soldado, al que interesa para su protección, las vistas que permite, y su grado de inclinación puede ser importante para ambos, pero de manera muy diferente para uno y otro", (Brecht, 2006:215).

La acción que se va a desarrollar en escena, determina la perspectiva, el creador escénico debe ser capaz de discernir con precisión la intención del autor, el director y los actores en conjunto. La escena deberá beneficiarse del conflicto que se plantea. Los colores, los materiales y el método de elaboración, también se debe ver afectado por ello.

En el libro *Escritos sobre teatro* (1947) Brecht hace un análisis de la escena de una fábrica y la confección escenográfica. Lo primero que toma en cuenta es que no va a saturar la escena, con elementos que podríamos encontrar en cualquier fábrica. Lo inicial es determinar las particularidades, a partir de ellas definir los objetivos y luego depurar el espacio de tal manera que se pueda

prescindir de lo evidente y se quede con lo que no lo es, pero que funciona en escena y que le permitirá al público asociar el escenario, con una fábrica de carne que está en quiebra.

El papel del constructor escénico cobra una especial relevancia, cuando se requiere seguir el método de creación brechtiana. No sólo se requiere un artesano hábil, con conocimientos de arquitectura y destreza para dibujar. El teatro épico exige a un ser humano con habilidades: sociales, críticas, creativas, analíticas y revolucionarias. Un creador quien sea capaz elaborar un producto que equilibre la escena, la apoye y destruya los paradigmas prejuiciados.

2.5. El actor del teatro épico.

Bertolt Brecht debate encarecidamente el papel que ha jugado el actor, a lo largo de la historia del teatro, reconoce que la teorización de la tarea del artista lo ha elevado al reconocimiento de su técnica y preparación. Pero debate la percepción de Konstantín Stanislavsky, quien propone algunos ejercicios y consejos que, ayudarán a los actores a encontrar un tono que sea agradable y cómodo para la escena. Y les da claves para mantenerlo así durante varias representaciones.

Para Bertolt Brecht lo que se plantea en los libros de Konstantín Stanislavsky es una contradicción. No lo desacredita, pero formula una nueva forma de aprender a actuar. Argumenta que Stanislavsky propone en sus libros, que el material emotivo que un actor necesita esta ya dentro de él, y que mediante estos elementos, el actor es capaz de cualquier emoción.

Comienza desglosando el trabajo del actor, que de acuerdo a los cánones naturalistas se limita a producir reacciones emocionales concretas, sin embargo

Bertolt Brecht considera que ningún actor tiene la facultad de transmitir un sentimiento determinado al espectador, más bien considera que el deber de un profesional es estimular al espectador mostrando en escena la convivencia social de los hombres.

Para mostrar tal convivencia entre sujetos social es necesario poner énfasis en la acción, más que en la emoción. El arte del actor debe ser: necesario, eficaz y complejo. La actuación, a la vista del espectador debe exponerse como una condición la cual se adquiere a través de una preparación meticulosa. De tal manera que, la historia sea clara para el público, así como la intención del personaje y puedan salir del teatro pensando que no cualquiera podría hacerlo.

Bertolt Brecht propone algunas herramientas que servirán a los actores, para completar un trabajo más elaborado y consciente. Recordando que enuncia como tarea primordial del creador escénico: el distanciamiento, una sensación de extrañamiento hacia su propio personaje y que estimula la capacidad de cuestionar sus motivos, sus acciones y su situación dentro de un contexto determinado.

2.5.1 El distanciamiento del actor con el personaje.

Bertolt Brecht sitúa el origen del trabajo del actor, en su primer contacto con el texto. El acercamiento que se tiene con este, determina la calidad de su actuación, y propone que en primera instancia, mediante el análisis de la obra, el actor pueda identificar cuál es el mundo del autor dramático, sin aceptarlo de inmediato. Con ello se refiere a que cada autor tiene una idea muy concreta del mundo, que tiene

que ver con la forma en la que lo percibe. El actor una vez que es capaz de identificarlo, es capaz de contradecirlo.

La opinión del autor sobre el mundo, afecta lógicamente lo que Brecht llama “el engranaje de la obra” es decir la estructura dramática en tanto el orden que siguen las cosas dentro de la historia. Y para el montaje de una obra de teatro épico es necesario. Contar con un actor capaz de descifrar las causas y los efectos que tiene dicha disposición de los hechos.

Lo primero que han de hacer los actores es establecer “la contradicción primordial del autor”, misma que define como: las opiniones que subyacen en el texto, y nos aclaran cuál es el interés del autor por el mundo verdadero y a partir de este, con qué intereses de los grandes grupos se relaciona. El actor ha de definir el grupo al que se inclina el autor e inmediatamente buscar a los grandes grupos que se oponen a este y tomar su postura argumentada. De esta forma se colocara en una contradicción y: “Colocándose en una contradicción tan considerable hacia el mundo del autor dramático, el actor obtiene la posibilidad de mostrar la delimitación, la índole y la vulnerabilidad del mundo del autor dramático”, (Brecht, 2006:266).

Para el trabajo con el personaje, Bertolt Brecht le propone al actor tomar una actitud de asombro frente al mundo que propone el autor. De esta forma su actitud gestual distanciada es la que va a trasladar al espectador una vez en escena. Sugiere también una dualidad en su instrumentación por un lado, una parte del personaje estará en contradicción con la opinión del dramaturgo y la otra será la actitud del personaje que ya está determinada por el texto y que tiene que verse afectada y potenciada. Así el personaje se formará a partir de las relaciones con los otros personajes, al contrario de lo que se sugería anteriormente: primero construir el personaje, para que luego pueda relacionarse con los otros.

Brecht aspira a un trabajo en escena, donde el actor inicie su trabajo desde el vacío. Comenzará con una experimentación en escena sin ninguna pretensión, se trabajará desde el principio cómodamente, llevando a cabo las acciones y

diciendo los textos de forma que puedan modificarse para encontrar el gesto: “Para encontrar los gestos que subyacen a las frases, inventa tanteando otras frases, más vulgares, que no contienen el sentido en cuestión sino sólo el gesto”.

En lugar de: *quiero dormir tranquilo, procurad que no me despierten demasiado pronto* dirá: *voy a comprar un poco de embutido para la cena dadme cambio.* Como para liberar el hecho de las frases demasiado concretas. Interpreta la escena de memoria como un todo, antes de saber las frases de memoria.”, (Brecht, 2006:268).

El actor ha de ser capaz de evidenciar con su actuación, la ambivalencia del personaje, como resultado tendremos en escena, seres completos y complejos que apoyarán la estructura intelectual del texto. Se planteará una nueva posibilidad de montaje, en el que vemos características del personaje que normalmente nuestro juicio no nos permitiría ver. Por ejemplo en un héroe, resaltar la forma en que maltrata a su criado, dándole así otro acento no planteado por el autor dramático.

El objetivo de la actuación en el teatro brechtiano, es abandonar la técnica clásica, en la que era demasiado comprensible cualquier comportamiento en escena, provocando en el espectador extrañeza y estimulándolo a cuestionar los motivos del personaje, en relación también, con los otros personajes.

2.5.2 Siete herramientas para una experimentación eficaz en escena.

A partir de esta relación actor-personaje, Bertolt Brecht propone en *Escritos sobre teatro* (1947) siete formas concretas de trabajar durante los laboratorios teatrales.

Notas que le sugiere a todo aquel que se interese por tener un trabajo íntegro, más allá de las indicaciones del director.

1. *Si-no*: A partir del análisis de la obra, el actor tendría que y debe ser capaz de entender la intención de su personaje, las actitudes y los argumentos que tiene para comportarse de la forma en que lo hará en escena. En este punto Bertolt Brecht hace hincapié en lo importante que será también, encontrar lo que está en contraposición del motivo: lo que no hace, siente, dice, piensa o ejecuta en acciones.

El actor debe ser experto en nombrar lo que el personaje no hace en escena: "Por ejemplo no dice 'te perdono', sino, 'me la pagarás'. No se desmaya sino revive. No ama a sus hijos sino los odia." (Brecht, 2006:282). Y a partir de ese descubrimiento el actor puede interpretar lo que hay detrás del *no*, de manera que el espectador pueda captarlo.

2. *Memorizar las primeras impresiones*: Una de las particularidades de la técnica de actuación brechtiana, es que estimula en sus actores la capacidad de sorprenderse, constantemente los alienta a entrar en escena sin ningún tipo de prejuicio o idea previa.

En este punto, Bertolt Brecht hace énfasis en que, durante el primer contacto del actor con la dramaturgia, la lectura debe ser natural y debe permanecer en una actitud de asombro y crítica. Será su obligación darle prioridad a retener los momentos en los que ha sentido asombro, más allá de volcarse a memorizar el texto.

El extrañamiento y la contradicción son dos claves importantes al momento de leer una obra por primera vez, cuando el actor es apto para cuestionar la verdad del dramaturgo y además tiene los argumentos para contradecirla. Así cuando llegue el momento de experimentar en escena, recordará los momentos en que se conmocionó y aquellos en los que no estuvo de acuerdo y así los llevará a escena, permitiendo que el público pueda sentir el asombro y la réplica.

3. *Inventar y recitar las acotaciones*: En la evolución de la creación escénica, Bertolt Brecht destaca el laboratorio teatral como la cuna de las ideas. El montaje se genera a partir de la experimentación y el contacto con el otro. Todo el equipo se verá involucrado y se permitirá ser afectado por las propuestas de sus compañeros.

Durante los ensayos, los actores además de imprimir en sus interpretaciones los momentos de asombro y crítica, también tienen una herramienta más que Brecht manifiesta como instrumento de distanciamiento. Van a agregar acotaciones a las acciones que están realizando y luego las dirán en voz alta mientras juegan en escena.

Lo ideal es que se incite al actor a decir su texto inicialmente en primera persona y luego en tercera persona. De esta forma el actor puede ver con otra perspectiva la situación y argumentar en contra de la acción de su personaje. La versión de la tercera persona será entonces, la opinión del actor, de modo que puede cuestionarlo y llevar esta contradicción a escena, nuevamente alentando al público a criticar los motivos del personaje.

“Un ejemplo: en la primera persona se dice: *Le expresé mi verdadera opinión y dije*. En la tercera persona se dice: *Él se enfadó y busco algo con lo que ofenderme y dijo por fin*. Y entonces se puede decir lo que se dijo con el tono del que lo dijo y con el tono del que lo oyó” (Brecht, 2006:282) El objetivo es que el actor permanezca siempre distanciado de su personaje.

4. *Intercambio de papeles*: Esta es una forma de encontrar nuevas interpretaciones, para los mismos personajes. Tiene su origen en los *Lehrstück* dramaturgias en las que Bertolt Brecht experimentó con los actores, durante la puesta en escena. Les daba licencia de intercambiar sus personajes y continuar el relato desde un nuevo ángulo, lo que modificaba los objetivos y afectaba a la historia por completo.

De esta misma forma, Bertolt Brecht propone como ejercicio actoral el intercambio de personajes. La instrucción es simple: una vez que se ha observado

la interpretación, se mostrará una copia de esta y luego una versión propia. Así obtenemos dos ventajosos resultados: podremos ver en la copia, la interpretación de nuestra versión del personaje y además adquirimos herramientas para complementarlo y cuestionarlo, a partir de las ideas de otros compañeros.

5 *Citar*: Brecht valora más que una improvisación sin fundamentos, una experimentación con base en el texto. Instiga a los actores a citar, en vez de inventar y desvariar en escena.

6 *Escribir*: El actor es responsable de comprender el tono de la obra y con ello apropiarse del tono del autor, para jugar con él. Por consiguiente le corresponde tener conocimientos de escritura dramática, para intuir un nuevo tono, dependiendo de los acontecimientos que la experimentación provoque.

7 *Ser agradable*: Una tarea especialmente importante, Brecht exige que el actor este calificado para realizar cualquier tarea que el texto le demande, de forma placentera. Con ello abarca todas las situaciones que pudieran presentarse en el texto, para el personaje, especialmente lo horrible.

Se refiere pues, a que en escena deberá mostrar placer, a pesar de la circunstancia que tenga que interpretar. “El que no enseña de manera entretenida y entretiene de manera didáctica no debe dedicarse al teatro” (Brecht, 2006:283)

2.5.3 El gestus

<<El gestus>> es un término determinante en la teoría del teatro épico. En lo que se refiere a la actuación, Brecht proporcionó una herramienta de distanciamiento y de apropiación de la técnica.

En un ensayo sobre semiótica teatral, Patrice Pavis (1982) habla acerca de la importancia del gestus, y recalca su trascendencia en la construcción del teatro épico. Comienza haciendo énfasis en que: es uno de los conceptos que más menciona Bertolt Brecht en sus *Escritos sobre teatro* (1947) y apunta hacia la noción que tenemos del gestus, como un vago concepto, de definiciones contradictorias.

El constante cambio en el <<centro de gravedad>> o enfoque de los postulados de Bertolt Brecht, durante el tiempo la gestación de su teorización épica. Constituye el punto de partida para resaltar la pertinencia del gestus, en la teorización brechtiana. Se refiere pues, a que Brecht le dio más importancia a algunas herramientas o la investigación de una teoría, dependiendo del momento en que se encontraba en su historia personal y en relación a sus avances escénicos.

Primero formuló una crítica a la dramática aristotélica, en reacción a su propia contradicción de la identificación y la catarsis, más adelante mostro interés en la posibilidad de la imitación y de un realismo crítico. Finalmente enuncia un método de análisis de la realidad, que logra ir más allá de los cánones establecidos y propone una armonía entre la épica y la dramática.

En su ensayo "On Brecht's notion of gestus" (sobre la noción del gestus de Brecht) del año 1982 Patrice Pavis afirma que muy a pesar de la orientación en la investigación de Bertolt Brecht a lo largo de los años, el gestus fue uno de los

términos más resistentes y una noción clave para entender y poner en práctica el teatro épico. Verdadero pilar de la estructura teórica.

“Brecht mismo se acerca cada vez más a una definición del gestus y la historia, sin reducirlos a un sólo significado inequívoco, buscando preservar su riqueza y sus contradicciones productivas”, (Pavis, 1984:290). A partir de la publicación de la teoría de Bertolt Brecht plasmada en: *El pequeño organón para teatro (1948)*, supera el concepto de <<mímesis>> y propone su antítesis teatral: el gestus, que funcionará como catalizador de la historia y será encargado de aterrizar la puesta en escena.

El gestus surge como una herramienta actoral, que le permitirá al creador, abordar al personaje, Bertolt Brecht propone dividir el material dramático de gesto en gesto, en relación a la acción del personaje y de esa forma dominar la historia. Una nueva manera de comunicación de los hechos teatrales.

El gestus es una herramienta que destaca la especificidad del personaje. En el ensayo Pavis acentúa el carácter actoral del gesto, en relación a la puesta en escena, que conforma la mayor parte de la introducción del personaje a la escena y se establece a partir de la relación del personaje con los otros.

La percepción que Bertolt Brecht tiene sobre el teatro, es una sucesión de acciones que el carácter del personaje tendrá que seguir, al igual que Aristóteles lo considera en su *Poética*. Brecht aunque considera que el hombre no puede ser reducido en escena a un solo patrón de comportamiento o pura gesticulación; su manera de actuar influye y modifica los elementos más básicos de su entorno.

En este panorama el gestus surge como un mediador entre la acción corporal y el comportamiento o carácter del personaje. Está situado entre el personaje y la determinación de sus posibles acciones. La historia, según Bertolt Brecht también es determinada por la suma total de los gestos y las relaciones entre los personajes. Por ejemplo:

“En las primeras escenas de *La vida de Galileo*, Brecht analiza la tarea escénica de Galileo: el placer que le da beber su leche y el deleite de acicalarse. Pensando en

el gesto, nos damos cuenta de la función que cumplen estos, en informarnos sobre la personalidad del personaje (con ello nos referimos, a sus posibles debilidades, que serán confirmadas en el desarrollo de la historia)", (Pavis, 1984:296).

A menudo es muy difícil observar la movilidad dialéctica del gestus entre una forma de comportamiento y una gestualidad, la tarea del actor es discernir. Hasta ser capaz de escenificar diferentes gestos y reconstruir la historia a partir de ellos. Pavis en el ensayo de 1982 define así el gestus: no es una imitación barata, sino una visión fija del comportamiento humano. Los creadores escénicos son figuras socialmente afectadas, los personajes han de ser un reflejo de la incidencia que ha tenido la sociedad en ellos, son trabajadores, explotadores, soldados, etc. Y tiene que ser claro el mal funcionamiento de la mecánica social y la manera en la que el contexto en el que se desenvuelven, los determina.

Bertolt Brecht en sus *Escritos sobre teatro* (1947), explica que el gestus encierra en "un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o varias" (Brecht, 2006:281) Y de forma concreta apunta el gestus hacia el personaje, como una herramienta que determina el carácter del personaje, de acuerdo al lugar que ocupa en la sociedad y la pertinencia de la acción que realiza.

Capítulo 3:

Transversalidades de lo brechtiano

3.1. Breve resumen de la influencia brechtiana en el teatro del siglo XXI.

La forma de concebir al teatro, se ha modificado de acuerdo a las exigencias colectivas que determinan su pertinencia en la historia de la humanidad. El teatro está en constante renovación y la actualización de sus herramientas surge de las necesidades de la sociedad, dadas por su historia política.

La principal función del teatro ha sido reunir o en palabras de Luis de Tavira: “lo que ha hecho el teatro con la humanidad es que la ha reunido y la ha puesto frente al escenario donde nos ha convertido en espectadores de nuestro propio acontecer”, (2016), por ello, ha sido crucial el reajuste en la forma de concebir el hecho teatral.

En la historia encontramos personajes determinantes, ideas contundentes y corrientes artísticas tan radicales que han re-escrito los cánones teatrales y han reinventado al arte escénico. Teóricos quienes revolucionaron el mundo en escena, gracias a sus innovaciones: André Antoine, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Yevgueni Vajtangov, Konstantín Stanislavski, Serguéi Eisenstein, Alfred Jarry, Erwin Piscator, por mencionar algunos ejemplos.

Entre todos ellos destaca uno, que no sólo rompe las reglas y enfrenta a las más altas esferas del poder, sino que revoluciona la forma en que vemos el teatro. De tal manera que, su teoría es la raíz de la formación de nuevas tendencias teatrales, nos referimos a: Bertolt Brecht.

El teatro épico comienza una visión performativa de la que Bertolt Brecht es la base, sobre la que se crean nuevas corrientes escénicas, actorales y dramáticas. Esta afirmación no es gratuita, la influencia de Brecht, es tan notable, que sus obras siguen siendo montadas, hasta nuestros días, con efectos importantes. A través de sus propuestas traspasa fronteras e inspira a los teóricos que le siguieron. Cabe resaltar que Bertolt Brecht a su vez es influenciado por otros creadores escénicos, filósofos y pensadores quienes cimentaron las bases que más adelante, él retomaría y usaría para comenzar una nueva era para los espectáculos escénicos, que dura hasta nuestros días.

En este apartado, presentamos una selección de las formas escénicas contemporáneas, más socorridas por los creativos teatrales del siglo XXI. A través del análisis de las características de tales propuestas, se destaca la influencia de la teoría brechtiana en su articulación discursiva y práctica.

3.2 Performance

A continuación se expondrán los conceptos fundamentales del <<performance>>, haciendo una revisión de escritos los cuales lo definen, apuntan sus características y señalan el impacto que tiene en el teatro de nuestros días. Josette Féral, una gran representante de los espectáculos performativos, plantea el papel de esta nueva forma teatral, en la actualidad: “la representación mimética ha sido desplazada por el acontecer de una acción escénica, el espectáculo gira en torno a la imagen y la acción, apelando a la receptividad del espectador.”, (Féral, 2017:25).

No resulta una tarea fácil situar el año en que el performance surge, pero Jorge Zuzulich hace una aproximación al génesis, de esta y otras manifestaciones de la misma índole en su artículo: *Una tensión productiva: performance y tecnología*, de la siguiente forma: "Performance, happening, body art, arte de acción, diferentes maneras de nombrar estrategias productivas que comienzan a desplegarse a finales de los años '50 y parecen tener en común la aparición del cuerpo como elemento central en la constitución de la obra", (Zuzulich).

El performance, comienza a definirse en los años ochenta y se posiciona como una práctica común en Estados Unidos, gracias a Richard Schechner que populariza el concepto y estimula la investigación de esta manifestación escénica, cimentando las bases del rompimiento que representó en su contexto, mediante su libro: *The end of Humanism* (1982), en el concluye que el performance no se delimita a una forma teatral, sino que se puede expandir hasta incluir todos los ámbitos de la cultura y que se considera parte de diferentes manifestaciones de la vida cotidiana:

La espiral infinita ilustra la positividad de la dinámica de cambio. Los dramas sociales afectan los dramas estéticos, y viceversa. Las acciones visibles de un drama social dado se sustentan en procesos estéticos subyacentes y en técnicas teatrales/ retóricas específicas que les dan forma, los condicionan y las guían. Recíprocamente, la estética teatral en una cultura dada se sustenta en procesos subyacentes de interacción social que le dan forma, la condicionan y la guían. (Schechner, 2008:245).

Una característica notable del performance, es que convierte a los actores en creadores del contenido escénico. Tradición que toma prestada del actor épico, que es autor de contenido y deja de ser un accesorio, para comenzar a componer en colectividad. La tarea del actor, es cuestionada y replanteada, de acuerdo a las necesidades de la escena y del contexto, la relación que podemos hacer con base en las nuevas teatralidades del siglo XXI, es que el actor por ende se convierte en un elemento independiente, que afecta la escena y la figura del director como catalizador de los elementos, deja de cobrar relevancia.

En el performance, el espectáculo se centra en una imagen; más que en el texto. Dicho de otra forma, se pretende dar una mayor importancia al acontecer escénico sobre el juego ilusionista. Se convierte en un llamado a la receptividad del espectador. Su naturaleza es esencialmente espectacular y para lograr sus objetivos, se apoya de dispositivos: fílmico, fotográfico y/o videográfico.

Al igual que en las puestas escénicas de Bertolt Brecht, en el performance encontramos apoyos visuales, por medio de proyecciones fílmicas, por mencionar algo. Pero el performance evoluciona y contextualiza este elemento llevándolo más allá en la manifestación de contenidos. Con la creación de instalaciones escénicas, que se convierten en manifestaciones estáticas de crítica política, o la combinación de elementos plásticos y la evolución de la escena con nuevas tecnologías en la proyección fílmica, como el <<mapping>>.

El surgimiento del performance acarrea una nueva corriente de pensamiento y reflexión en el papel que juega el espectador en escena, tal como Bertolt Brecht lo manifiesta en sus investigaciones. El performance ahonda en esta discusión, incorporando a la audiencia, que aparece como un componente, quién con su inmersión física, sus acciones y decisiones completa la obra, modificándola: "El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público [...] no se atiende al deseo del público de verlo todo.",(Sontag; 1996: 342).

El performance representa el rompimiento de las formas escénicas convencionales, mediante la hibridación de herramientas teatrales, esta expresión encuentra la manera de llegar a nuevas audiencias. Bajo esta premisa, Bertolt Brecht representa una de las bases teóricas que lo cimentan. El planteamiento de una nueva teatralidad, requiere fundamentarse en la teoría clásica, esta forma, el teatro épico le presta al performance gran parte de las aportaciones de su investigación. De la misma manera, los conceptos de la teoría épica, resultan de la evolución y contextualización de herramientas actorales, que anteceden a Bertolt Brecht, como la crítica política que se remonta a los principios del hecho escénico, con Aristófanes y su crítica al gobierno, por mencionar un ejemplo. O el <<teatro

total>> de Richard Wagner, que pugna por una obra con orientación comunitaria y que buscaba el arte para elevar a las personas.

Bertolt Brecht también propone erradicar la idea de obra de teatro, eliminando dicho término y renombrándolo como: aparato escénico, instrumento, laboratorio o, dispositivo experimental de aprendizaje e investigación colectiva; una idea que permea el hecho performativo de Richard Schechner.

En cuanto a la estética, el performance hereda la tradición europea de aquellas universidades y escuelas de formación que preservan una visión puramente estética del arte. Hay un punto de encuentro entre esta visión, en la que el performance fue definido como una experiencia estética, únicamente. Y lo que propone Richard Schechner; es ampliar la visión hacia una expresión antropológica e intercultural.

Bertolt Brecht pretende que el teatro épico sea una experiencia para el espectador, tal como es planteado en el performance. En sus *Escritos sobre teatro* (1947) plantea una escenografía que comunica y una serie de elementos que se crean a partir de la creación colectiva, y que buscan en todo sentido hacer al espectador parte de un acontecimiento que le compete y le habla. El performance es concebido, para mostrar la naturaleza de la conducta humana y exhibirla, un concepto que Bertolt Brecht plantea e incorpora en sus dinámicas. En su épica revela la autenticidad de los sujetos, una exploración que se vuelve práctica en sus textos cortos o *Lehrstück*: “El performance tiene lugar en el mundo real, y subraya la realidad en la que se inscribe al tiempo que la deconstruye, al jugar con los códigos y las capacidades del espectador”, (Féral, 2017:34).

El performance utiliza el cuerpo como herramienta, explorando sus posibilidades escénicas. Bajo esta premisa los creadores en algunos casos llegan a colaborar con bailarines, volviendo de esta forma teatral un híbrido, que busca también la cooperación de otras áreas artísticas. Por ello, es que el performance es asociado, más allá del teatro, con: la danza, la poesía e incluso en instalaciones performativas, lo que nos recuerda a la propuesta de Richard

Wagner con su teatro total: “Debía ser una obra de arte regeneradora del futuro producida a partir de la “hermandad artística libre” del *folk*, el pueblo.”

Una forma artística total, que integre la entera gama de actividades creativas – música, drama, danza, espectáculo- como el teatro de los antiguos griegos. Y, como ese teatro, en base a mitos épicos que le dieran significado universal más allá de toda frontera de tiempo y lugar, (Fomoni, 2019).

Uno de los representantes más importantes del performance fue Joseph Beuys, quien en los años sesentas orientaba sus performance a una crítica social, fue el máximo representante del grupo “Fluxus”, un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961 opuesto a la tradición artística este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas.

El performance es un arte vivo, que encierra en su definición lo irrepetible. Una adecuación contextual de lo que Bertolt Brecht ya había propuesto con su épica y que se desarrolla a profundidad en el Berliner Ensemble.

3.3. Una respuesta a la modernidad: Posdrama. |

La necesidad de hacer una separación en el teatro contemporáneo y nombrarlo <<posdramático>> surge de acuerdo a June Schuelter en 1970. Principalmente por dos motivos: la revolución de las ideas con base en las nuevas investigaciones teóricas y la relación del público del siglo XX con la escena. A saber, el concepto de posdrama de acuerdo a Elvira Ruiz (2019) se le atribuye al investigador polaco-alemán Andrzej Wirth, quien: “al efectuar una crítica de la tradición dramática del teatro, llama a gestar nuevas formas escénicas, mas congruentes con la contemporaneidad”.

Es de hecho, en 1987, cuando Wirth menciona por primera vez este vocablo, que se ha constituido en un referente categórico, para ubicar las tendencias performativas de la teatralidad; particularmente, de entre mediados de los años ochenta, hasta nuestros días. Luego, hablar de lo posdramático, no puede estar al margen de la publicación del libro (1999): *Postdramatisches Theater* de Hans-Thies Lehmann. Aporte del que nos interesa destacar, la conceptualización y la aplicación del posdramático, a partir de experiencias prácticas concretas. A saber, Lehmann se basa en las exploraciones de la teatrística alemana Gerda Poschmann, así como en el trabajo de Andrzej Wirth. En vista de que, ambos abonan al posicionamiento de la categoría: posdrama, gracias a sus respectivas búsquedas, las cuales, trascienden la acepción tradicionalista de lo dramático. Anteponiendo lo estrictamente: escénico, teatral y performativo; por encima del predominio de la literatura dramática., (Ruiz, 2019).

Según la traducción de Paula Riva del prólogo del libro de Hans-Thies Lehmann, *Posdramatisches Theater* de 1999. El arte busca ser rentable y lo que mueve a la sociedad es el consumo. Frente a ese panorama, el teatro se ve en desventaja, porque no resulta ser algo que pueda ser empaquetado y vendido.

El teatro se enfrenta con otras disciplinas artísticas de la modernidad en las que impera la autorreflexión y la autotematización. El espectador está en constante exposición, lo envuelve un mundo lleno de signos artísticos, con los que empatiza. El teatro renueva la forma de emplear el signo teatral y con ello, la forma de escribir las historias de las que va a hablar.

Para lograr un cambio, los creadores se ven en la necesidad de modificar la forma en que se monta el espectáculo: partiendo del texto dramático. El teatro posmoderno busca crear espectáculos teatrales, que no giren alrededor de una dramaturgia y las necesidades específicas a las que condicionan las ideas de un dramaturgo.

Si aludimos al género literario que es el drama, el título teatro posdramático indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aún cuando aquí el discurso del teatro ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y material de la disposición escénica y no como elemento dominante, (Lehmann, 1999:3).

El posdrama al momento de deshacerse del texto, buscará una forma de estructuración, que consiste en la elaboración de pautas o pequeños guiones en los que se va a apoyar la acción. De esta forma los posdramáticos definen al hecho teatral como un <<acontecimiento>>, así como Bertolt Brecht define el teatro épico.

Una de las virtudes que ha tenido el teatro históricamente, es su capacidad para reunir a la humanidad y ponerla frente a su acontecer. Lo que Hans-Thies Lehmann concluye es que la sociedad moderna sigue aclamando los grandes clásicos, las escenografías elaboradas y mitifica el espectáculo escénico, porque se rehúsa a ver de frente su realidad.

El espectador contemporáneo únicamente valida la obra teatral que es estrictamente elaborada, bajo un régimen clásico. Hans-Thies Lehmann afirma que por ello es que el teatro posmoderno cuenta con una baja aceptación, pero que las nuevas formas teatrales tienen mucha más sustancia, pone de ejemplo grandes figuras del teatro posmoderno como: Robert Wilson, Jan Fabre, Einar Scheleef y Jan Lauwers, quienes cuentan con una aceptación relativa.

Esta forma de pensamiento nos recuerda mucho a la lucha que Bertolt Brecht sostiene en contra del ilusionismo que propiciaban los grandes clásicos. Las audiencias preferían la distracción y el entretenimiento a las formas de teatro revolucionario que el teórico alemán proponía en sus inicios. Con el tiempo Bertolt Brecht logra entrar en el imaginario social alemán, cuando lo único que hay alrededor es podredumbre y la gente busca desesperadamente la verdad.

Algo similar pasa con el teatro que entra en los parámetros posdramáticos que más allá de definirse como político por su contenido, según Hans-Thies Lehmann es disidente porque está hecho de un modo politizado. Pero a diferencia del teatro épico, el posdrama no busca producir cambios sociales radicales sino que más bien se aspira a estimular la capacidad de la sociedad para la reflexión.

Otro aspecto que cambia del teatro en la era del posdrama, en relación a otras formas es: la construcción de los personajes, pues se enfoca en la acción

más que en la solución del conflicto; los personajes se desenvuelven en una trama que no propone la solución al problema y que le da prioridad a la forma en que se comportan. Lo que nos remite a algunas dramaturgias brechtianas como: *El alma buena de Sezuan* (1943), en donde lo que se resalta es, la forma en que los personajes reaccionan a un ambiente determinado por su condición social, y al final de la obra el problema sigue sin solución.

La intertextualidad es muy acentuada en las dramaturgias posdramáticas, es común ver en escena grandes clásicos, situados en otro contexto con un lenguaje actual y con un mensaje que desemboca hacia un objetivo diferente. Pero la esencia es la misma. En su búsqueda de abolir la predominación de los clásicos, los re-significa. Una tendencia que Brecht tenía a la hora de escribir, toma prestadas las ideas de algún otro texto y las usa a su favor en un contexto diferente, tal como lo hace, por ejemplo en: *El círculo de tiza caucasiana* (1944).

El uso de los objetos en escena cambia con Bertolt Brecht y revoluciona en el <<teatro pobre>> de Jerzy Grotowski: “crea lo que llama Teatro pobre, un teatro que puede existir sin maquillaje, sin vestuarios, sin escenografía, sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.”

Solamente existe una cosa que sin la cual no existiría el teatro: la relación que hay entre actor y espectador. El actor transforma mediante el uso controlado de sus gestos, el cuerpo siempre ha sido la herramienta principal del actor, no es necesario tener tantas cosas, (Novales, 1994).

Así también en el posdrama nace una relación ritual con los objetos, donde ellos comienzan a ser parte de la significación del hecho teatral, más allá de tener solo un papel práctico.

La escenografía se ve modificada, a partir de la incorporación de las artes plásticas en escena que resulta ser una de las cualidades más representativas del posdrama. La tradición en la construcción del espacio se modifica con el paso del tiempo y la evolución se remonta a teóricos que anteceden y preparan el terreno, por ejemplo: Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Peter Brook.

Felicia Blas, en su ensayo: *Espacio y Teatro* (2009), en una de sus citas en las que hace referencia a la raíz de las nuevas formas posdramáticas estéticas y sus referencias históricas, nos comparte: “El arte dramático, en sus propuestas más sólidas, reaccionando al exceso de pintura, se decanta por una solución de tipo arquitectónico para el problema del espacio escénico”

En el segundo dispositivo de Copeau para el Vieux Colombier la caja italiana ha desaparecido, no existe la cuarta pared, el escenario y la sala se ha integrado. Piscator introduce los nuevos materiales, impulsa la gran maquinaria escénica y los modernos sistemas de proyección tanto escenografía a través de paisajes o explosiones de buque filmados como documental narrando acontecimientos históricos y sumando a los actores presentes los fotografiados. Estimulados por Piscator, Walter Gropius el primer edificio teatral de la escena transformable [...] como consecuencia el sueño surrealista se extiende a lo no codificable, antes de construir una obra de arte total trata de vivir una experiencia total”, (Blas, 2009).

El teatro posdramático no se limita a incorporar nuevas tecnologías en sus espectáculos, condiciona su uso, no puede ser un adorno, sino el apoyo para lograr uno de los objetivos primordiales del posdrama, que es poner el cuerpo frente al cuerpo del otro. Es fundamental para este nuevo teatro que el ser humano, pueda ser puesto en relación al otro, que interprete el hecho escénico desde la convivencia con el otro, tal y como lo dijo Brecht, sobre que el teatro únicamente será, en relación del individuo con el otro.

Los textos posdramáticos juegan con la ambigüedad y presentan los hechos miméticos o diegéticos de forma discontinua, de hecho en la composición del texto distintos creadores teatrales intervienen en el proceso creativo de esta forma. Gracias a ello encontramos obras posdramáticas las cuales son colaboraciones con: artes plásticas, visuales filosofía, sociología, entre otras. Hay una amalgama de disciplinas que nos van a permitir ver en su conjunto el hecho performativo.

La deconstrucción de la escena, es un término que retoman los posdramáticos, para comprender una forma de hacer teatro, la cual busca exponer la maquinaria teatral e involucrar a la audiencia en el proceso de la producción de

la obra de teatro. Una idea que es fácil relacionar con en el distanciamiento que Bertolt Brecht propone para desmantelar la ortodoxia dramática.

3.3.1. El actor de la era posdramática.

Hans Lehmann hace una definición aproximada del papel que toma el actor en el teatro posdramático, en una conferencia magistral en la Universidad UNAM con fecha del 24 de Octubre de 2014. Señala que el actor de la modernidad, en la práctica, deja de ser un instrumento del director y se vuelve un co-creador.

El posdrama según Hans Lehmann, busca acabar con las jerarquías clásicas que le dan una posición privilegiada al director de escena y que subestiman la capacidad de creación de contenido de los actores. Hace hincapié en una forma ideal de comenzar a montar un espectáculo posdramático iniciando con un fragmento de texto o una idea escrita; luego mostrarlo al equipo de trabajo y juntos analizar la pertinencia del tema a tratar. Es importante que sea del gusto de los partícipes, particularmente de los actores, porque el siguiente paso es desarrollar el contenidos juntos.

Una forma de trabajo que nos recuerda al estilo de Bertolt Brecht que replantea el papel del actor, en una técnica que requiere sujetos críticos, quienes únicamente sigan órdenes, sino que las cuestionen, al mismo tiempo que busca un espectador, que sea capaz de cuestionar la escena. Exige un creador escénico que cuestione las decisiones del director y alienta a todo el equipo de trabajo a colaborar de la misma manera.

En relación a la composición de la obra de teatro, Bertolt Brecht estimula a todo el equipo de trabajo, para que logren crear en colectividad. Esta mecánica de

ensayos, es clara en la descripción que hace en sus *Escritos sobre teatro* (1947) acerca del papel del constructor escénico, donde aclara que para que la escenografía tenga sentido, ha de ser creada como parte de un laboratorio teatral y de acuerdo a las propuestas creativas de los actores y de todos los integrantes del proyecto. Así mismo, en algunos de los ejercicios que Bertolt Brecht propone, deja claro que la puesta en escena no está determinada por la visión del director. Cambia constantemente y se ve afectada por las propuestas de los actores o al calor del desarrollo de los ensayos.

Para los posdramáticos, el director no impone su autoridad o su visión, sino que fomenta los proyectos colaborativos. Una forma de trabajo que tiene como punto de partida la propuesta brechtiana: “El director no viene aquí al teatro con una <<idea>> o una <<visión>> un <<plan de posiciones>> y un <<decorado determinado>>. No desea <<realizar>> una idea.”

Su tarea es despertar y organizar la productividad de los actores (músicos, escenógrafos, etc.) *Ensayar* no significa para el imponer decisiones ya fijadas de antemano en su cabeza. Significa *probar*. Ha de insistir en que se barajen en cada caso varias posibilidades.”, (Brecht, 2004:203).

Como segunda característica del actor posdramático, Hans- Thies Lehmann señala lo siguiente: “La diferencia entre el actor y el performer, con los actores tradicionales, es que los segundos se concentran casi exclusivamente en los procesos de personificación, como es en la metamorfosis y convertirse en otro personaje.”

El actor había tenido que preocuparse de dos diferentes cualidades, dos categorías: uno era su capacidad para impersonar y otra su capacidad para comunicar, lo que se refería como el aura. Así que creo que en el teatro posdramático, hay mucho más contacto con el público, tienes menos, por decirlo así, tienes menos cosas de que agarrarte [...] no te puedes ocultar tanto detrás de los trucos y las capacidades que has aprendido como actor [...] hablar un texto sin interpretarlo, solo dándolo [...] esto no significa que la personificación haya desaparecido por completo, (Lehmann, 2014).

Una aseveración que fue hecha años atrás por Bertolt Brecht, y que cabe recalcar, fue uno de sus principales cometidos: acabar con la identificación en escena, de los actores hacia el personaje. En la técnica actoral épica, es varias veces señalada la necesidad del actor de distanciarse de su personaje y decir su texto desde ese punto de vista, citándolo, tomándolo como un hecho histórico, en tercera persona, etc. Un postulado de tipo posdramático que ya se había desarrollado en el Berliner Ensemble años atrás.

El siglo XXI se caracteriza por la abundancia de creadores que han catalogado sus creaciones escénicas como <<teatro posdramático>> procurando seguir los lineamientos que ello requiere. Una forma teatral que corresponde a la actualización de algunos de los elementos de la teoría épica y aproximaciones a las puestas en escena de tipo brechtiana.

3.4 La escena expandida: una teoría que traspasa los límites escénicos.

Nos encontramos en una era en la que, hacer una distinción entre lo que puede ser considerado arte o no, es un debate estético, defendido desde muchos frentes. Así mismo, en el campo teatral los creadores deliberan sobre las técnicas escénicas pertinentes para la actualidad.

Hay una búsqueda para reorganizar el quehacer teatral, re-definirlo e incorporar los resultados de diferentes experimentos teatrales, que han tenido consecuencias interesantes. El dilema es, que no todos parecen estar de acuerdo con las formas de teatro que surgen. Tal es el caso de un concepto el cual se incorpora como una consecuencia del posdrama la <<escena expandida>>.

El concepto de escena expandida se origina con un grupo de creadores teatrales, quienes se percatan de las limitantes que tienen las nuevas formas escénicas y señalan que, por ejemplo, el posdrama es más bien un hecho escénico caduco, prescindible, mismo que nace hace treinta años, para solventar otras necesidades. Por lo tanto, no cubre las nuevas inquietudes del arte escénico.

La escena expandida, consiste en una discusión a coro de elementos inacabados, Rubén Ortiz investigador del CITRU especializado en escena expandida, hace una aclaración sobre los fundamentos de esta nueva forma teatral en su conferencia para el <<Seminario Internacional de Experimentación Dramatúrgica: Transdrama>> de 2014. Comienza planteando los cimientos filosóficos sobre los que se edificó el término y para entender esta nueva forma teatral, debemos estudiar la “Carta a d'alembert” de Jacques Rousseau, en donde hace una crítica a los espectáculos y plantea una oposición entre el teatro cerrado y el convivio.

Jacques Rousseau plantea el espectáculo de muchas maneras pero no quiere que el teatro sea una solución, escénicamente propone: que no hay división entre profesionales y no profesionales, que no hay división entre actores y espectadores, que el espectáculo es un acontecimiento que hace su propio tiempo. No da por sentado, que es un acontecimiento que no tiene un espacio, sino que lo va generando durante el transcurso y que tiene un discurso que no está escrito de antemano, sino que se va escribiendo durante el acontecimiento. El teatro se vuelve un asunto de interés público porque la propia teatralidad es un asunto de interés público: quiere decir que es altamente político.

Basándose en Jacques Rousseau, los defensores de la escena expandida, pugnan por un teatro que evoluciona y que traspasa los límites que la escena contemporánea representa. Buscan una revolución de ideas convencionales, acabando con la limitante de texto, espacio, tiempo y jerarquías.

Las formas teatrales contemporáneas son definidas como <<escena cerrada>> por los defensores de la expansión de la escena y sobre ello opinan:

“La escena cerrada es la glorificación de las apariencias, la glorificación a las simulaciones [...] según Rousseau esa simulación provoca que toda la relación política se vuelva de simulación”

Hay una especie de teatralización de la política que ya empieza desde ese momento, que le interesa muchísimo a Rousseau, que no ocurra entre la gente y de las cuales estamos viendo las consecuencias ahora mismo [...] lo que le interesa a Rousseau, es que la gente genere sus propias políticas, que la gente tenga una participación, que no se divida, sobre todo la participación en este tipo de democracia, entre los que solamente escuchan y los que actúan, (Ortiz, 2014).

Definen teatro contemporáneo, como un acontecimiento que legitima los usos de medios artísticos, con el fin de maquillar la situación política que compete a la sociedad. Una noción brechtiana que es claramente definida en el teatro épico y que en la escena expandida se va a desarrollar de una forma, mucho más experimental. Podemos encontrar claramente la influencia de Bertolt Brecht, más allá de su enfoque político, como una puesta en escena, que por medio de experimentos teatrales pretende generar las condiciones para que se produzca un cambio social.

En su momento Bertolt Brecht se deja influenciar por una corriente filosófica clásica: el marxismo y fundamenta sus ideas alrededor de ella, a partir del eje marxista crea toda una forma teatral, que busca abolir el teatro de las viejas costumbres. Por las mismas razones, los pioneros de la escena expandida buscan acabar con el teatro moderno porque no hay verdad, todo es simulación.

Sobre la relación teórica del teatro épico y la escena expandida, encontramos similitudes en las ideas propuestas por Jacques Rousseau y las que fungen como base angular para Bertolt Brecht: los postulados de Karl Marx. La razón es que en la teoría y en la práctica, Karl Friedrich Marx y Engels se vieron profundamente influenciados en sus ideas por Rousseau:

“Se ha subestimado a veces la deuda de Marx para con Rousseau arguyendo que aquel se expresó en términos de acción revolucionaria, que su mensaje fue el cambio, mientras que Jean Jacques no trascendió la descripción y el enunciado de

como convenía que fuesen las cosas, que no pretendió decir como implantar cambios, que nada pretendió. En lo superficial esto es cierto, pero fácilmente [...] encontramos en él antecedente directo de Marx y Engels", (Rosenblueth, 1978).

Por esta razón Jacques Rousseau, se vuelve una fuente de información, fundamental para el teatro épico, que coincidentemente, comparte con la escena expandida, la idea de romper los lineamientos establecidos por la jerarquía teatral, la exploración con el texto y la forma de prescindir de métodos convencionales para llegar al espectador. Buscando estimular sus reacciones naturales y lógicas en escena.

La escena expandida se fundamenta también, en la observación de las manifestaciones artísticas de la actualidad. La teoría expandida sostiene que anteriormente cuando una nueva forma teatral se contraponía a los cánones que imperaban en la sociedad, paulatinamente la desplazaba. Y que en la contemporaneidad, la forma de hacer teatro es más bien un abanico de formas que se contradicen unas con otras y que proponen conceptos viejos.

La escena expandida es entonces, la evolución de la puesta en escena. Entendiendo por puesta en escena: un modo de producción que tiene en el centro la figura del director, que coordina a las demás figuras que la componen, que es precedida por un dramaturgo y que se configura a partir de la selección de actores, de acuerdo a la definición de Rubén Ortiz.

Es una transformación de todos los aspectos de la puesta en escena, que cuestiona, re-define los roles teatrales y estimula el debate de esta definición. Una forma de hacer teatro que va más allá de los espacios escénicos establecidos y sucede en lugares que ya no son teatros. Se propone re-plantear la dramaturgia, y sugiere la posibilidad de movilidad del espectador, que ahora es libre de transitar la escena.

La propuesta habla de una expansión de la escena, debido a que para los investigadores teatrales que apoyan esta teoría, el teatro siempre estuvo ligado a otras artes, entre ellos la literatura. Por ello cuando se experimenta y se comienza

a prescindir del texto, la escena surge y se extiende más allá de solo una historia, la escena se manifiesta como un acontecimiento que no es posible en ningún otro lugar.

El teatro expandido procura sacar el hecho escénico de los teatros y liberarlo definitivamente de toda atadura, arrancando el cuerpo del espectador de su asiento. "Seguimos quitando elementos de la puesta en escena [...] vamos a llegar a algo que sucede y que es la hibridación" (Ortiz, 2014). Con la hibridación surgen nuevas exigencias y es en ese panorama, es donde los artistas empiezan a aliarse con otro tipo de campos disciplinarios, entre ellos las artes visuales.

Por otra parte, la escena expandida representa un <<giro social>> que se define como: una serie de iniciativas, que una vez puestas en escena, ya no pueden quedarse sólo en la representación:

"Pasamos de la ficción representativa, a la ficción performativa, estamos afuera y hacemos arreglos para que las cosas pasen de otro modo. En este giro social lo que sucede es eso, el artista no solamente va a la calle, sino también a las comunidades, vecindades y motiva distintos escenarios que generen distintas historias con distintos actores, donde haya distintos finales y donde lo que se espera es que hay distintos destinos, y sigue siendo teatro", (Ortiz, 2014).

El teatro expandido se presenta a sí mismo como una evolución pertinente, que tiene un objetivo claro: generar un impacto social y político, verdadero y radical, tan drástico que obligue a la comunidad a accionar en favor de un cambio social efectivo.

Una aspiración que refiere a la lucha social que sostenía Bertolt Brecht con las audiencias, acostumbradas a ser espectadores de su miseria. Propone, con su épica un nuevo teatro que estimule el pensamiento y ponga en marcha procesos de reflexión que inciten a la revolución.

En conclusión, el teatro expandido, así como otras formas de teatro nuevo, basan de modo tácito, su propuesta escénica, tanto en la técnica del teatro épico como en la teoría buscando ser una evolución de los ideales brechtianos,

promoviendo una forma de teatro que revoluciona la escena de acuerdo a las necesidades actuales, haciendo del teatro un acontecimiento difícil de catalogar lleno de experiencias, efímero y radical.

3.5. Teatro documental.

El teatro documental es una exploración de la posibilidad que tiene el teatro para articular las memorias individuales y colectivas, exponiendo la realidad social y política. Sobre todo en un contexto envuelto en situaciones de opresión, que buscan censurar la realidad.

Esta manifestación se ha vuelto de uso constante en la actualidad y es utilizada de forma regular, para definir manifestaciones escénicas modernas, buscar de qué manera Bertolt Brecht influyó en la construcción del teatro documental, parece estar de más, ya que es una forma teatral que el director alemán comienza a explorar desde sus inicios con Erwin Piscator:

La película se convirtió en documento. De los archivos nacionales utilizamos sobre todo tomas auténticas de la guerra, el retorno de las tropas a casa y un desfile de todas las dinastías reales de Europa, etc. Las imágenes mostraron la brutalidad del terror de la guerra: ataques con lanzallamas, montones de cuerpos despedazados, ciudades incendiadas. Estas imágenes deberían tener un mayor efecto en las masas proletarias que cien discursos, (Piscator, 1976:75).

El teatro documental, es uno de los estilos teatrales sobre los que no se había teorizado mucho, hasta que comienzan a hacer eco las investigaciones y en los aportes de Erwin Piscator y se renueva el interés con Peter Weiss. Evidentemente, la relación de ambos con Bertolt Brecht es clara por una parte el teatro documental se origina y legitima en las representaciones de Erwin Piscator,

el mentor de Bertolt Brecht y por la otra se desarrolla a profundidad por uno de los creadores alemanes quien basa su trabajo en la corriente de pensamiento de Bertolt Brecht: Peter Weiss, autor de *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat* (1963) marcada por el compromiso político y la crítica social que hereda del dramaturgo alemán. |

El teatro documental es una confrontación de la realidad con la ficción, que pone a dialogar la historia oficial, con la historia individual, mediante un discurso simbólico y una estrategia comunicativa. Busca hablar desde la memoria y la identidad colectiva, exponiendo de forma cronológica un acontecimiento.

El objetivo social y político del teatro documental, es reforzado por la exposición de situaciones reales. En la obra se utilizan herramientas, como las proyecciones, que se remontan a Erwin Piscator, para mostrar de manera cruda elementos visuales que justifican los hechos que se exponen en escena.

En la actualidad el teatro documental resurge como una herramienta escénica eficaz, que posibilita el uso de las nuevas tecnologías y apoya a los creadores, en la tarea de cautivar la atención del espectador, en una era que legitima la información transmitida, a través de una pantalla.

El teatro documental pone en diálogo, sobre el escenario temas de interés social y contrapone elementos simbólicos de la vida real contra la ficción; esto con el fin de que la sociedad pueda tomar distancia sobre algún tema que le aqueja y en la dramatización sea capaz de cuestionarlo, revisarlo y reinventarlo. (Paz, 2014:5)

El distanciamiento brechtiano es una de las características más importantes en el teatro documental y una de las formas más recurridas en la actualidad para despertar la conciencia del espectador es una herencia épica que permea todas las formas escénicas del siglo XXI.

Las herramientas del teatro documental son variadas, desde las proyecciones en escena, hasta la técnica actoral que estimula a los actores a abandonar la pretensión de representar a otros y hablar de su propia historia. En

escena los creadores, reconstituyen su individualidad como actantes, a la vez que logran comunicar a la audiencia la realidad sin censura.

El teatro documental resurge en la era del posmodernismo, de lo posdramático y de lo performativo, con la intención de exponer la realidad de forma teatral. A partir de él surgen diferentes formas como el <<biodrama>> de Vivi Tellas. Hablar de la pertinencia del teatro documental en el siglo XXI, es reforzar la idea de que Bertolt Brecht está más vigente que nunca. Resurge en diferentes voces que lo estudian y lo adecuan, pero que finalmente no logran superar la radicalidad con que propuso una teoría sumamente efectiva.

3.5.1. La proyección de la realidad como técnica de distanciamiento.

Sobre la utilización de recursos multimedia, cabe resaltar que durante las investigaciones que Bertolt Brecht realiza sobre el distanciamiento del espectador, determina que estas no pueden ser utilizadas de forma arbitraria y sin sentido. En sus *Escritos sobre teatro* (1947) hace una descripción detallada acerca de la correcta utilización de proyecciones de imágenes o videos en escena, más allá de su uso como elemento decorativo.

Bertolt Brecht en calidad de teórico, fundamenta las bases del teatro documental, por esta razón, es pertinente hacer un breve recuento de lo que él consideran como las condiciones apropiadas, para el uso de proyecciones fílmicas y de imágenes, en escena un recuento oportuno, en una era en la que impera un uso desmedido de recursos multimedia.

Bertolt Brecht comienza apuntando que la selección del contenido debe ser cuidadosa. No se puede colocar en escena cualquier clase de imagen, video o

material visual. Ha de apoyar lo que se dice en el momento preciso, el elemento es seleccionado de acuerdo a la intención del suceso teatral o la historia que se está contando tiene la cualidad de poder ser abarcada de un solo vistazo, por lo que debe ser clara y concisa.

Los recursos multimedia, son una evolución de uno de los elementos escénicos clásicos, más efectivos: el coro. Por lo tanto se transforma en una especie de coro visual, pero en esta actualización, el objetivo el coro es ser un deleite estético que evitará que el espectador llegue a banalizar los sucesos que se exponen en la obra, lo sitúa en la realidad y se encarga de distanciar a la audiencia.

De acuerdo con el planteamiento de Bertolt Brecht en sus *Escritos sobre teatro* (1947), los recursos visuales buscarán provocar el efecto contrario de las escenografías naturalistas y evitar toda simulación de realidad. La estimulación viene de un acercamiento con la verdad social, por ejemplo mediante la proyección de imágenes de: cifras, formulas, estadísticas, mapas y datos crudos que, de manera lógica, alienten al espectador a dimensionar la realidad.

Cuando los recursos multimedia, llegan a ser utilizados únicamente como decoración, Bertolt Brecht pugna por una estructuración estética, artística y simple que no destruya el placer entre la dialéctica de la plástica y la no plástica que represente un entorno real.

Con la incorporación de las nuevas tecnologías en el siglo XXI, la proyección de imágenes y videos, ha evolucionado hasta ser una práctica mucho más rentable que ha sustituido a las escenografías. Por ello, el uso correcto de las imágenes en el espacio, es imprescindible. Para lograrlo siempre será importante recurrir a Bertolt Brecht y a su propuesta estética del espacio escénico.

3.6. Biodrama: Vivi Tellas.

Vivi Tellas propone el <<Biodrama>> en el 2001 como una nueva forma de teatralidad, en Argentina: “En principio surge en un contexto que siguió a la dictadura argentina, donde empezó a recuperarse la democracia y que devino socialmente en la necesidad de construir otros relatos a partir de la descreencia generalizada hacia los grandes relatos”, (Lezama, 2018).

Surge de dos conceptos fundamentales: biografía y drama empieza como una inquietud por explorar y valorizar la vida de las personas desde el teatro. Vivi Tellas plantea una evolución teatral que define como: “una construcción híbrida que construye un micro universo a partir de las experiencias personales de individuos vivos”, (2013).

Vivi Tellas hace una investigación, partiendo del <<teatro documental>>, como soporte de la teoría que ella genera en diferentes laboratorios escénicos y la innovación de su teatro consiste en trabajar con personas que no son actores y hacer la puesta en escena basándose en su biografía. “Las personas de verdad, ahí en vivo, un documental en vivo” (2013), así mismo busca la teatralidad de lo cotidiano, “yo quería secuestrar la realidad para llevarla al teatro” (2013). El Biodrama es una proposición escénica, que maquila experiencias cotidianas relevantes y las vuelca a la escena, exponiendo hechos verídicos de forma teatral, con los protagonistas reales.

Para la elaboración de un Biodrama, Vivi Tellas hace investigaciones basándose en entrevistas sobre historias personales, cuando alguna de ellas es lo suficientemente cautivadora la pone en escena con los verdaderos protagonistas, en lugar de actores profesionales, no prioriza sus habilidades histriónicas o sus herramientas técnicas en relación a la escena, de esa forma mantiene la esencia de cada persona y teatraliza un hecho cotidiano, dando como resultado una

representación genuina y un argumento real: “Un día conocí a Edgardo Cozarinsky cineasta y escritor [...] él me contó que su médico clínico y amigo por cuarenta años”

Alejo Florín, lo había salvado de la muerte, de una enfermedad gravísima, le había salvado la vida, y yo dije: quiero hacer una obra con los dos. [...] y la hicimos en el teatro con los dos [...] y dije ¿Cómo es que alguien te salve la vida? ¿Cómo es esa relación? Y trabajamos sobre eso [...] los pacientes del médico se levantaban de la cama para ir a ver a su médico al escenario, (Tellas, 2013).

Un estilo escénico, que propone una novedosa forma dramática: ocupar las historias específicas de algunas personas y teatralizarlas. No es difícil encontrar una relación con las prácticas de Bertolt Brecht, aunque el biodrama propone una evolución más moderna de esta forma dramática épica.

Bertolt Brecht solía tomar como base de muchos de sus escritos: poemas, cuentos y dramaturgias, las historias específicas de la gente: “Después de haber leído en el diario sobre una expropiación a una viuda indigente, bosquejé: *Der Brotladen* [la panadería]. Un coro de desempleados, atraídos por la perspectiva de trabajar cortando leña, lamenta al mejor estilo Brecht la caída de los gigantes económicos”. (Ewen, 1967:217)

La dramaturgia de Bertolt Brecht reaccionaba a las problemáticas sociales, específicas de su tiempo, tomando las historias alemanas más notables, que presentaban mayor injusticia y las teatralizaba, creando historias que ponían en escena problemas reales.

La forma teatral biodramática, formula un distanciamiento, al momento de poner en escena a los verdaderos protagonistas de la historia, esta funciona como una herramienta de contextualización el concepto de distanciamiento de Bertolt Brecht, que siempre ha sido tan pertinente en escena.

Esta forma de trabajo que propone Vivi Tellas, obedece a un contexto que busca darle voz al individuo. El Biodrama propone al teatro como: “lugar micropolítico, desde el cual reorganizar la experiencia sobre lo real desde lo

individual, una revaloración de la memoria individual que deviene en memoria colectiva”

Partir del yo para llegar al nosotros; además de retomar a las personas como entes políticos, capaces de enunciarse sin intermediarios y de construir narrativas sin riesgo a ser asesinado, la vuelta a la libre expresión, (Lezama, 2018).

Una situación que nos remite inmediatamente a las propuestas brechtianas y que indudablemente parte del estudio del teatro épico. La similitud de principios, nos habla de cómo el biodrama, también toma prestada la herencia de la investigación teatral de Bertolt Brecht. Que busca durante un periodo tan sombrío para la sociedad, como lo es la guerra, darle voz al individuo, contando sus historias, alzando la voz de la minoría, desde sus particularidades:

Otro de los rasgos importantes del biodrama en materia política tiene que ver con voltear a mirar las singularidades y mostrar su valía en un mundo que cada vez más busca anular la individualidad, (Lezama, 2018).

Por otra parte, Tellas toma en cuenta que todas las historias no son pertinentes, ni necesarias para la escena. Lograr filtrar las experiencias de la realidad, que no corresponden a la teatralidad de la escena, planteando el Unidad Mínima de Ficción (UMF). Que funciona como una medida poética, que mide cuanta ficción hay en una situación. La crea “para señalar esos momentos en los que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro”

El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar la teatralidad fuera del teatro –expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo– saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención: las personas y sus mundos. (Brownell, 2018)

El biodrama de Vivi Tellas, surge como una manera eficaz de teatralizar la realidad de la forma más verídica, que la escena puede permitir. Una tarea que también se consigue en Alemania con los laboratorios del Berliner Ensemble. En México se explora en 1958 con el <<movimiento pánico>> de Alejandro

Jodorowsky y Fernando Arrabal. Una búsqueda de nuevos horizontes teatrales que se ha hecho desde diferentes contextos.

El trabajo de Vivi Tellas es resultado de los laboratorios escénicos, que en un principio propone Bertolt Brecht, la experimentación con la dramaturgia y rompe con el juego de los roles y la inquietud de plasmar la realidad social a partir del distanciamiento, de las viejas formas teatrales que buscaban hipnotizar a la audiencia, son los fundamentos que coinciden con el teatro épico y que nos demuestra una vez más que las nuevas formas escénicas, no se separan de los estudios que hace Bertolt Brecht en Alemania. Comprobamos que el trabajo del director alemán, es pertinente y que la labor que tenemos ahora como creadores escénicos, es contextualizar, una teoría que sigue siendo vigente.

3.7. Teatro del oprimido: Augusto Boal.

El <<teatro del oprimido>> es un concepto que surge en 1980 a raíz de las investigaciones de Bertolt Brecht y Paulo Freire, gracias a las cuales Augusto Boal elabora la tesis de un nuevo concepto que tiene como objetivo: “transformar al pueblo, espectador ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática”, (Boal, 2009).

Augusto Boal en su libro (1980): *Teatro del oprimido* reconoce la influencia de Bertolt Brecht, cuyas dramaturgias resultan indispensables para gestar nuevas maneras de renovar el panorama teatral. Partiendo de la disyuntiva inicial de que Bertolt Brecht busca dilucidar en el primer capítulo de *Escritos sobre teatro* (1947) Boal comenta lo siguiente: “Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles

propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que este actúe y piense en su lugar”.

Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis, en el segundo una concienciación. Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar, al contrario, el mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución. El espectador liberado, una persona íntegra, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que sea una acción!, (Boal, 2009).

Los intereses de Bertolt Brecht se cumplen en un teatro que busca generar soluciones, a partir del hecho escénico. Y Augusto Boal es una consecuencia del teatro épico y su funcionalidad en la escena contemporánea, su objetivo es convertir al espectador en actor, algo que en su momento planteó Jacques Rousseau en su: *carta a D'Alembert*. Para este fin Augusto Boal pretende conseguir, mediante el dominio consciente del cuerpo, para lograrlo propone un recorrido por cuatro etapas de experimentación teatral: conocer el cuerpo, tornar el cuerpo a la expresividad, ocupar el teatro como lenguaje y tomar el teatro como discurso.

Para lograr convertir el teatro en un lenguaje Augusto Boal propone tres grados que los espectadores experimentarán paulatinamente a) La dramaturgia simultánea, donde la audiencia escribirá simultáneamente con los actores y b) El teatro imagen, una intervención directa que hablará por medio de las imágenes, hechas con los cuerpos de los actores y con el teatro foro, el último grado, que propone la intervención de los espectadores directamente en la acción dramática, actuando en ella. A la par de una sistematización para la conversión de las audiencias, Augusto Boal también propone diferentes herramientas para la construcción de la teatralidad, partiendo de las historias individuales de opresión, que reúne en una imagen titulada: <<El árbol del oprimido>>. Las presenta como

introducción a su libro *Teatro del oprimido* (1980) y en ella, manifiesta de forma gráfica la interrelación que tienen todas estas herramientas, para alcanzar el objetivo del teatro del oprimido.

Algunas de las formas más utilizadas, como ejercicios de exploración escénica en la escena contemporánea son:

- Teatro legislativo: que es una forma de laboratorio teatral, que pone en escena el análisis de los problemas políticos de los actantes y la realidad de la situación de una comunidad determinada, con el fin de generar una ley que ampare y mejore dicha situación.
- El teatro invisible: Surge como una propuesta de rompimiento, que sale del teatro y sitúa la teatralidad en la escena real. Generando un público que no sabe que se acaba de convertir en espectador, dándole la licencia de intervenir en la propuesta teatral, que se desarrolla en su propio escenario cotidiano.
- Teatro foro: Es el planteamiento de una problemática no fatalista, ante un grupo de espectadores, que construirán la escena conjuntamente. Al público se le da la posibilidad de intervenir la obra intercambiando de lugar con el actor, en el momento que consideren pertinente. De esa forma se busca modificar el desenlace de la historia, proponiendo una solución alternativa. Y al final de la misma se abre la posibilidad de reflexión.
- Teatro imagen: Una forma teatral que parte del cuerpo e imágenes. Los participantes analizan un estado concreto de algún conflicto personal o colectivo, que sea provocado por una situación de opresión, miedo o exclusión. Se buscan entonces, soluciones alternativas a los problemas que se plantean y el resultado serán imágenes, que se dinamizaran y a partir de ellas se crearan escenas dramáticas.

Augusto Boal se encarga de desarrollar toda una teoría partiendo de los fundamentos que le brinda el teatro épico. La poética del oprimido surge en una

época que exige un accionar más radical, que necesita de la revolución que Bertolt Brecht buscaba provocar, Augusto Boal actualiza tal aspiración efectuando un teatro disidente y con ganas de cambio.

Una vez más comprobamos que Bertolt Brecht es el estímulo recurrente, en la propuesta de nuevas formas teatrales que buscan revolucionar el hecho escénico, mediante la exposición crítica de la realidad, la concientización de los espectadores y la búsqueda de una sociedad más justa y analítica.

3.8. El teatro comparado: Jorge Dubatti.

A propósito de encontrar la influencia de Bertolt Brecht, a lo largo de algunas de las formas teatrales más influyentes en el siglo XXI. Surge la necesidad de mencionar a Jorge Dubatti y sus propuestas, en relación a las nuevas teatralidades. Por diferentes razones: la base filosófica sobre la que construye los cimientos del <<teatro comparado>>, la noción que tiene sobre la formulación del hecho escénico, como una consecuencia de las necesidades específicas de un territorio y la necesidad que ve en estallar el concepto de espectador de una forma revolucionaria.

El primer acercamiento que tiene Dubatti, en la consolidación de su teoría fue gracias a Eduardo Pavlosky tal como lo relata en la conferencia de 15 de Febrero de 2019 en el festival internacional de teatro universitario (FITU) XXVI en la UNAM, Jorge Dubatti se acerca a él con la intención de realizar su tesis de doctorado y gracias a este encuentro es que define la teatralidad desde diferentes aspectos filosóficos.

Para Eduardo Pavlosky el teatro es la vida, no es comunicación, para él pensar en el teatro implica pensar en la existencia. A partir de ello, Jorge Dubatti se plantea la posibilidad de que la perspectiva personal, es un elemento que influye en la concepción de teatralidad. Que hay que pensar en el teatro desde las ideas y condiciones que lo validan de acuerdo a un entorno determinado; y surge la pregunta ¿A qué estamos dispuestos a llamar teatro?

Se propone encontrar una definición epistemológica del teatro y explora las diferentes posibilidades que le brinda por ejemplo: la semiótica que piensa el teatro como lenguaje y comunicación o la antropología que por su parte lo define como un uso de la teatralidad y la organización de la mirada al otro.

Hay una teatralidad cívica. Como las autoridades del poder nos organizan la mirada. Teatralidad ritual: como la misa nos organiza la mirada. Mercantil, cuando compramos algo. Teatralidad urbana, como nos organiza la mirada la ciudad. El teatro es un uso tardío de la base de la teatralidad, que es condición de lo humano [...] Vivimos en una red de miradas y quien controla las miradas controla el poder y el mercado. (Dubatti, 2019)

Jorge Dubatti también recurre a la definición desde la sociología, que concibe al teatro como un hecho social. “Pensamos los hechos teatrales, determinados por una convención que implica un acto social entre agentes sociales.”, (Dubatti, 2019).

Pero para Eduardo Pavlosky el teatro es un acontecimiento, algo que acontece y que a la vez es algo que tiene un tiempo propio que lo carga de sentido. Entonces Jorge Dubatti recurre a la filosofía, que define el teatro como un acontecimiento: “El teatro es la existencia en una determinada forma de vivir”, (Dubatti, 2019). Se plantea entonces que el hecho escénico se transforma por la afectación de la gente que está reunida, que es el fundamento de un concepto que Jorge Dubatti denominará <<Teoría del convivio>>. Propone que el artista investigador, del teatro comparado, produzca conocimientos a partir de lo que hace en los procesos artísticos, en relación con el otro. Idea que nos remite a los

parámetros con los que califica la verdadera convivencia espectador/escena Jacques Rousseau, años atrás en su *carta a D'Alembert*.

El teatro comparado, entonces se define como: “el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica”. Luego, la <<Poética Comparada>>:

Asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad, (Dubatti, 2008: 2).

Jorge Dubatti pugna por creadores escénicos, que sean investigadores historicistas con la capacidad de “establecer conexiones con el entramado/espesor de la historia al que se dirime en series históricas: estética, metafísica, religiosa, política, cultural, social, geográfica, económica, étnica, biológica, etc.”, (Dubatti, 2008:3).

El teatro comparado surge de la localización de <<territorialidades>> en la recepción y divulgación de las teorías teatrales clásicas. Con ello Jorge Dubatti refiere, a que en un mismo lugar, por ejemplo puede haber más de un Konstantín Stanislavsky. Porque la forma de percibir y entender una teoría, dependerá en gran medida de elementos cambiantes, que definen de formas distintas un mismo concepto, para un grupo de gente, que se localiza en el mismo contexto.

Bajo esta premisa, Jorge Dubatti se percata de que el mismo teatro no puede ser pensado desde el absolutismo y que no todas las formas teatrales cubren las necesidades de una sociedad global, más bien están hechas para un contexto sumamente específico, determinado por la cartografía y sobre todo por los acontecimientos históricos.

Jorge Dubatti reconoce la importancia de las interpretaciones que hay de Bertolt Brecht, afirma que en ello no existen aciertos o errores, sino

territorialidades. El individuo creador entiende la teoría, desde el lugar en que está parado y esa es una aseveración irrefutable. Bertolt Brecht llena de significado el hecho escénico del teatro comparado, que existe a partir de la relación con el otro. Un postulado que el teórico alemán tenía claro en sus: *Escritos sobre teatro* (1947) pero que Jorge Dubatti lleva a un nivel más íntimo y que de forma exitosa, logra contextualizar, construyendo una dramaturgia personal, adecuada a las necesidades de su entorno.

ALCANCES.

“Hablar de Brecht como hablar de cualquier escritor sobre el que se hayan escrito mil veces más páginas de las que el mismo escribió, no resulta nada fácil, yo lo he intentado en más de una ocasión y al final siempre he descubierto un Brecht que era nuevo para mí”, (Sáenz, 2015).

El presente trabajo inicia con la premisa de hacer una ruta biográfica del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. La finalidad sería corroborar la noción popular que tenemos de este gran ícono teatral, que por lo general se nos presenta como un hombre solitario artístico y original, un poeta poco convencional que ingenió una técnica teatral que reconfigura el hecho escénico.

Es primordial observar que la obra de Bertolt Brecht cobra un sentido alternativo al hurgar en sus experiencias más íntimas, que resultan ser contradictorias e inconvenientes. El ideal de Bertolt Brecht se ve despojado de las excentricidades y se pone de manifiesto su lado más humano.

Como punto de partida encontramos que en esta investigación, se confirma que el teatro épico es producto de la colaboración de diferentes mentes brillantes, dirigidas hacia un mismo objetivo: la creación de una forma teatral completamente nueva e innovadora, que involucra al público y lo estimula a partir del distanciamiento de los elementos teatrales convencionales. Durante muchos años se le ha atribuido a Bertolt Brecht el mérito absoluto de esta forma escénica tan revolucionaria. Y es precisamente por ello que, durante el transcurso de la investigación destacaron los aportes del director alemán en interconexión con otras figuras que aportaron su originalidad, trabajo y creatividad para darle vida a cada uno de los componentes de la técnica brechtiana.

Por otra parte, los momentos que determinaron su personalidad, así como el curso que seguiría su vida, fueron la médula espinal de este escaneo biográfico.

Así pues, se logra hacer un recuento de dichos acontecimientos relacionándolo de forma puntual con el surgimiento de sus trabajos más importantes.

Ningún biógrafo o investigador de Brecht ha subestimado la influencia que la primera guerra mundial, tuvo en la vida artística del director alemán. Sus obras dramáticas más reconocidas tienen como móvil formular una crítica a la estructura política que rige los conflictos bélicos y sobre todo poner en manifiesto de forma caótica, real e imperativa sus consecuencias en la población alemana. Pero la habilidad que lo hace destacar de sus contemporáneos, es su estilo poético, armonioso y crudo de retratar la intimidad de los alemanes que sobrellevan un estilo de vida sometida a violencia y resignación. Bertolt Brecht logra imprimir su personalidad lóbrega en su trabajo personal, dando como resultado una calca de su experiencia con las hostilidades de la guerra.

La guerra también representa una de las épocas más oscuras de la vida de Bertolt Brecht. Atraviesa la Segunda Guerra Mundial en una etapa más madura, su trabajo como director y dramaturgo ya es reconocido y galardonado en la escena teatral alemana. El escritor alemán es identificado como un comunista radical quién se inclina por una sociedad más equitativa y justa, con un estilo único de montaje y una escritura drástica que se distingue por las mofas hacia figuras políticas de gran autoridad. Razón por la cual, tuvo que salir huyendo de su patria, tan pronto estalló el conflicto perdiendo en el camino amistades, a uno de sus hijos y su hogar.

Los resultados del aislamiento de Bertolt Brecht a causa de la guerra fueron grandes obras dramáticas que innovaron la forma en la que los artistas abordaban los estragos de la guerra. Uno de estos frutos fue *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta años. (1941)* trabajo por el cual fue aclamado, no solo por su impecable dramaturgia, sino también por su brillante ejecución, de la cual se lleva el crédito Helene Weigel, una brillante actriz, responsable de las más sobresalientes actuaciones que se lograron de las obras brechtianas. La combinación entre el talento sin precedentes de Helene Weigel y el estilo único del

teatro épico, dieron como resultado una de las más afamadas compañías de teatro alemanas: *El Berliner Ensemble*.

Así pues, es obligatorio reconocer el papel que juegan las figuras femeninas en la carrera de Bertolt Brecht, que determinan, alteran y dirigen el curso del trabajo del poeta alemán. Comenzando por la mujer que definiría el <<teatro épico>>, con su brillante colaboración en dramaturgia y dirección escénica: Elisabeth Hauptmann. Desde su primer acercamiento en 1924, Brecht nota su sobresaliente habilidad de escritura así como las múltiples aptitudes de las que se serviría durante el tiempo que duró su colaboración.

Elisabeth Hauptmann es la responsable de transformar a las mujeres de los trabajos brechtianos en personajes complejos. A tal grado que si se comparan las primeras dramaturgias, como *Baal (1918)* con *Santa Juana de los Mataderos (1932)*, distinguimos con facilidad la evolución que va desde mujeres ambiguas, retratadas como prostitutas, con pocos diálogos, de carácter predecible a una mujer que decide cambiar el curso de lo establecido y se encargara de llevar a cuestas un mensaje de revolucionario y una crítica social, que resonará en una sociedad acostumbrada a una mediocre reflexión de su entorno.

Durante la examinación de la relación de Bertolt Brecht con Elisabeth Hauptmann, queda al descubierto una fase de la vida del dramaturgo alemán, que nos enseña la parte más humana y escabrosa de sus creaciones: el plagio. Bertolt Brecht fue acusado en múltiples ocasiones de copiar trabajos de sus coetáneos extranjeros, imputaciones que evadió con su característico sarcasmo y actitud irreverente, ante los medios y colegas. Sin embargo diferentes documentos tales como la investigación de 1995 de Paula Hanssen *Elisabeth Hauptmann Brecht's Silent Collaborator* ponen al descubierto a un Bertolt Brecht nuevo, que se valió de varios escritos, traducciones y colaboraciones de Elisabeth Hauptmann que registró como suyas, para acrecentar su popularidad y alcance. Uno de los casos más alarmantes fue *La ópera de los tres centavos (1928)* una de las obras más reconocidas del teatro épico, trabajo que no hubiera sido posible sin el talento en la escritura y traducción de Hauptmann.

No obstante, aun cuando una parte del trabajo firmado a nombre de Bertolt Brecht no fue escrito por él, siempre fue en cierta medida influenciado y modificado con su estilo, desde su corriente de pensamiento marxista hasta su gusto por lo crudo y revelador. Que compartió siempre con sus colaboradoras y colegas. Como ejemplo podemos apuntar hacia el concepto de <<teatro épico>> que fue engendrado por su mentor Erwin Piscator y reconfigurado por Bertolt Brecht, hasta ser lo que conocemos hoy en día.

La indagación de los periodos más sobresalientes de la vida del dramaturgo alemán, a través de sus obras más reconocidas, nos lleva a una profunda apreciación de sus habilidades creativas, la conciencia de la importancia de las figuras femeninas en la vida de Bertolt Brecht, tanto en la creación escénica como la escrita, el esclarecimiento del origen de sus principios e ideales, así como una imagen concreta de la figura de un hombre quien fue influenciado por un ambiente hostil, artístico y revolucionario.

Para finalizar la investigación, fue pertinente hacer un análisis del eco que Bertolt Brecht tiene en nuestro teatro actual. Partiendo de las formas escénicas más reconocidas en la contemporaneidad; a través del estudio de sus bases, características, objetivos y principios, se logra hacer una relación directa de cada una de ellas con los principios que se plantean en el <<teatro épico>>. De esta forma, el estudio constante de los aportes de Bertolt Brecht se corrobora como imprescindible en la escena teatral desde todas sus vertientes y evoluciones.

En definitiva, las contribuciones artísticas de Bertolt Brecht establecen los parámetros que seguimos implícitamente en todas las variantes del hecho escénico. Brecht se alza en la historia del teatro como un ícono que se configura a partir de sus colaboraciones con mentores notables, grandes figuras artísticas y mujeres sobresalientes. La evolución del <<teatro épico>> es la evolución misma de Bertolt Brecht, es por ello que se vuelve imperativo entender la causa para apreciar la contundente consecuencia que representa Bertolt Brecht en la cronología teatral.

En lo personal, esta investigación me presenta a un nuevo Bertolt Brecht, uno que me exige cuestionar y ser crítica, a fin de llegar a comprenderlo mejor. Como estudiante he dado por hecho que la historia determinó al teatro y que edificó una serie de teorías que tienen la capacidad de ser expandidas desde diferentes direcciones y hacia distintos objetivos, de esa forma se dan nuevos resultados. Sin embargo, estudiando a Brecht, su filosofía y sus métodos poco convencionales de trabajo, puedo llegar a la conclusión de que la historia no determina el teatro, el teatro determina lo que hacemos con la historia, de qué forma queremos capturar un instante; depende de donde estamos observando, porque hay tantos mundos, como cabezas. Y, por lo tanto, todas las formas de teatro son válidas y diferentes, por que sirven a propósitos variados.

Nuestra filosofía combinada con un buen objetivo, es en esencia, el alma de nuestro teatro y según el teórico alemán debe ser contundente. Bertolt Brecht era un genio, pero no invento nada, de esta forma me deja claro que no es necesario tener un 'don', sólo una filosofía clara y una apasionada fe en nuestra visión. Y es esa fe lo que hará historia y hará que el mundo crea contigo.

Bertolt Brecht me exige como espectadora de su propia historia, verle desde fuera, despojarlo de los grandes títulos que se le han dado y me da la libertad de debatir la genialidad de su trabajo. Esto me ha llevado a la reflexión de la 'canonización' de los grandes íconos teatrales, figuras inalcanzables que han planteado verdades que he tomado por absolutas, pero que ahora aparecen ante mí de forma vulnerable, producto de un escrutinio propio del estilo brechtiano.

Entre más avanzaba en la indagación biográfica, Bertolt Brecht se transformaba cada vez más y más en un hombre, despojándose así del título de 'verdad universal'. Es en este punto que destaca la dramática épica como producto del cuestionamiento directo de Brecht hacia un concepto Aristotélico. Contradiéndolo, sin oponerse tajantemente a él. Desde mi perspectiva, esto implica partir en pequeños pedazos la teoría, analizarla y a partir de esto, recrearla. El resultado de ello, será nuestra propia dosis de creatividad.

Para mí está claro que el teatro no crea una ilusión, trata de combatirla. Pero más allá de ello, Bertolt Brecht me enseña que el teatro debe tomar la forma que sea necesaria para salir a luchar contra los problemas que nadie más quiere tomar por bandera. Bertolt Brecht vuelve su teatro en una protesta política, porque así lo demandaba su época, nación y desgracia. Pero me abre la posibilidad de que el teatro debe transformarse en aquella que sea la protesta más urgente. De aquí que despierta en mí la inquietud de pensar, que el problema del contexto en que me desenvuelvo más allá de ser político, tiene que ver con una crisis de espíritu, empatía y humanidad.

Bertolt Brecht busca despertar al hombre, su conciencia y su empatía, pero sin decirle cómo hacerlo, solo le indica cuál es el sueño o la pesadilla en la que sigue envuelto, dándole la opción de decidir si quiere despertar o no. Lo que me lleva a considerar la magnitud de la incidencia que tiene la puesta en escena, en el espectador y mi responsabilidad como creadora.

En la teoría se sabe que el arte tiene que ser accesible, pero en la práctica aún existe el elitismo, cuando el arte está hecho para todas las clases sociales. Sobre ello destaca el principio filosófico de Bertolt Brecht, quién lucha por convertir al arte en un arma para liberarnos de la idea del exclusivismo del teatro. Lo que me lleva a meditar si en la actualidad nosotros hacemos teatro, sólo para los que entienden el lenguaje de la escena y para los que pueden llegar al él porque son capaces de codificar el lenguaje teatral. Cuando debemos ser los artistas los que estemos lo suficientemente preparados, estudiados y conscientes como para decodificarla puesta en escena para cualquier tipo de público, no sólo los que son capaces de entender un mensaje que muchas veces pierde el sentido en la pretensión. Hacer que lo complejo sea accesible, de esta forma crear conciencia sobre los temas escabrosos y difíciles.

De igual importancia, el teatro brechtiano no se detuvo en explorar las formas convencionales del teatro para lograr sus metas, Bertolt Brecht fue más allá en la indagación de nuevos usos de los recursos tecnológicos y artísticos de su época. Ello me lleva a debatir la metodología en mi quehacer teatral, que se

limita a explorar las posibilidades que tengo en la escena. Estudiar a Brecht me deja claro que es obligatorio para el artista hacerse a la costumbre de explorar y estudiar toda forma de manifestación teatral, musical, tecnológica, sonora y artística que esté al alcance, con el fin de explotar mi visión creativa y llevarla a su máxima expresión.

Finalmente, es importante rescatar que Bertolt Brecht se fía de los hallazgos de sus camaradas, para crear una teoría que presenta como suya, en un compilado de trabajo creativo que le lleva años de meditación y conciencia. Para ello fue imperativo ser un hombre de ideas establecidas y claras. No importando los medios, el mensaje tenía que llegar, el impulso de hacer un teatro como él sabía que era correcto, aun cuándo ello lo lleva a tomar decisiones contraproducentes.

Sin embargo, en pleno siglo XXI sigue siendo una de las figuras más influyentes en toda configuración escénica existente. Lo que me lleva a concluir lo siguiente. Bertolt Brecht fue un creativo como ningún otro, precedido por grandes figuras que lo formaron y crearon en todo el sentido de la palabra, le enseñaron a escribir correctamente (Georg Büchner), a crear sensiblemente, a respetar a la escena y el espectador (Erwin Piscator), a entender la importancia del gesto en el actor (Karl Valentin), a aplicar el marxismo correctamente (Karl Korsch y Walter Benjamin), a asimilar la influencia extranjera de trabajos similares a los suyos (Elisabeth Hauptmann) y a aplicar en la escena de forma magnánima todos los elementos de la técnica brechtiana (Helene Weigel). Además de evolucionar el sentido de la música en los espectáculos escénicos (Kurt Weill) tanto como la construcción escenográfica (Caspar Neher). Sin embargo todo este conjunto de talentos creativos, no hubiera tenido un fin común de no ser por la visión de Bertolt Brecht, que estaba dispuesto a despojarse de los prejuicios morales y reinventar el hecho escénico en el mundo entero.

Anexos

----- (2015). "Al pequeño aparato de radio" *La galena del sur*. En línea. Obtenido desde: <https://lagalenadelsur.wordpress.com/2015/08/11/al-pequeno-aparato-de-radio-teoria-radiofonica-bertolt-brecht/>

- Alvarado J.L. "Upton Sinclair y la jungla" *Cicutadry*. En línea. Obtenido desde <https://www.cicutadry.es/la-jungla-upton-sinclair/>
- ----- (2016). "A partir de Peter Weiss cien años de su nacimiento" *Museo nacional centro de arte*. En línea. Obtenido el 26 de octubre de 2016 desde <https://www.museoreinasofia.es/actividades/partir-peter-weiss>
- Arcas A. E. (2011). Influencias de la poética de Aristóteles en los tratadistas del renacimiento italiano. *Activarte revista independiente de arte, teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*. 4, 17-28.
- Balistrieri L. (2018). "La ópera de los tres centavos". *Historia hoy*. En línea. Obtenido el 31 de Agosto de 2019 desde <https://www.historiahoy.com.ar/la-opera-los-tres-centavos-n338>
- Baraúna T. (2012). "Metodología del Teatro- Foro (Augusto Boal): Una herramienta poderosa para construir la participación popular". *Escuela popular*. En línea. Obtenido el 14 de septiembre de 2013 desde <https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/06/23/metodologia-del-teatro-foro-augusto-boal-una-herramienta-poderosa-para-construir-la-participacion-popular/>.
- Barea P. (s.f.). *Bertolt Brecht y la radio*.
- Benjamin W. (1950). *El Berlin Demoniaco*.: Icaria editorial. Benjamin W. (1998). *Understanding Brecht*. Nueva York: Verso.
- Bentley E. (1981). *The Brecht commentaries*. Nueva York: Grove Press.

- *Bertolt Brecht Journals 1934-1955*. (1973). Gran Bretaña.
- Brecht. B. (1927) Teorías de la radio. *Revista de economía política de las tecnologías de la información y comunicación*.2, 6-16.
- Browenell P. y Hernández P. (2018). "Sobre el proyecto biodrama, de Vivi Tellas". *Malba Diario*. En línea. Obtenido el 13 de Agosto de 2018 desde <https://malba.org.ar/sobre-el-proyecto-biodrama-de-vivi-tellas/?v=diario>.
- Boal A. (1974). *El teatro del oprimido*. Brasil: Alba
- Bosen R. (2018). "La guerra de los 30 años: un horror que marcó a Alemania. *DW*. En línea. Obtenido el 22 de mayo de 2018 desde <https://www.dw.com/es/la-guerra-de-los-30-a%C3%B1os-un-horror-que-marc%C3%B3-a-alemania/a-43887210>
- Botero A.T. (2008). Diálogos con Brecht. Caminos para la comprensión de una estética marxista. En *Ética y filosofía política, filosofía de la religión e historia de la filosofía*. (pp. 209-223). Colombia.
- Brandon P. (2006, agosto 12). Bertolt Brecht: This chap Marx was the first to really understand my plays. *Socialist Worker*.
- Brecht B. (1975) *El pequeño organón*.
- Brecht B. (1947) *Escritos sobre teatro*. ALBA
- Brecht-Bronnen Knall an sich (1961, marzo) *Der Spiegel*. 49-52.
- Castelló J.V. (2011). Mei Lanfang la voz de la Ópera de Beijing. *Instituto Confucio*. 5, 14-21.
- Castillo G. (2014). "El teatro legislativo promueve la participación activa de los ciudadanos". *Univerditat Oberta de Catalunya*. En línea. Obtenido el 5 de Junio de 2014 desde https://www.uoc.edu/portal/es/news/actualitat/2014/noticia_087/teatro-legislativo.html.
- Ceballos E. (2002). La influencia de Brecht en la escena mexicana. *Revista l'associació d'investigació i experimentació teatral*. 35, 29-44.
- Celis. M.A. (2005). La escena expandida. *ARTES la revista*. 10, 6-16.
- CrashCourse. (2019). *Bertolt Brecht and Epic Theatre: Crash Course Theater #44*. [Cinta de video] desde: <https://www.youtube.com/watch?v=c7fqMPDcKXM>

- Diéguez I. (2007). Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido. *Sala preta ppgac.* 14, 125-129.
- Dubatti J. Los estudios de teatro comparado. *Anatomía de la crítica.* 55-63.
- Dubatti J. (2019, febrero 15). Territorio, convivio y existencia. En UNAM. En Cátedra Ingmar Bergman FITU XXVI. *Territorio, convivio y existencia.* UNAM.
- Ewen F. (1967) *Bertolt Brecht su vida, su obra, su época.* Nueva York. Adriana Hidalgo editora, biografías y testimonios.
- Fayad L. (1997). La creación de Brecht a cien años de su nacimiento. En *Cuadernos de Literatura, volumen III, número 6.* (pp.97-105).
- Feral J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral.* 6, 25-38.
- Fernández I. A: (1995). Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de la preguerra. *Revista de filología alemana.* 3. 43-58-
- Fernández I.I. (2017). "¿Qué decimos cuando decimos teatro documental? En línea. Obtenido el 11 de septiembre de 2017 desde <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>.
- Fuegi J. (2002). *Brecht and Company: Sex, Politics and the making of the modern drama.* Nueva York.
- Fundación Juan March. (2016). *Brecht, de cuerpo entero.* [Cinta de video]. desde: https://www.youtube.com/watch?v=W8_YK4MFOBg.
- García J.P. (2004). El conflicto y la escena: Arte y política en piscator. Riff- Raff. 26, 107-115.
- García L.I. (2016). "Bertolt Brecht, maestro ignorante". *Escrituras escénicas.* En línea. Obtenido el 14 de abril de 2016 desde <http://escriturasescenicas.blogspot.com/2016/04/bertoltbrecht-maestro-ignorante-porluis.html>.
- Giles S. y Kuhn T. (2003). *Brecht on art and politics.* Londres. Bloomsbury.
- Greisenegger G.V. (1999). "Neher, Caspar". *Neue Deutsche Biographie* 19. En línea. Obtenido desde https://www.deutsche-biographie.de/sfz70929.html#ndbcontent_zitierweise.

- Grumann Sölter (2011). Efectos estéticos y el gesto teatral Bertolt Brecht y las huellas postdramáticas en Heiner Müller. *Repertório, Salvador*. 17, 11-22.
- Guillermin, B (1926), Entrevista con Brecht, *Die Literarische Welt*.
- Gutiérrez F.F. (1900). El espacio y el tiempo teatrales: Propuesta de acercamiento semiótico. *Tropelias*. 1, 135-149.
- Gutiérrez F. (2014). Richard Wagner: Mito y obra de arte total. *Repertorio* 22, 12-19
- Gutiérrez L.E. (2016) "En defensa de la escena expandida". *Teatro Mexicano*. En línea. Obtenido el 3 de enero de 2016 desde <http://teatromexicano.com.mx/5145/en-defensa-de-la-escena-expandida/>
- Gutiérrez L. E. (2016). "Y dale con la escena expandida". *Teatro Mexicano*. En línea. Obtenido el 11 de Enero de 2016, desde <http://teatromexicano.com.mx/5166/y-dale-con-la-escena-expandida/>
- ----- (2011). "Hacia un teatro pobre Jerzy Grotowski". *Teorías de la actuación*. En línea. Obtenido desde <http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/hacia-un-teatro-pobre-jerzy-grotowski.html>
- Hernández H. (2018). "Helene Weigel actriz semilla alemana". *Heroínas*. En línea. Obtenido el 29 de Julio de 2018 desde <http://www.heroinas.net/2018/07/helene-weigel-actriz-semilla-alemana.html>.
- History Channel. (2018). *La guerra de los treinta años*. [Cinta de video] desde: <https://www.youtube.com/watch?v=piyiGbQg6x0>
- Huberman G.D. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. Machado libros.
- Jameson F. (1998). *Brecht and Method*. Londres. Manantial.
- Jiménez F: (2003). *Woyzeck de G. Büchner, Wozzeck de Alban Berg Estructuras literarias y musicales*. Salamanca: Colección música.
- Jiménez O. (2016). "El actor expandido". *Teatro Mexicano*. En línea. Obtenido el 10 de Enero de 2016, desde <http://teatromexicano.com.mx/5156/el-actor-expandido/>
- Joachim L. (1988). *Musik bei Brecht*. Alemania.

- Kowalke K.H. "Lotte Lenya Biography Meets Weill". *Kurt Weill The Kurt Weill foundation for music*. En línea. Obtenido desde <https://www.kwf.org/pages/lotte-lenya.html>.
- Lehmann H. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de fondo revista de teoría y crítica teatral*. 2, 1-19.
- Lehmann H. (2014, octubre 24) Las características del teatro posdramático. En UNAM. En Cátedra Ingmar Bergman UNAM en cine y teatro. *Metamorfosis del teatro posdramático*. UNAM.
- Lezama R.R. (2018). "Vivi Tellas. Biodrama: La dramaturgia del destino". *Aplaudir de pie*. En línea. Obtenido desde <http://aplaudirdepie.com/vivi-telas-biodrama-dramaturgia-del-destino/>
- Löwy M. (2006). *Marxismo y religión ¿opio del pueblo?* Buenos Aires: CLASCO.
- Lyon J.K. (1980). *Bertolt Brecht in America* New Jersey: Princenton University Press.
- Méadel C. (1990) *Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture*, Éditions de la Maison.
- ----- (1961) Memoiren Brecht-Bronen Knall an sich. *Kultur* 3,49-52.
- Mendoza T.E. (2014). Génesis del teatro contemporáneo. *Paso de Gato*.57, 90-94.
- Modern R.E. (1968). *La naturaleza en la obra de Georg Büchner*. Argentina: Imprenta universidad nacional de litoral.
- Motos T: T. (2010). Teatro imagen: expresión corporal y dramatización. *Aula*. 16, 49-73.
- Negrete A. (2014). El 'distanciamiento' brechtiano. *MITO Revista cultural*. 46.
- Ortiz R. (2015). Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. *Investigación teatral*. 10, 155-157.
- Paraskevaidis G. (2004) Brecht y la música. *Revista La Puerta*. 3, 128-133.
- Piscator E. (1976). *El teatro político*. Madrid: Ayuso.
- Posada F. (1968) *Brecht y la vanguardia maldita*.
- Reck A. (2015). "Teatro en alemán II: Madre Coraje, de Bertolt Brecht". *La izquierda diario*. En línea. Obtenido el 18 de marzo de 2015 desde

<https://www.laizquierdadiario.mx/Teatro-en-aleman-II-Madre-Coraje-de-Bertold-Brecht>.

- Rosenblueth E. (1978) *Rousseau y la educación contemporánea*.
- Sabugal P.P. (2017) Teatro documental: Entre la realidad y la ficción. *Investigación teatral*. 6, 111-129.
- Sabugal P: P. (2014). *El teatro documental: Una apuesta en escena*. Tesis de doctorado Universidad Iberoamericana. Facultad de comunicaciones. México.
- Sacks G. & Thomson P. (1994). Introducción a Brecht. Madrid: Akal, S.A.
- Schebera J. (2000). *Kurt Weill*. Londres: Yale University press.
- Sherwood A. (1919). *Pobre blanco*. Barbados: Barataria.
- Silverman M. (1988). *Brecht on Film and radio*. Londres: Bloomsbury.
- Steinweg R. (1976). *Brechts Modell der Lehrstücke*. Alemania: Suhrkamp
- TEDx Talks (2013). UMF Vivi Tellas TEDx Rio de la plata. [Cinta de video] desde <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw>
- Thalbach K. (2000). Helene Weigel in Fotografien. Berlin: Henschel.
- ----- (1995). The influence of Brecht. *Encyclopedia Británica, Inc*.
- *The measures taken and other Lehrstücke*. (1977). Gran Bretaña. Bloomsbury.
- Thomson G. (1998) *Introducción a Brecht*. Madrid, España: Akal.
- Thuleen N. (1996). "Musik und Misuk in den früheren Brecht-Opern.". Nancy Thuleen. En línea. Obtenido el 20 de diciembre de 2005 desde <http://www.nthuleen.com/papers/711brecht.html>
- Tombe C.M. (2011). *Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis*. Tesis de Licenciatura publicado. Universidad del Valle, Facultad de humanidades, Cali.
- TRANSDrama Seminario Internacional de Experimentación Dramatúrgica (2014). Rubén Ortiz- Escena expandida. [Cinta de video] desde: <https://www.youtube.com/watch?v=DUSE0R3Smlw>
- TRANSDrama Seminario Internacional de Experimentación Dramatúrgica. (2018). *Vivi Tellas/Clase Magistral TRANSDrama* [Cinta de video] desde <https://www.youtube.com/watch?v=nYspJlcuAm8>.

- UNED cursos MOOC/COMA (2016) *Posdrama* [Cinta de video]. Desde: <https://www.youtube.com/watch?v=SLWsm4-YC64&list=PL8Rs3GDbZOybOl6q8adUjXeu2J7JBp3yw&index=3>
- UNESCO Organización de las Naciones Unidas Para la Educación, la Ciencia y la Cultura. En línea. Consultado el 13 de septiembre de 2019. Disponible en <https://ich.unesco.org/es/RL/la-opera-de-pekín-00418>.
- Vallejo A.B. (2006) A propósito de Brecht. *Biblioteca virtual universal*.
- Vallejo J. (2006, 13 de mayo). De Li Xingdao a Bertolt Brecht. *El país*.
- Varios autores. (1984). *Semiotics of drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamins publishing Company.
- Verdú G: V: (2002). *Influencia de las puestas en escena brechtianas en el teatro europeo contemporáneo: el ejemplo de Edward Bond*. Tesis de doctorado publicada Universitat de València. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya.
- Willett J. (1984). *Brecht in context*. Gran Bretaña: Bloomsbury
- Wöhrle D. (1988) *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Alemania: Prometh.
- ----- (2011) Woyseck, un drama adelantado a su tiempo. *Cuaderno pedagógico*. 52, 11-19
- YattaPro (2011) *La guerra de los mundos- Orson Welles*. [Cinta de video] desde: <https://www.youtube.com/watch?v=VMGRUCU4kLjI>
- Youku. (2010). Mei Lanfang: "The drunken beauty" Choreography plates [Cinta de video] desde <https://www.youtube.com/watch?v=tQWsDeOB23Q>.
- Zuzulich J. "Una tensión productiva: performance y tecnología". *Tecnologías expandidas*. En línea. Obtenido desde http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/Jorge-Zuzulich_una_tension_productiva_performance_y_tecnologia.pdf.
- ¿Qué distanció a Bertolt Brecht y Walter Benjamin? (2017, octubre 25). *El universal*. 1.
- ----- (2017). "¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?". *Hiedra*. En línea. Obtenido desde <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>