ESTANTE

REPUBLICA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CATOLICA "ANDRES BELLO"
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE LETRAS

ESTE LIBRO NO PUEDE SER LLEVADO FUERA DEL RECINTO DE LA BIBLIOTECA.

T R A B A J O D E G R A D O

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO
BIBLIOTECA
CARACAS

Caracas 7 de Septiembre 1973

aac6578

TESIS
L973
L165

"EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT"

Prof. Guía: Ignacio Ibáñez S.J.
Alumna : Evelyn La Rosa Wever
4° Año de Letras

E S Q U E M A

I. Introducción

II El Autor

III Antecesores - Precursores del Teatro Epico

IV. Inovaciones Teatrales

a. Teatro Didáctico

b. Lo histórico como estructura

c. Música y distanciación

d. Gestus fundamental - Gestus Social - Efecto V

e. Actuación Epica

f. Otros Elementos Epicos

Comparación con el teatro clásico aristotélico

V. Madre Coraje y sus hijos. Elementos del teatro épico en esta obra.

VI Teatro brechtiano dramas de tésis o de propaganda

VII. Bibliografía

I. INTRODUCCION

La primera intención cuando pensé realizar este trabajo estuvo orientada hacia el aspecto exclusivamente técnico - literario e innovador de este autor. Pronto pude percatarme que era imposible apartar su personalidad compleja como realizador escénico, filósofo del teatro, creador de espectáculos y lógicamente como pensador político. Es más, ahora veo que es desde todos estos elementos de donde saca el impulso creador de sus obras.

Todo su legado teórico literario, apunta a una sola y única finalidad "La sociedad" que a través de estas páginas intentaremos esclarecer.

II. EL AUTOR

Brecht nació en Augusta, Ausburg el 10 de Febrero de 1898; de padre bávaro y protestante, director de una pequeña fábrica de papel y, de una madre hija de un alto funcionario de la Selva Negra.

Muy pronto descubre la miseria popular y se rebela contra este mundo de la riqueza y de la desigualdad en donde vive.

Podría ser feliz y debería serlo, ya que tiene con que vivir honestamente. Pero como Jeanne Dark en la Santa Juana de los Mataderos, toma partido por los desheredados por los que no reciben ayuda de nadie. Y como élla, él podría decir que se sentó entre las gentes de los mataderos y de las fábricas para resolver:

"Yo no comeré otra cosa que ellos coman
aunque sea un puñado de nieve lo que les den
Comeré esta nieve,
y su trabajo también quiero hacer
Yo tampoco tengo dinero
y no lo puedo ganar de ningún otro modo
por lo menos de manera honesta
Y si no hay trabajo,
estaré como éllos sin trabajo."

Sigue los estudios normales, protestantes; luego a los 18 años, en 1916 entra en la Universidad de Munich para estudiar Medicina, pero en 1918 fue llamado a las armas. Entonces asqueado por la miseria y por la verguenza, compone sus primeras canciones de rebeldía, que canta a los heridos que cuida en el hospital de la retaguardia, acompañándose con guitarra

"No te dejes reducir
la vuelta no existe
Ya se acerca el día
el viento de la noche sopla
pero no vendrá la mañana".
(Grandeza y decadencia de la ciudad
de Mahagonny)

Acabada la guerra en Ausburg, forma parte, durante unos días, de un consejo de soldados y obreros; participa en desfiles; se encuentra en las barricadas de aquella guerra civil entre el Estado Mayor alemán y el pueblo, que durará 15 años, hasta la llegada de Hitler. Pero Brecht no vé en éllo más que el absurdo, historias de locos en un mundo de putrefacción. La revolución proletaria no es todavía lo suyo: se hunde en el cinismo y en el nihilismo.

Las obras de este tiempo están llenas de podredumbre y de placer: Baal representada en Leipzig en 1922; En la Jungla de las Ciudades en Munich 1923; Tambores en la Noche, su primer drama representado y de amplia fama (que mereció ser recompensado con el premio Kleist 1922). Este feliz éxito llevóle a Berlin, donde fue contratado como dramaturgo en el Deutsches Theater. Las obras ya mencionadas junto a los poemas publicados en 1926 bajo el nombre de Libro de plegarias domésticas, dan una idea de la descomposición en la que estaba hundida la Alemania de Weimar.

Estando en la capital alemana, entabló contacto con las experiencias del "teatro político" de Erwin Piscator, realiza varias direcciones escénicas. De 1924 a 1926 inicia una colaboración con los músicos Kurt Weill y Hanns Eisler que habría de prolongarse por mucho tiempo.

En 1926 pone en escena a Baal en el propio Berlin. Para el año de 1922 se había casado con Marianne Zoff, de la que se separa en 1927; adapta una obra de Marlowe "La Vida de Eduardo II de Inglaterra (1924).

Con "Hombre por Hombre" logra una sátira feroz del imperialismo. Se vuelve hacia un nuevo género tal vez

por ascetismo literario: la ópera, a la que pretende desmistificar y parodiar. (El Pequeño Mahagonny, en 1927; Grandeza y Decadencia de la Ciudad de Mahagonny 1930) paradójicamente, es este el camino que le llevará al éxito. En 1928, estrena en Berlin, una obra que a los 30 años, le hace célebre en el mundo entero. La "ópera de tres centavos" (que será adaptada al cine por Pobst, con Prejean y Dania), es una refundición de La Opera del Mendigo de John Gray, una violenta crítica de la sociedad burguesa en la que el sentido de los partidos de izquierda se precisa en ella:

> "Os gustan vuestros gruesos vientres y vuestra honestidad
> asi pues, una vez por todas escuchad:
> por más que le deis vuelta, esta es la verdad
> primero la manduca, luego la moral !

Fue entonces en 1928 cuando se casó con la actriz Helene Weigel, que fue la fiel compañera de su vida y la intérprete magistral de sus obras.

Alemania sigue conociendo la miseria, el paro obrero, la ocupación, los disturbios sociales, la desigualdad de clases estentórea, los comunistas van a la carcel; el nacional-socialismo progresa en la violencia. Brecht se adhiere al materialismo histórico y dialéctico.

Escribe entonces sus obras didácticas que contibuyen a purificar su técnica y su estilo.

Son obras que se dirigen ante todo a comunistas y tratan de cuestiones de moral marxista.

Por ejemplo los dos textos titulados: El que Dice Si y El que Dice No (1929). En 1930, Brecht escribe La Excepción y la Regla y su otra obra dedicada a la gloria del marxismo, La Decisión; luego en 1931, La Madre, sobre el texto de Gorki, cuyas representaciones fueron repetidamente prohibidas por la policía, hasta el punto que la compañía hubo de limitarse a dar lecturas públicas de la obra.

La Decisión, trata del uso de la violencia en la revolución. Era en ocasión del proceso de Moscú, en el que unos comunistas eran juzgados por otros comunistas. Brecht asume totalmente el marxismo, en todas sus consecuencias, ya que quien quiere los fines, quiere los medios.

"El que lucha por el comunismo
debe luchar y no luchar
decir la verdad y no decirla
servir y rehusar servir

mantener sus promesas y no mantenerlas
exponerse al peligro y huir del peligro
darse a conocer y permanecer invisible
El que lucha por el comunismo
sólo una virtud posee entre todas:
Y es luchar por el comunismo"

(La Decisión)

Estas obras le enraizan en el comunismo. El marxismo le hizo aprender que nada es eterno y que el mundo es transformable. Pero no solo; hay que unirse para triunfar y luchar, en el seno del partido comunista, que dá un apoyo a nuestras débiles fuerzas, que solas unicamente podrían hundirse en la desesperación.

Brecht salió pues de su soledad trágica. Su visión del mundo se amplía; sus problemas dejan de ser puramente individuales; abre los ojos ante la suerte de los demás, con la preocupación de llevarles remedio y adopta una técnica para éllo. Pero después del desespero personal, he aquí que llega la desesperación colectiva: 1933 la subida de Hitler.

A partir de 1933, su preocupación constante es el facismo que invade a su país, sobre el cual escribe cosas terribles (Cabezas Redondas y Cabezas Puntiagudas,

que denuncian el racismo 1933 y Terror y Miseria del III Reich 1934-38); en España (Los Fusiles de la Madre Carrar, 1937 que demuestra la imposibilidad de permanecer neutral.

Huyendo de la dictadura nazi, emigra a Dinamarca, a Suecia, a Finlandia. En realidad él no ha emigrado voluntariamente. Ha huído, le han echado. Pero regresa cerca de la frontera, ahora está allí, esperando la hora del retorno.

En este exilio, lejos de las luchas políticas indirectas, Brecht profundiza su inspiración, relaja la inspiración del aprendiz comunista ávido de proclamar su verdad y escribe obras más bellas en las que el marxismo es levadura, el soplo que las impulsa y no la doctrina que se predica. Su obra toma entonces libertad.

En el exilio nórdico, escribe el Proceso de Lúculus y Madre Coraje (1938); acusaciones contra la guerra amenazadora; luego La Vida de Galileo (elogio de la razón y de la astucia benefactora, 1937-1938); La Buena Persona de Sezuán (1938-1940), Maese Puntila y su criado Matti (1940).

Pero Hitler invade todos los países fronterizos a Alemania y Brecht tiene que conocer el exilio californiano (1941-1947) en donde crea sus últimas obras; escribe La Resistible Ascención de Arturo Ui (1941-1942); Schweyk en la Segunda Guerra Mundial (1942-1943); Las Visiones de Simone Machard (1944-1945) y el inolvidable Círculo de Tiza Caucásico (1944-1945).

Pasa un año en Suiza, en donde estrena Antígona y Puntila, luego vuelve a su país y se instala en Berlin Este, con su mujer, directora del Berliner Ensemble.

Brecht es un marxista, claro está, pero no es un hombre político: es un artista comunista (es decir que no separa su arte de su función social).

Sus obras de la etapa de su madurez no son directamente políticas. Podemos leer Madre Coraje e ignorar que Brecht era comunista.

La lectura de los programas de cada escena de Madre Coraje no tienen como única finalidad insertar la obra en lo absoluto del universo artístico, sino todo lo contrario, en la cotidianidad del universo político; de mostrarla, al marxismo, bajo la luz decididamente anticapitalista o revolucionaria, propia de los trabajadores.

Toda la obra Madre Coraje, está contada en cuatro páginas que fustigan la guerra a través de la permanencia del decorado y del carromato de Anna Fierling.

El programa de la misma, está abierto sobre la vida social, nacional e internacional, jamás cerrado sobre puras cuestiones del arte.

En los tiempos libres que le dejan los innumerables ensayos que impone a la compañía del Berliner Ensemble, escribe aún Los Días de la Comuna de París (1950).

Muere el 14 de Agosto 1956, de un ataque al corazón, cuando dirigía los ensayos de La Vida de Galileo, que el Berliner Ensemble presentó, con gran éxito, en París, en el Teatro de las Naciones, los días 5, 6, 10 de Abril de 1957, alternándolo con Madre Coraje.

III. ANTECEDENTES. - PRECURSORES DEL TEATRO EPICO

No cabe duda de que Brecht fue buen conocedor de la tradición teatral germana. Se trata de una tradición rica en experiencias. Durante casi dos siglos, desde Lessing y Shiller, los alemanes han inclinado su producción teatral por una constante, decidida y consciente idea de crear un teatro según unas dimensiones estéticas y doctrinales preestablecidas y claras, seguidas con una voluntad, perpetuada de generación en generación, de crear un teatro con peculiaridades nacionales e ideológicas de cuño propio. Esto se da porque desde el punto de vista de la evolución histórica teatral, Alemania no ha tenido una tradición, es decir, una forma teatral típica como llegaron a tenerla Inglaterra, Francia o España; esta forma teatral típica de estos países queda definida junto con la nacionalidad o mejor con la integración nacional que hace posible la monarquía. Alemania por su parte no conoce esta unidad nacional hasta muy tarde y es sólo a partir del siglo XVIII cuando encontramos los primeros intentos de organizar una dramática coherente, después de Lessing y de Shiller.

De la misma manera que todas las dramáticas de importancia que se han ido definiendo a lo largo de la

historia del teatro han conseguido crear o encontrar una forma tradicional típica, Alemania no ha podido conseguirlo, porque entra en la historia mucho más tarde que otros países que han jugado un papel en la dramática europea.

Son muchos los factores que han hecho tardía el logro de un teatro meramente alemán. Añadamos a lo ya dicho, que la historia del teatro germánico se ha caracterizado por un continuo proceso de revoluciones, en donde cada autor intenta excluir la forma teatral anterior y comenzar de nuevo. Claro está, esto dará como resultado que se retrase el acrisolamiento de una forma teatral nacional. Alemania no conseguirá una verdadera unidad ni conciencia de nación hasta que llega la hegemonía prusiana.

Según Jacques Desuché, estudioso de la literatura alemana,"Alemania necesitará más de dos siglos para conseguir una forma teatral suya y definitoria de su dramática. Y esta forma según su opinión es la del teatro épico."[1] (entendiendo que esta forma no es pura

[1] La Técnica Teatral de Bertolt Brecht...Jacques Desuché

creación brechtiana, sino que es el fruto de una rica y moderna tradición teatral alemana).

Bien podríamos afirmar que Brecht se convierte en el tipificador y depurador de dicha tradición.

Para comprender de que manera está inserta la obra de Brecht con sus predecesores, es esencial recordar el sentido evolucionario que a su actividad teatral dieron Lessing y Shiller. La posición de críticos ante el teatro, abrirá una senda que culminará en Brecht.

Encontraremos muchos puntos o elementos comunes entre Shiller, Lessing y Brecht; por una parte, Lessing en la "Dramaturgia de Hamburg" se opondrá a todo pragmatismo que preconiza la tragedia clásica para abocar por un naturalismo.

Otro hallazgo de Lessing, que conformará todo el teatro alemán, es la preocupación didáctica que quiere imprimir al teatro, lo cual trae consigo una progresiva politización del mismo. Para Lessing el teatro es un arma, con la cual quiere luchar contra los residuos del feudalismo que quedaban en las cortes de Alemania y de Prusia. Ataca a la nobleza imperante,

cuando ataca el clasisismo francés. En contra de este teatro de corte de minoría noble, Lessing defiende el teatro burgués, el teatro de la mayoría.

El problema como podemos observar no se le plantea a Lessing a nivel de las fronteras nacionales, sino a nivel de las fronteras de clases. La mayoría a la que el quiere servir es a la burguesía que, contra el poder establecido, quiere entrar en la historia. Brecht, como se verá, intenta servir al proletariado, él se propondrá a considerar a esta mayoría como su propio público.

Lessing pensaba además que el papel fundamental de la crítica, era el de suscitar obras nuevas y educar al público. Buscando para lograr ésto nuevas formas teatrales a nivel de contenido y formas.

Este nuevo teatro se apoyaba en una nueva forma de actuar el actor, aquí veremos claramente los distintos antecedentes brechtianos. Por ejemplo, proponía que el arte del actor debe rehuir de la teatralidad y la gesticulación exagerada a inútil. El opinaba que era mucho más importante la frialdad que la exaltación. Los gestos tenían que ser significativos, y la pasión debía

ser más contenida cuanto más violenta era, porque la misión del actor era ante todo la de hacer comprender. El gesto y el tono debían de individualizar el contenido moral de la obra.

Se hace evidente que en esta exposición de teorías de Lessing está implícita toda una concepción de la escena que Brecht llevaría a sus últimas consecuencias: en la teoría del "Gestus" fundamental y del "Gestus" social, como la teoría de la actuación del actor, que se ha traducido por "distanciación".

Lo que Lessing se proponía era hacer al público consciente de la mayor parte de la realidad y opinaba que esta realidad debe hacerse visible a través del individuo, el individuo que refleja los hombres de cada día, no el que escapa de su realidad.

Opinaba de la intervención del destino en la tragedia griega que era una solución magnífica para acostumbrar al hombre al espíritu servil, ya que cuando intervenía éste, las cosas se solucionaban sin ninguna explicación humana. Todo era dado fortuitamente.

Pensaba Lessing que lo más importante del arte no es el productor sino el consumidor y asi, desplazaba el centro de la tragedia desde la escena al espectador.

La Catarsis adquiere con Lessing un nuevo sentido; la purga se produce en el mismo momento en que la obra orienta al espectador hacia un camino fecundo, o sea en lo que se convertirá en Brecht en la posición crítica del espectador. Frente a la grandeza de la antigua tragedia, el espectador cae prisionero dentro de un respeto reverencial y se produce entre el escenario y espectador una distancia infranqueable. Si los hombres del drama, (decía Lessing) son mis semejantes, esta distancia desaparece, y por tanto puede tomar parte activa en la actuación; de aquí a tomar una posición crítica ante las actitudes expresadas en el escenario sólo hay un paso.

Lessing fue como más tarde lo sería Brecht, un hombre de teatro en todo su pleno sentido: creador, teórico y dramaturgo; en el sentido de dar a la programación de un teatro, una orientación política, social, educadora de un público.

Vemos ahora hasta que punto el terreno que prepara la aparición de Brecht está abonado y trabajado. Pasemos a observar ahora la notable antelación de nuevas teorías teatrales que ofrecen Shiller y su teatro

a la escena europea. De las cuales Brecht sabrá utilizar aquellos elementos que apuntaban ya hacia la valoración de la realidad objetiva.

Friederich Shiller es también adversario declarado de la tragedia francesa. En cierto modo es continuador de la estética de Lessing. No quiere decir esto que Shiller no haya dado su aporte original en cada una de sus proposiciones teóricas.

En un estudio introductivo a la obra "La Novia de Messina", Shiller lanza algunas disposiciones a cerca de la distanciación, donde ve que la función de la distanciación es la de crear lejanía, distancia,extrañeza, irrealidad necesaria. Este efecto lo confía Shiller al Coro, utilizando naturalmente la palabra.

Atribuye además un papel importante al gesto, a la solemnidad, a todos los elementos destinados a convertir "lo real en imaginario". En este proceso vé un medio para hacer accesibles las situaciones violentas, por medio de las "atenuaciones dramáticas", con los cuales el público se hace partícipe en un estado crítico.

Al igual que Brecht opina que el arte auténtico debe perseguir fines superiores al juego y al goce del

instante. Piensa que el fin primordial consiste no en dar al hombre la ilusión pasajera de la libertad, sino el sentido de una libertad verdadera.

Hasta aquí hemos podido observar los autores alemanes que más han influído en Bertol Brecht, pero sucede que sus influencias no están única y exclusivamente enmarcadas en el ámbito nacional. Brecht no sólo se fundamenta en su propia tradición, sino que se percata de que la tradición objetivista que se dá fuera de Alemania, (y que él desea para su arte) se ha enriquecido lo suficiente con el paso del tiempo, para que él tenga suficientes puntos de referencia y ejemplos en que apoyarse. Encuentra madurez objetiva y realista en Zolá, Antoine Chejov, Stanislanski, Gorki, Meyerhold y Piscator.

Está entonces en la búsqueda de los elementos que eliminan todo subjetivismo sentimental esteticista. Está en la búsqueda de una forma que abre una nueva etapa del teatro y tipifica el espectáculo de toda una era: la era científica. Los autores que facilitan la tipificación del teatro de la era científica y que influyen en Brecht son: Jakob Lenz (1751-1792), más tarde Gerhart Hauptman (1862-1946), Frank Wedeking (1864-1918).

En conclusión, Brecht es un hombre de encrucijada y de acrisolamiento y no un ejemplar personal, que como hemos podido comprobar es el resultado óptimo de una evolución de diferentes teorías que han sido suficientemente meditadas y razonadas y puestas en práctica en cada una de sus obras, como tendremos oportunidad de demostrar en un capítulo aparte de este trabajo.

IV. INOVACIONES TEATRALES

Antes de entrar de lleno a exponer todas las teorias que Brecht propone para la creación del teatro épico, deseo hacer algunas disertaciones a cerca de las teorías que a través de la historia de las Letras y de las Artes se han dado.

Parto de la concepción de que toda obra de arte es por naturaleza anti-convencional para poder aprovechar en toda su intensidad la capacidad natural de creación. Casi siempre se ha visto que lo convencional tiende a lo dogmático, este dogmatismo en algunos casos ha dado como fruto piezas cortadas a patrón, un mecanismo incompatible con la violencia creativa que da la idea de encarrilamiento interpuesto entre la inspiración y la creación.

Creo que siempre resulta "chocante" para el arte formular reglas, más bien propias de un academicismo inoperante; y además, porque el arte constituye con anuencia, uno de los actos de creación más individuales del hombre. No obstante, la creación de preceptos teóricos por parte de algunos autores no implica que estos los hayan creado con la finalidad de dictaminar a los demás autores como debe de ser su creación, o mediante que método deben hacerla.

Asi, comprenderemos fielmente la actitud de Lope de Vega, quien a pesar de haber elaborado normas para la escritura de comedias, dijo una vez:

"Cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos bajo seis llaves"

El propio Bertolt Brecht dijo en una oportunidad que sus escritos teóricos, que en realidad fueron numerosísimos, eran una meditación sobre su arte, sobre lo que hacía o había hecho; no una doctrina que hay que aplicar (una receta para hacer buenas obras teatrales), sino la traducción de una sensibilidad en el registro de la clara y pura inteligencia.

Las primeras manifestaciones teóricas de Bertolt Brecht con respecto del teatro épico aparecen en las notas para las piezas "Opera de Tres Centavos" y "Florecimiento y Derrumbe de la Ciudad de Mahagonny", o sea en los años en que comenzó a ocuparse de las teorías del marxismo y a ligarlas con sus propios ideales.

En primer término, traza una visión del teatro en las condiciones en que se hallaban en ese momento. Luego hace ver que las relaciones entre la sociedad y el teatro y la producción del mismo está gobernada por

los medios de producción por medio de las categorías económicas, concluyendo que el aparato teatral lo determina la sociedad existente, somete a la producción dramática.

a. Teatro Dialéctico:

La Dialéctica, (del griego dialegomai, raciocinio Arte de razonar metódica y justamente) presentó entre la educación y distracción un problema que preocupó a Brecht durante toda su vida, y constituyó un tema de inspiración para muchos y muy diversos ensayos. Una real unidad dialéctica entre educación y distracción fue lograda por Brecht en sus grandes piezas escritas durante el período de emigración. Sin embargo nunca pudo poner sus ideas en práctica, hasta que vivió en una sociedad socialista. Las nuevas relaciones económicas, la liquidación de los antagonismos de clases, las nuevas posibilidades que permitían al hombre una cultura general universal, crearon nuevos requisitos para una unidad de instrucción y diversión. La nueva manera en que los hombres producen y viven, crean condiciones de asimilación completamente diferentes. Para utilizar el aprendizaje, son creadas nuevas

formas de producción para una nueva comunidad humana, lo que hace cambiar igualmente tanto el carácter de la educación y distracción.

El teatro épico de Brecht quiere provocar sensaciones ligadas al conocimiento, susceptibles de transformar la sociedad, Brecht se sentía responsable de los efectos provocados por la representación de sus obras.

El comportamiento crítico que Brecht trata de suscitar en el espectador, tenía como finalidad capacitarlo para la comprensión de las contradicciones sociales difíciles de detectar. El no quería que su público conociera únicamente la superficie de la realidad. Se trata, a la vez, de mostrarnos la realidad contemporánea y permitirnos juzgarla. Brecht hace lo posible por presentarnos la realidad a la luz de leyendas, para reavivar la atención hacia élla, con el fin de que hagamos un análisis a la realidad que se nos presenta.

Asi pues si el teatro quiere cumplir su función social, es decir, su función crítica, si quiere hacer sensible al espectador los abusos y las fuerzas maléficas de la sociedad,para que se desee cambiarlas, es

este claro juicio lo que tiene que despertar, y no una institiva repugnancia.

La solución es divertir al hombre mostrándole su vida, pero como "alejada" de él.

La cuestión del teatro no es enseñar política, sino precisamente hacer al hombre sensible a élla. Se dirige a los sentidos del hombre, no sólo a su inteligencia. Debe mostrar (pero de cierto modo) la vida tal como es (entonces quedamos libre para juzgarla) no demostrar algo.

Este es un didactismo que sitúa a la obra en su dimensión crítica y moral.

Brecht tuvo un gran acierto al hacer que todos los temas ardientes y contemporáneos que él aborda queden "distanciados" de nosotros tanto por la invención poética y la ironía, como por el alejamiento en el espacio y en el tiempo. De esta manera - evitó caer en el error de utilizar un elemento de actualidad inmediata, para sostener su teatro; el suceso actual estaría demasiado cargado de nuestras pasiones del momento para despertar en nosotros una toma de conciencia más profunda, y para cautivarnos.

Esta actitud de lograr distancia en el tiempo entre el espectador y la acción sobre la escena, es una actitud, valga la redundancia, que Brecht denominó actitud historiante.

Lo que el teatro didáctico y lógicamente el épico combate es todo tipo de sugestión, todo "tener atado" al espectador; medios considerados elementos paralizadores con respecto a la capacidad razonadora. La paralización de una actitud crítica por parte del espectador es lo que Brecht aniquila mediante la destrucción de la ilusión escénica.

Pero hay otras numerosas técnicas que el autor en cuestión utiliza para alejar de nosotros el espectáculo: algunas son propicias del texto, de la estructura y el estilo de las obras, otras de la interpretación y del montaje.

Es necesario hacer notar que la crítica de Brecht hacia el sistema por medio de sus obras jamás es amarga, porque es indirecta y dialéctica.

b. Lo histórico como estructura

Hay muchas maneras de contar una historia según Brecht, el camino del arte es descubrir siempre nuevas maneras. Es que para él, lo esencial de una obra

es "la fábula" que cuenta. El poeta dramático es como el aedo antiguo, su función es mostrar lo que sucede entre los hombres, con la novedad que debe proponerse como tarea. Por ello la historia, mas que la forma, es el corazón y el alma de la obra dramática, como decía Aristóteles: el teatro cuenta, explica, canta un relato.

Las obras de Brecht en este sentido, no son dramas llevados al paroxismo; tienen una gran libertad de exposición y dejan la impresión -falsa sin duda- de que podrían añadir o quitar episodios. Tienen una estructura débil o dialéctica, frágil pero siempre dinámica. Poseen fluidez en las uniones escénicas y conducen a un montaje en el que cada elemento, no repetido, es simplemente coordinado al precedente.

La progresión de la fábula, el impulso narrativo de la historia es lo que confiere a cada escena, su lugar y su sentido. De modo que difícilmente se pueden desarticular sin interconexiones dinámicas, que Brecht compuso y creó para volver a encontrar en la escena aquel tiempo incoativo y burbujeante de la vida que confiere a todas las cosas la simplicidad de lo natural.

c. Música y Distanciación

El lado narrativo, está acentuado por la música, los cantos, los "songs" que contribuyen a la poesía, al alejamiento.

La música de Dessau para Madre Coraje, determina la obra de tal modo que sin élla, permanece totalmente desfigurada. La música además, le asegura vitalidad dinámica, es la respiración de la obra que nos habla de la alegría, la ceguera y el dolor de Coraje.

La música juega un papel bien definido en el universo brechtiano. No es el comentario musicalizado del texto, que expresa los sentimientos ya traducidos por palabras, sino que más bien es totalmente autónoma en relación al texto, se podría casi opinar que es de una autonomía didáctica: a menudo llega a ser hasta su negación.

La música podía ser alegre indiferente, durante una escena triste, lo que hará de dicha escena algo más impresionante aún. Pero el sentido tendrá de la contradicción traspasará lo puramente estético, querrá hacerse social, política y hasta histórica.

La función de la música así entendida deja de ser puramente afectiva: ya no se refiere únicamente al corazón, sino que suscita el despertar de la inteligencia, porque fustiga; en un momento dado, detona, y sin embargo permanece en secreto acuerdo - con lo que los actores dicen.

Obliga por otra parte el espectador a romper el encanto al que está a punto de ceder. En otras palabras, la música restituye su libertad al espectador. En este sentido, es una llamada a la libertad del creador y del auditor, que a veces puede resultar - cruel para los oidos acostumbrados a otras armonías. En Brecht es muy corriente que el acompañamiento musical de una obra histórica sea hecho con temas sumamente modernos.

d. "Gestus" social y Efectivo V

A la vista de Brecht este trabajo técnico, el "Gestus", era tan importante como la misma escritura y tiene su efecto a nivel de la dirección escénica, (dentro de esta se da como una especie de prolongación y comentario de la obra, hace comprender - las candencias secretas de la misma).

Por ejemplo, al final de la obra Madre Coraje da dinero a los campesinos para que entierren a su hija; en la puesta en escena, la actriz cuenta el dinero, vuelve a meter una moneda en su bolsa, y lo da de nuevo a los campesinos. He aquí en esta indicación un "gesto" que ayuda a la caracterización de Madre Coraje.

Es por esta razón que Brecht propone a los directores de escena la utilización de un "modelo" de interpretación, que ayudará tanto a los actores, como a los decoradores, para que se obtenga de éllos lo que el director desea exactamente. Dispondrá el director de textos explicativos, de un gran número de fotografías, de indicaciones escénicas para darse a entender con más exactitud y facilidad ante los actores que dirige y llegando a preveer de esta forma, el más mínimo detalle.

El Modelo debe determinar, en primer lugar, el gestus fundamental de la obra. Por "gestus" Brecht entiende un cierto número de gestos, valga la redundancia, que forman en su conjunto un todo y expresan una conducta, como la amabilidad, la cólera, etc.

Cada escena tiene, pues su actitud fundamental como lo enseña ya Stanislavski. Es alrededor de élla que debe centrarse la interpretación.

Pero la obra entera revela también una actitud general que constituye el gestus social. Y el Modelo, gracias a sus fotos y a sus comentarios ayuda a poner en claro el gestus fundamental de la obra.

Este efecto del Modelo tiene vital importancia para el desarrollo del teatro épico, porque si los comediantes no tienen un conocimiento exacto del personaje que van a representar, no tendrán la oportunidad de familiarizarse y de guardar la distancia necesaria que les permita juzgarlo en el mismo momento cuando van a dar una imagen escénica de él. De esta manera logrará el actor su actuación épica.

En el teatro épico de Bertolt Brecht, se habla mucho del Efecto V. Al respecto es oportuno informar que Brecht no se presentó jamás como el inventor de este célebre "Efecto V" porque de hecho, se manifiesta ya en ciertas circunstancias de la vida cotidiana.

El Efecto V tiene por función hacer surgir ante la mirada, clara y nueva, una cosa por demás acostumbrada; tan familiar que no nos daríamos cuenta

de ello. Lo que se daba por supuesto, lo que formaba parte del acontecer cotidiano (una comida, la vida de una cantinera o de un físico) se convierte en algo interesante, raro, o sea (sorprendente e inesperado; lo que ayuda a juzgarlo bajo una perspectiva inédita).

Tal es la función del arte: embellecer, ciertamente, pero al mismo tiempo revelar, descubrir cosas que uno tenía a su lado continuamente, y que creía conocer, a las que no le concedía ninguna importancia, precisamente porque se daban por supuestas o se repetían sin cesar.

En pocas palabras, hacer pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante.

El efecto del asombro es también en la dramaturgía y en la puesta en escena de Brecht, una aportación del teatro oriental y particularmente del teatro chino. Brecht encontró en el arte chino lo que él deseaba, un medio de conservar la emoción, pero depurada.

e. Actuación Epica

Lo que se propone conquistar antes que otra cosa el actor épico, es el carácter apaciguado que posee la actuación oriental.

Interesa al estilo épico que el actor permanezca "a distancia" de su personaje. El actor no debe entrar jamás en el éxtasis, debe ser siempre dueño de si mismo, jamás "encarnar" al personaje, no identificarse con él, limitarse a "mostrarlo" al espectador, manteniendo un ojo crítico sobre su propia interpretación. Sus actos en consecuencia, dejarán de ser impulsivos y el efecto que causa esta técnica sobre el espectador se acrecentará con estas emociones purificadas y castas que el teatro dialéctico trata de introducir en la escena.

Este efecto facilitará aún más, el logro del gestus social de la obra.

La exteriorización de la actuación queda acentuada en el actor brechtiano, por diversos factores. En primer lugar, la primacía de la intriga sobre el personaje.

No es el carácter de Madre Coraje lo que nos interesa y debe retenernos: es lo que la guerra de los treinta años hace de una mujer como las demás.

Por esta razón la historia tiene lugar predominante en este teatro. El teatro épico no revela personajes, no desata un drama, cuenta, narra una historia.

Y lo que tiene que mantenerse es la historia. Es lo que debe guiar la actuación.

Como dijimos anteriormente, el actor épico debe presentar ante el público las emociones, pero controladas. Pero este control no se queda sólo en este aspecto, porque el movimiento en el escenario, el desplazamiento físico del actor es muy dinámico. Por otra parte no se representa; se actúa. Este movimiento es muy diferente al movimiento trágico que trata de impresionar al espectador con terror y piedad. Los desplazamientos deben parecer ligeros, dinámicos.

La actriz y esposa de Brecht, Helen Weigel decía al respecto: "Nuestra actuación es una actuación más reflexiva de todo el cuerpo, no es una actuación más corporal".

Esta actuación reflexionada, purificada, esta mirada crítica es constante en el actor brechtiano; no deja lugar a ninguna sensiblería en su mímica, y vigila para que su interpretación esté llena de movimientos contradictorios, de elementos sincopados muy bruscos.

f. Otros Elementos Epicos

Brecht propuso que para el teatro didáctico era necesario crear también un decorado acorde con los preceptos del mismo.

Según el autor germano era imposible aplastar al hombre bajo el peso de las cosas, ya que él estaba con todos sus sentidos e inteligente y con una mirada nueva sobre todo, para hacerse dueño y poseedor de la naturaleza. El mundo material en otras palabras, está a nuestra disposición.

El decorado decía, no ocupará jamás toda la escena con un marco fijo. El decorado debe de estar lleno de humanidad y respirar espacio y libertad: es el compañero de nuestra vida, no un simple e inmovil testigo.

No se trata sin embargo de recordar la obra, sino de animar el espacio.

Otro elemento que tiene una razón muy lógica de haber surgido en este tipo de teatro es el de no ocultar las maquinarias que producen la luz en el escenario, o los hilos de los cuales pende el material decorativo. etc.

Si tomamos en cuenta que "estamos en el teatro"; por lo tanto ante una actuación que exige trabajo no hay motivo de ocultar nada al público.

El Coro vuelve a ser descubierto por Brecht e introducido de nuevo paralelamente al canto y la música como en la tragedia y en la comedia antigua. Asi como la música tiene autonomía de igual manera la posee el Coro.

Este Coro es inmóvil, cantante que no evoluciona. Es un Coro ligero encarnado a veces por un personaje que de pronto se pone a cantar como sucede en Madre Coraje.

El Coro no reacciona psicológicamente, sino según el ritmo de su canto (grave, apresurado, enfático o escandalizado).

El cantor no cambia la expresión de su rostro lo que cambia en él es la unidad que forma con el ritmo de su canto. No hay margen entre él y su canto.

Para descargar a la escena de su contenido patético, Brecht ideó el anuncio de la misma con un título que resume el acto esencial (el gestus social), título que a veces es recitado o cantado o bien proyectado sobre una pantalla.

Comparación con el Teatro Clásico

Es realmente interesante plantear este asunto dentro de dos "concepciones" muy distintas del drama, digo "concepciones" porque en rigor es de esto lo que se trata.

Supongo que muchas de las personas que como yo han intentado iniciarse en las cuestiones del teatro épico encontraron a primera vista que se trataba de un teatro que hacía tabla rasa a todas las proposiciones del teatro de forma dramática y que además no aceptaba ni podía ninguna de éllas. Pero ahora se ve claramente que el teatro épico no es eso, sino que más bien parte o nace de una nueva interpretación, una nueva visión del teatro, una nueva concepción del teatro.

Anteriormente en otro capítulo hicimos alusión a las manifestaciones teóricas de Brecht con respecto al teatro épico, dijimos que éstas habían sido escritas en las notas para dos piezas teatrales.

En esas mismas notas, Brecht ofrece un esquema que contiene las características diferenciales más esenciales que existen entre el teatro dramático y el épico.

Veamos entonces cuales son estas:

Forma Dramática del Teatro	Forma Epica
Actúa	Relata
implica al espectador en la acción escénica.	convierte al espectador en contemplador, pero despierta su actividad.
desgasta su actividad.	despierta su actividad.
le posibilita sentimientos.	le exige decisiones.
vivencia	visión del mundo
el espectador es colocado dentro de algo.	el espectador es colocado frente a algo.
las sensaciones son conservadas.	las sensaciones son impulsadas al conocimiento de la verdad.
el espectador está en medio del acontecer, lo vive.	el espectador está frente el acontecer, lo estudia.
hay una tensión con respecto del resultado final de la acción.	hay una tensión con respecto del curso de la acción.
cada escena está condicionada por la otra.	cada escena está aislada
evolución de curso obligado.	saltos.
sentimiento.	razón.

Como hemos podido observar en estas diferencias tan claras y exactas, la variante que se ha introducido es

lo que podría llamarse una simple traslación de acento, no son contrastes. Parten lógicamente estas diferencias de una nueva concepción del teatro.

Es de esperar que si estas diferencias surgen de la comparación de estos dos tipos de teatro, no encontraremos más que "diferencias" al intentar equiparar al teatro brechtiano, al aristotélico.

Partamos, de lo más interesante a nuestro parecer, el punto de vista social o el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catarsis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión, por medio de la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración se cumple por obra de un acto psíquico muy particular: la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama, recreados por los actores.

El rechazo de la identificación en el teatro no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. Precisamente el deber de la dramática "no aristotélica" consiste en demostrar la falsedad de la tesis de la estética vulgar según la cual las emociones sólo pueden ser producidas por la via de la identificación.

Pensemos en el momento que vivió el pueblo alemán de postguerra, todo llevaba un giro decididamente racionalista por ende la dramática.

A la luz del concepto brechtiano, fue precisamente la forma más racional, la pieza didáctica, la que mayor efecto emocional provocó.

Si tomamos en cuenta que esta diferencia está basada en lo fundamental del arte; "su función", no cabrían ahora la comparación de los elementos integradores como lo pueden ser estructuras o elementos, ya que indudablemente, éstos (al menos en el teatro épico) persiguen o estarán en función de esa meta determinada.

V. MADRE CORAJE Y SUS HIJOS. ELEMENTOS DEL TEATRO EPICO EN ESTA OBRA

Daremos comienzo a este capítulo con una generalizaciónes a cerca de las técnicas literarias del drama, especificamente a la "estructura", al aspecto formal de las obras.

Es imprescindible y necesario que en este punto a tratar se haga mención a Enrique Izaguirre, uno de los hombres que ha dedicado más tiempo al estudio de los aspectos técnicos del drama, él afirmó lo siguiente en uno - de sus estudios: "de la investigación realizada se puede llegar a una condición inmediata, existen dos corrientes de opiniones respecto a la estructura escrita en una obra dramática: a) la que es conocida como una "estructura convencional del drama" b) la que propondríamos denominar una estructura dinámico - dialéctica del drama (3)

Para Izaguirre, la estructura convencional del drama deja ver la necesidad de "frases específicas" durante el desarrollo de la trama; la primera fase sería la Exposición.

(3) Técnica Literaria del Drama de Enrique Izaguirre Pág. 150

(o sea, los antecedentes anecdóticos, quienes son los personajes, de donde vienen, que piensan hacer en la escena, que interrelaciones familiares o circunstanciales existen entre ellos, etc.) a esta Esposición sucedería una segunda fase llamada Ataque ó Estímulo (que estaría conformado por el hecho que cuando se produce ya sabemos de qué va a tratar la pieza, cual va a ser su conflicto principal). Luego vendría la fase Inmediata; que estaría o se produciría al comienzo de la acción (veríamos en esta, las distintas fuerzas en conflicto, luchando cada una para lograr su propia finalidad). Seguirian así otras fases hasta culminar en el Climax.

La estructura dinámico - dialéctica por su parte, se diferenciaría de la estructura convencional en la alteración de este orden preestablecido, quedando reducida su esencia estructural en la libertad de exposición.

La estructura de nuestra obra a analizar la va a conferir la narración de la historia que brota sóla, sin tener presente antes el esquema rígido de las fases que propone la estructura convencional. Obteniendo de esta forma una fluidéz en las uniones escénicas que dan la sensación de la simplicidad natural. El teatro épico se pronuncia entonces por una expresión y desarrollo libre del drama.

Entremos ahora al cometido didáctico como elemento épico que Brecht propone para las obras teatrales.

El teórico de la Opera de Tres Centavos sólo creyó alcanzar su meta pedagógica si presentaba sus parábolas analizadoras de la sociedad a un público que se hallara a distancia. Esta distancia la pretende obtener con varios efectos. Empezemos por analizar el tipo de crítica que hace Brecht en sus piezas; en Madre Coraje y sus hijos no hay ni una sóla palabra contra la guerra, asunto que llama extraordinariamente la atención porque ella misma es una obra radicalmente opuesta al belicismo. La crítica como podemos ver está hecha en sentido irónico, cuando uno de los personajes explica el caracter indispensable de la guerra para el bienestar de los hombres.

> Sargento.-..." ¿ De dónde quieres entonces que salga la moral ?. La paz es el caos, la guerra es el orden. En épocas de paz, la humanidad se desenvuelve a tontas y locas " (4)

(4) Madre Coraje y sus hijos. Cuadro I Pág. 131

Esta crítica indirecta ayuda mucho a la distanciación del espectador con respecto a la obra, por que lo obliga a repudíar lo representado, sin tener que recurrir al fenómeno absurdo y antiracional de la comunión escena-espectador o actor-espectador. En este elemento, se logrará a la vez la evasion de sentimentalismos o apasionamientos innecesarios.

Se ha dicho en capítulo aparte que Brecht también prefirió no presentarnos la realidad contemporánea directamente, sino a través de momentos históricos o leyendas, con el único objetivo de lograr la distanciación de espacio y tiempo. En efecto Madre Coraje y sus hijos, es una crónica de la guerra de los Treinta Años.

Los actores también contribuían para que se logre el alejamiento entre espectador y la obra como tendremos oportunidad de demostrarlos posteriormente.

También el Efecto V en cierta forma nos hace sentir distanciados o mejor extraños, por que nos situa en una nueva visión sobre las cosas.

En Madre Coraje tenemos el ejemplo que corrobora esta afirmación; la vida de una cantinera es algo que forma parte del acontecer cotidiano y con Brecht, se convierte en algo interesante y raro que ayuda a juzgarlo bajo una prespecti

va inédita. Es la cotidianidad, que pasa anivel de lo no percibido e interesante .

El Gestus fundamental es otro elemento que se analiza en el teatro épico, por lo tanto veamos la ejemplificación en Madre Coraje; en el Cuadro I de la obra, donde se presentan los reclutadores ante Madre Coraje con la intención de enrolar a sus hijos. El Reclutador, le compra una hebilla a Coraje y al recibir esta la paga vé que Catalina desea decirle algo:

> Madre Coraje: "Ya voy Catalina, le cobro al sujeto y voy. (Muerde medio florin). Desconfío de todas las monedas. Pero la pieza es buena. ¡ Vamos en marcha ¡ (5)

Indudablemente que este gesto de morder la moneda, es una acción que ayuda a perfilar el caracter comercial del personaje.

Pasemos ahora a tratar la actuación épica de Madre Coraje. Son muchos los cuadros de esta obra que ofrecen ejemplos de actuaciones épicas, tomemos por ejemplo el final del Cuadro III, donde Ivette regresa con la noticia de que a

(5) Madre Coraje y sus hijos Cuadro I Pág. 141

Requesón le habían fusilado.

Ivette: ¿Esta contenta ? Con tanto regateo logró lo lo que quería, quedarse con la carreta. y a él le metieron once balas en el cuerpo. No merece que le tenga ninguna consideración Pero les oí decir que estan seguros de que la caja está aquí, que todos ustedes estan confabulados con Requesón. Van a traerlo para ver si se traicionan al verlo. Y en ese caso ¡ay de ustedes¡ Los fusilan a todos. Me vienen siguiendo, ya estan advertidos. ¿ Quiere que me lleve a Catalina? (Madre Coraje sacude la cabeza) ¿Sabe? tal vez no haya sido los tambores o no haya comprendido. (6)

Madre Coraje: Sabe. Vé a buscarla.

Ivette va a buscar a Catalina. Esta se dirige hacia su madre y permanece a su lado. Madre Coraje la toma de la mano. Entran dos lansquenetes transportando unas angarillas en las que yace un cuerpo cubierto con una manta. El

(6) Ibid Pág. 170

Sargento marcha a su lado. Dejan las angarillas en el suelo.

El Sargento: No sabemos quién es este hombre ni como se llama. Pero tenemos que anotarlo para que todo esté en regla. Pasó por aquí y se quedó a comer. Fijate si lo reconoces. (retira la manta) ¿ Lo conoces ? (Madre Coraje sacude la cabeza) ¿ No ? ¿ Nunca lo habias visto antes de que comiera aquí ? (Madre Coraje vuelve a sacudir la cabeza) ¡ Llévenselo ¡ ¡ Y tirenlo en la fosa común ¡ Nadie lo conoce.
Se lo llevan. (6)

Hay efectivamente un carácter apaciguado de la actuación y el actor épico, debe hacer todo lo posible por conseguirlo.

La actuación épica como lo demuestra el ejemplo es lo contrario de la actuación afectiva o plástica, abandonada al hirviente temperamento del lector. Es una actitud límpida y absolutamente distanciada del hecho. Una actuación lúcida y dominada. De ahí que el modo relativamente calmo choca al espectador o lector. Pero resulta que el grito -

(6) Ibid Pág. 170

que Madre Coraje ahoga en su garganta es tan expresivo como un alarido. Y es éste elemento épico que más me - convence y que más admiro. ¿Cómo algo que parece tan frío y apaciguado puede ofrecer tal riqueza expresiva ? Este es el resultado contradictorio de las emociones controladas.

Este dominio de sí mismo,es lo que permite purificar el mundo de una invasión de lo subjetivo, para que se convierta en si mismo en un espectáculo maravilloso.

El Cuadro IV ofrece otro ejemplo de actuación épica muy clara. Madre Coraje se lamenta de que los soldados han deteriorado su carromato. Llega un soldado que grita furioso contra el comandante, pero al oir que éste se acerca a su encuentro se esfuma su furia. Coraje que ha visto esto se burla de aquella cólera y de sus enormes gritos.

Escribiente: (asoma la cabeza) El capitán viene en seguida. ¡ Sentarse¡

El soldado se sienta

Madre Coraje: ¡Sentarse, mírelo, y se sentó ¡....¡Ah¡ Cómo nos conocen, cómo saben manejarnos ¡ Sentarse, y al segundo estamos sobre nuestro trasero. Y una vez sentados, ¡adios rebeldía¡

> (al soldado) No, no se levante. No vale la pena. Ya no podría lucir la fiera altivez de antes. Todo se acabó. ¿Le da verguenza ? No tiene por qué. Yo no valgo más que usted. Hace rato que nos han arrebatado todas nuestras energías, todo nuestro orgullo. Así es, si protesto puedo acarrearme dificultades en mi comercio. Voy a cantarle algo a cerca de la gran capitulación. (7)

Ella cuenta allí la historia de aquella muchacha que no quería ser como las demás, que tenía talento y ambición, que quería andar con dignidad y preservar su delicadez, y que poco después con dos hijos en los brazos aceptaba cualquier cosa.

¿ Qué quedaría de esta escena si se representara sin distanciación ? La actriz al identificarse con su personaje, tendría que conceder un carácter intenso y patético al episodio. El público pensaría así: si las cosas son de esta manera, no hay nada que hacer, los pequeños siempre serán los pequeños, sólo tienen que doblar el espinazo y resignarse.

(7) Ibid Pág. 174

La actriz distanciada le dará a esta escena belleza y fuerza en esto Madre Coraje enseña la verdadera rebelión que exige astucia y paciencia, con su actitud nos hace - ver que a veces es mejor doblar el espinazo que verse todavía más humillado. Por esto la actuación del personaje muestra una inteligencia política y en cierto modo dice: sí, es necesario capitular, pero no por aceptación, sino por astucia eficaz. Esta es una actitud sarcástica, jamás enternecimiento o desespero vano.

El actor épico nunca llegará a ser alguién que simplemente declama, es decir un ser descarnado. El actor épico - es un actor profundamente enraizado en este mundo; no - pretende vivir la situación, sino simplemente contarla y hacerla nacer.

La actuación no tiene que parecer verosímil, sino explicativa, épica.

Pasando a otro elemento épico que tenga la obra, caeremos al análisis de los carteles narrativos. cuyo texto ofrece un eslabón pragmático de unión para la trama de Coraje;

> " 1.631. La Victoria de Tilly en Madeburgo le cuesta a Madre Coraje cuatro camisas de oficial " (8)

(8) Ibid Pág. 177

El texto informa a cerca de los acontecimientos históricos pero además se dá como lo ilustra el ejemplo una grotesca relativización; hay una constante ligazón entre la actuación de Madre Coraje y el acontecer supra personal de la guerra. Otro ejemplo que ilustraría esta afirmación es el siguiente:

> "En el transcurso de los años 1625 - 1626, Madre Coraje sigue al grueso de los ejércitos suecos a través de Polonia. Frente a la fortaleza de Wallhof encuentra a su hijo Eilif. Feliz venta de un pavo y día de gloria para el hijo intrépido (9)

Estos carteles al momento de la representación escénica actúan sobre el público como elementos que evitan los desenlaces sorpresivos. Antes de cada escena, el público sabe lo que va a suceder en ese cuadro. En cierto modo, estos implementos extradramáticos también contribuyen a la distanciación, entre espectador y obra.

(9) Ibid Pág. 142

Implica la ventaja de la cual carece el drama corriente, en Madre Coraje el ámbito es ensanchado por ellos se incluyen como hemos podido observar en los ejemplos los acontecimientos del gran mundo. Logrando el drama con ello, lo que hasta entonces estaba reservado, a la novela: captar el mundo, llevar a la escena una acción de fondo histórico ante la cual se desarrolla la acción privada de Coraje y de sus hijos. En otras palabras permite la elevación de escenas privadas a un plano histórico.

Es importante señalar que para Brecht todo en la escena tiene una función especifica. Nada en el teatro épico es inútil, los gestos, el decorado, el más mínimo detalle habla. Es por esto que vale la pena hablar del carácter simbólico de la carreta de la viandera; por una parte en escena es el centro óptico alrrededor del cual giran los acontecimientos y que hace comprensivo el quehacer y el destino de Madre Coraje, o sea el negocio hecho con la guerra.

VI TEATRO BRECHITIANO DRAMAS DE TESIS O DE PROPAGANDA

Es cierto e indudable que Brecht hechó por la borda todos los medios estéticos que su juicio constituían el arte burgués, un arte para una clase cuya única finalidad le parecía que era precisamente el apoyo de esa clase y el ocultamiento de las verdaderas circunstancias económicas. Por eso le parecía también, que todo compromiso sentimental por medio del arte constituía una ponzoña para todo análisis fecundo de la sociedad. Es más se podría afirmar que su arte tiene el emblema de la revolución social. Pero aún teniendo sus producciones artísticas esta finalidad no cayó en el error extremo del teatro propaganda. Por que según él la cuestión del teatro no es enseñar política, es decir pretender un adoctrinamiento por medio de las piezas teatrales, sino precisamente hacer al hombre sensible a élla.

En este sentido habría una concordancia plena con la teoría de Gabriel Marcel a cerca del drama de tesis, donde opinaba que en el teatro no se trata de "demostrar" teorías ideológicas, y mucho menos obligar al espectador a aceptarlas.

Madre Coraje no se nos impone como un legado ideológico, tampoco se hace en ella planteamientos de problemas sociales, los personajes los viven y es a nosotros que vemos,a quienes tienen que plantearnos estos problemas.

De igual forma evita la representación de los fenómenos contemporáneos de forma directa, repetimos de nuevo, que va en busca de leyendas o historias para no caer en el apacionamiento.

Este es precisamente el peligro del enrolamiento político para un escritor, la ceguera ante la razón del contrario. El teatro que caiga en eso, corre el peligro de degenerar en un melodrama.

El compromiso político de un escritor, tiene que fundarse en una visión objetiva de la realidad social y política. Esto no restaría razón a lo que afirma Alfonso Sastre respecto al "engagement" de un actor:

> " Pertenecer a un partido político, no tiene necesariamente porqué significar la pérdida de la autonomía que reclamamos para el artista. Este compromiso será lícito y fecundo en los casos en que el artista se sienta expresado totalmente por ese partido. Su com-

> promiso será entonces, precisamente, la expresión de su libertad " (10)

Hay que estar de acuerdo por otra parte, que la tarea del artista (para los que piensan que la belleza es la causa final del arte) no puede ni debe ser simplemente la creación o producción de objetos bellos. Si no el - arte, tendría como finalidad el decorado de la existencia humana por medio de la producción de objetos agradables, apetecibles.

El teatro sobrepasa la estética por eso que se pueda dar la exclusión de todo autor que se impone a la multitud sólo por su talento, su fuerza personal, su virtuosismo técnico, su inspiración individualista, toda obra que no corresponde a la naturaleza y a la espera de la comunidad y cuyo éxito sólo se afirma por la publicidad, por la oportunidad,por la moda, por el arte por el arte.

Brecht no es el autor que se conforma con producir un teatro para divertir, este, tiene para él un compromiso, una finalidad más trascendental, ya lo hemos dicho.

> " observar con precisión las acciones y las actitudes de los hombres, forjar las experiencias recogidas y mostrar en la obra las posibilidades para

una convivencia mejor, o sea los caminos para convertir en realidad la utopía marxista de la felicidad " (11)

(11) Conferencias de Arte y sociedad, Brecht, Grosz, Piscator Pág. 83

B I B L I O G R A F I A

1. Brecht, Bertolt.....Escritos Sobre Teatro
Tomo I. Ediciones Nueva
Visión
B. A. 1970.

2. Brecht, Bertolt.....Teatro Completo
Ediciones Nueva-Visión
Colec. Teatro Universal
B. A. 1971.

3. Brecht, Grosz, Piscator....(Conferencias) Arte y
Sociedad.
Ediciones Calden
B. A. 1968.

4. Chiarini, Paolo.....Bertolt Brecht
Ediciones Península
Flamna, Pallars 1964
Barcelona.

5. Gordon Craig, Edward.....Del Arte Del Teatro
Colec. El Mirador
Librería Hachette S. A.

6. Izaguirre, Enrique.....Técnica Literaria del Drama
Publicaciones del Depto. de
Extensión Cultural de La U.L.A.
Mérida - Venezuela 1965

7. Klosz, Volker.....Bertolt Brecht
Editorial La Mandrágora
Colec. Clásicos Siglo XX
B. A.

8. Melchinger, Siegfried.....El Teatro Desde Shaw hasta
Brecht
Compañía General Fabril
Editoria B. A.

B I B L I O G R A F I A

9. Sastre, Alfonso.....Anatomía del Realismo
Editorial Seix Barral S. A.
Colec. Biblioteca Breve
Barcelona - España 1965.

10. Sastre, Alfonso.....Drama y Sociedad
Ediciones Taurus. Madrid
Colec. Ensayistas de Hoy
1° Edición. Sept. 1956.

11. Folletos del Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro.N° 7. U.C.V. - Dirección de Cultura "Coloquio sobre el teatro de Bertolt Brecht". Feb. 1968.