

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

INFLUENCIA DE LAS PUESTAS EN ESCENA
BRECHTIANAS: EL EJEMPLO DE E. BONI

M^a VICTORIA GASPAR VERDÚ

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2003

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 04 d' Octubre de 2003 davant un tribunal format per:

- Dr. D. Miguel Teruel Pozas
- Dra. D^a. Karen Andressen Jokisc
- Dra. D^a. Victoria Guillén Nieto
- Dra. D^a. Hildegard Klein Hagen
- Dr. D. José Ramón Prado Pérez

Va ser dirigida per:

Dr. D. Juan Vicente Martínez Luciano

©Copyright: Servei de Publicacions
M^a Victoria Gaspar Verdú

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-5892-9

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

INDICE DE CONTENIDOS.

0. INTRODUCCIÓN **7**

1. LOS FUNDAMENTOS DEL TEATRO ÉPICO **11**

1.1. LOS FUNDAMENTOS DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT. CORRIENTES Y AUTORES QUE

INFLUYEN EN SU CONCEPCIÓN..... 13

1.1.1. LA CONTRAPOSICIÓN AL TEATRO NATURALISTA 25

1.1.2. EL VERFERMDUNGSEFFEKT O EFECTO DISTANCIAMIENTO 29

1.1.2.a. Definición de distanciamiento..... 33

1.1.2.b. El distanciamiento estético del escenario..... 35

1.1.2.c. Antiguos efectos de distanciamiento empleados por el teatro épico 39

1.1.2.d. Distanciamiento de personajes..... 43

1.1.2.e. Distanciamiento de la historia 49

1.1.2.f. Distanciamiento de la música 54

1.1.2.f.a. El empleo de *songs* como elemento distanciador en el teatro épico 57

1.1.2.f.b. El empleo del coro como elemento distanciador en el teatro épico 63

1.1.2.g. El distanciamiento de la escenografía en su conjunto..... 67

1.1.2.h. Distanciamiento en *Herr Puntila uns Sein Knecht Matti*: prólogo, canciones cortas entre las escenas y proyección de títulos 72

1.1.2.i. Distanciamiento en *Die Dreigrosschenoper*: empleo de canciones cortas y proyección de títulos 75

2. BERTOLT BRECHT Y EDWARD BOND **81**

2.1. EL TEATRO BRITÁNICO EN LOS AÑOS 50..... 83

2.1.1. SITUACIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA EN EL TEATRO BRITÁNICO DE LOS AÑOS 50: 84

2.1.2. PRINCIPALES CORRIENTES TEATRALES EN EL TEATRO BRITÁNICO DE LOS 50.	85
2.1.3. PRIMERA OLA DE ESCRITORES, LOS <i>ANGRY YOUNG MEN</i>	88
2.1.4. EL TEATRO PROLETARIO Y POLÍTICO EN GRAN BRETAÑA, AÑOS 50	90
2.1.5. LA CREACIÓN DE COMPAÑÍAS	93
2.1.5.a. La <i>English Stage Company</i> y el <i>Royal Court Theatre</i>	94
2.1.5.b. Joan Littlewood y su <i>Theatre Workshop</i>	96
2.1.5.c. La <i>Royal Shakespeary Company</i>	98
2.2. LA <i>BERLINER ENSEMBLE</i> LLEGA A LONDRES. EL TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT EN GRAN BRETAÑA	101
2.3. INFLUENCIA DE BERTOLT BRECHT EN EDWARD BOND	109
2.3.1. LA MEDIACIÓN DE GASKILL ENTRE BRECHT Y BOND.....	120
2.3.2. EL GESTUS SOCIAL EN BRECHT Y EN BOND	124
2.3.3. LA ESCENA COMO UNIDAD INDEPENDIENTE EN BRECHT Y EN BOND	129
2.3.4. BRECHT Y EL TEATRO PROLETARIO	137
2.3.5. BOND Y EL TEATRO SOCIALISTA	139
<u>3. SIMILITUDES ENTRE EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO RACIONAL DE BOND</u>	145
3.1. INTRODUCCIÓN A LAS SIMILITUDES ENTRE EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO RACIONAL DE BOND	146
3.2. SIMILITUDES EN LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y DEL TEATRO RACIONAL DE BOND	150
3.2.1. TEATRO ÉPICO Y TEATRO RACIONAL; RECHAZO AL TEATRO BURGUÉS Y ACEPTACIÓN DEL TEATRO ÉPICO	152
3.2.2. EL INTERÉS POR LA CIENCIA EN AMBOS TEATROS	154
3.2.3. LA IMPLICACIÓN DE LA AUDIENCIA EN AMBOS TEATROS	156
3.2.4. LA CONCEPCIÓN DIDÁCTICA DEL TEATRO EN AMBOS AUTORES.....	158

3.2.4.a. La evolución didáctica de los personajes bondonianos.....	161
3.2.5. TEATROS DE DENUNCIA SOCIAL Y POLÍTICA	163
3.3. ESTRATEGIAS TEATRALES COMUNES EN EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO	
RACIONAL DE BOND	167
3.3.1. LA PUESTA EN ESCENA MINIMALISTA EN BRECHT Y EN BOND	168
3.3.2. EL MODO DE ACTUAR DISTANCIADO EN BRECHT Y EN BOND	183
3.3.2.a. El <i>T-acting</i> :.....	191
3.3.2.b. El <i>Theatre- event</i>	193
3.3.2.b.a. Relación entre el <i>T- event</i> y el <i>gestus</i> brechtiano	196
3.3.2.b.b. El <i>T- event</i> en <i>The Woman</i>	197
3.3.2.c. El <i>Aggro-effect</i>	199
3.3.2.c.a. El <i>Aggro- effect</i> como contraposición al efecto distanciamiento.....	201
3.3.2.c.b. Ejemplo de <i>Saved</i>	203
3.3.2.c.c. Ejemplo de <i>Lear</i>	205
3.3.3. EL SOLILOQUIO EN BRECHT Y EN BOND.....	208
3.3.3.a. Ejemplo de <i>Leben des Galilei</i>	209
3.3.3.b. Ejemplo de <i>Die Mutter</i>	210
3.3.3.c. Ejemplo de <i>In the Company of Men</i>	216
3.3.3.d. Ejemplo de <i>The Worlds</i>	217
3.3.4. LA PARABOLA EN BRECHT Y EN BOND.....	219
3.3.4.a. Parábolas políticas de Brecht y Bond contra la guerra.....	222
3.3.4.b. el ejemplo de <i>Lear, We Come to the River, Stone, The War Plays</i>	225
3.3.5. EL DISTANCIAMIENTO MUSICAL EN BERTOLT BRECHT: <i>DIE DREIGROSSCHENOPER Y MANN</i>	
<i>IST MANN</i>	236
3.3.5.a. El empleo del coro y del song en las obras de Brecht.....	246
3.3.6. EL DISTANCIAMIENTO MUSICAL EN EDWARD BOND: <i>JACKETS Y RESTORATION</i>	261
3.3.6.a. El empleo del coro y del song en las obras de Bond.....	265

3.3.6.b. Ejemplo del coro en *STONE, RESTORATION, NARROW ROAD TO THE DEEP*

NORTH..... 272

4. LAS ESTRATEGIAS DRAMÁTICAS DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT EN LA OBRA DE BOND: ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE *DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS* Y *NARROW ROAD TO THE DEEP NORTH*. **279**

4.1. INTRODUCCIÓN	280
4.2. JUSTICIA POLÍTICA Y SOCIAL	287
4.3. LA INFLUENCIA ORIENTAL	297
4.4. EL CONCEPTO DE SOCIEDAD	309
4.5. LA ESCASEZ DE ESCENARIO	316
4.6. EMPLEO DE POEMAS Y CANCIONES INTERCALADOS EN EL TEXTO	323
4.7. LA SIMILITUD ENTRE LOS PERSONAJES	326
4.7.1. LA FIGURA DEL NARRADOR	327
4.7.2. EL EMPLEO DE GRUPOS SOCIALES EN ESCENA.....	336
4.7.3. EL NIÑO ABANDONADO	344
4.7.4. EL TIRANO	349
4.7.5. LA MADRE ADOPTIVA.....	352

5. CONCLUSIONES **362**

6. BIBLIOGRAFÍA **368**

6.1. BIBLIOGRAFIA DE BERTOLT BRECHT	369
Obras completas.....	369
Selecciones de sus obras	369
Traducciones al castellano	370

Obra completa.....	370
6.1.1.a.a.i. Ediciones sueltas	371
6.1.1.a.a.ii. Ensayos y poesía	372
6.1.1.a.b. Traducciones al Inglés.....	375
6.1.1.a.b.i. Obra completa	375
6.1.2. FUENTES SECUNDARIAS: ESTUDIOS SOBRE BERTOLT BRECHT.....	376
6.1.2.a. Libros	376
6.1.2.b. Artículos en prensa y revistas internacionales.	378
6.1.2.c. Biografías	381
6.1.2.d. Anuarios publicados por la International Brecht Society.....	381
6.1.2.e. Ultimos libros publicados.....	382
6.1.2.f. Tesis doctorales	383
6.1.2.g. Discografía.....	384
6.1.2.g.a. 384	
6.1.2.g.b. Películas	384
6.1.2.h. Internet : páginas web y direcciones de interes.....	385
6.2. EDWARD BOND	386
6.2.1. FUENTES PRIMARIAS:	386
6.2.1.a. Obras completas	387
6.2.1.b. Selecciones de sus obras	387
6.2.1.c. Prosa: cuentos y fábulas	388
6.2.2. FUENTES SECUNDARIAS: ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE EDWARD BOND	388
6.2.2.a. Libros	388
6.2.2.b. Ensayos y referencias publicados en libros.....	389
6.2.2.c. Otras fuentes secundarias. Libros sobre teatro.....	390
6.2.2.d. Tesis doctorales.....	391
6.2.2.e. Internet:páginas web y direcciones de interés.....	392

7.1. BIOGRAFIA DE BERTOLT BRECHT 394

7.2. BIOGRAFIA DE EDWARD BOND 404

0. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende acercar al lector a uno de los grandes genios de la dramaturgia europea del S.XX, quizás el autor que ha tenido más impacto en la escena teatral alemana y por extensión en las puestas en escenas europeas y británicas del S.XX. Se trata de Bertolt Brecht. Autor teatral de gran envergadura política, poeta y filósofo, Brecht consiguió crear con su teatro épico la base de toda una revolución teatral, revolución que todavía hoy permanece vigente en nuestros escenarios y que sin duda se resiste al paso del tiempo. El objeto de estudio de nuestro trabajo lo constituirá esta auténtica revolución teatral y estética, concretamente las estrategias teatrales empleadas por su autor en varias de sus piezas más significativas. Asimismo también será objeto de estudio de este trabajo la innegable influencia que Bertolt Brecht tuvo en la escena británica y en concreto en otro autor de gran relevancia dentro del teatro británico; nos referimos a Edward Bond.

Hemos considerado interesante confrontar ambos autores, ya que al igual que Brecht, también Bond es dramaturgo de gran alcance en la escena teatral británica y en la europea. Las obras de ambos presentan temas en todo momento actuales y que sin duda se resisten al paso del tiempo. A ello se suma la ideología común de ambos escritores, comprometidos socialmente, innovadores, pacifistas y ante todo grandes humanistas. Apuntamos hacia la tesis de que Bond muestra sobradas similitudes con respecto a Brecht en concepción teatral y en un claro fin didáctico de su teatro. Esta similar concepción teatral de ambos autores, junto con el empleo de estrategias teatrales comunes, todo ello nos lleva a plantear la tesis de la posible influencia del primer autor en el segundo.

Para ello realizamos una profunda lectura de la obra completa de ambos autores, incluyendo obviamente sus escritos teóricos acerca del teatro. Tras la lectura de los *Schriften*

zum Theater de Brecht, acercamos al lector a las causas que le llevan a concebir un nuevo tipo de teatro que él califica como opuesto al Naturalismo y propio de la Era Científica; el teatro épico. Nuestro autor, tras impregnarse de varias culturas y dramaturgias, entre ellas la oriental, la medieval y el teatro de Aristóteles, extraerá elementos que le resultarán útiles para distanciar la representación ante los ojos del espectador. Observará el lector que sin duda el teatro épico brechtiano resulta especialmente original e innovador, ya que recupera y actualiza en pleno siglo XX recursos teatrales propios del teatro griego y medieval, tales como la aparición en escena de coros, narrador, empleo de máscaras etc. Dichos recursos los combina Brecht con recursos actuales como las proyecciones cinematográficas al fondo del escenario o el empleo de escenario desnudo. A esta originalidad se le agrega la magistral alternancia de música narración y acción que impregna la mayoría de sus obras, que gozan de un ritmo narrativo incomparable. Definitivamente en el teatro épico brechtiano el escenario adquiere una función narrativa y distanciadora de gran originalidad y que posteriormente observaremos en el teatro de Edward Bond.

Hemos considerado interesante una comparación de Brecht con E. Bond ya que ambos son autores paradigmáticos dentro de la dramaturgia alemana y británica del S XX. Para esta comparación acercaremos al lector en el capítulo primero a una exposición de los principios del teatro épico. A lo largo del capítulo segundo reconstruiremos históricamente la llegada de Brecht a la escena británica y el impacto que supuso en el teatro británico en el año 56, momento crucial en el que confluían en la escena británica tres corrientes, los Angry Young Men, el teatro del absurdo y el teatro épico. En este mismo capítulo hemos recopilado la opinión de los críticos más relevantes de la época acerca de la primera gira londinense de la compañía *Berliner Ensemble* y su posible impacto en las puestas en escena británicas.

Los críticos se muestran tajantes y apuntan tras la visita de la *Berliner Ensemble* a Londres en 1956 hacia un impacto y un cambio definitivo en la escena teatral británica, cambio que abarca sobre todo a la faceta estética, es decir la no afectada por la barrera del idioma. En efecto la escena británica ya nunca volvió a ser la misma tras esta visita. El avance de la estética brechtiana en los escenarios británicos se convirtió en un hecho reconocido e indiscutible.

A lo largo del tercer capítulo acercamos al lector a la figura de E. Bond. Compararemos la concepción de teatro épico en Brecht y de teatro racional en Bond. Observaremos similitudes en ambos tales como el interés por la ciencia o la implicación de la audiencia. Asimismo descubriremos al lector la multitud de estrategias que ambos autores guardan común, tales como la puesta en escena minimalista, el empleo del soliloquio, el modo de actuar distanciado, el empleo de parábola o el distanciamiento musical. Identificaremos el empleo de estas estrategias en obras concretas de Brecht y Bond. Además de las estrategias comunes observará el lector un claro fin didáctico tanto en el teatro épico de Brecht como en el racional de Bond.

Finalmente abarcaremos en el cuarto capítulo dos de las piezas más significativas de cada autor, *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*. Demostraremos al lector la cantidad de estrategias que guardan en común estas obras, así como la similitud en tema, personajes, influencia oriental, escasez de escenario y empleo de poemas y canciones intercalados en el texto. Finalizaremos con el capítulo de conclusiones que nos llevará indudablemente a reconocer y a afirmar que Brecht y Bond guardan multitud de similitudes que en absoluto son casuales, sino aprendidas y empleadas por Bond en escena, lo cual corrobora nuestra tesis de una clara influencia del primer autor en el segundo

1. LOS FUNDAMENTOS DEL TEATRO ÉPICO

A lo largo de este primer capítulo acercaremos al lector al autor teatral Bertolt Brecht y a los fundamentos de su teatro épico, teatro concebido con la intención de despertar la crítica en el espectador y con un claro fin didáctico. A lo largo de este capítulo el lector comprobará que Brecht desarrolla un teatro con la idea de distanciamiento, teatro que además está basado en su contraposición al Naturalismo. Para exponer los fundamentos del teatro épico ante el lector nos basaremos en los escritos teatrales del propio Brecht. Ahora bien, debido a la amplitud de ésta, nos ceñiremos dentro de ella a los tres volúmenes dedicados al teatro épico, los *Schriften zum Theater* y su *Kleines Organon für das Theater*, capítulo fundamental perteneciente a sus *Schriften zum Theater II*, y en el cual explica con todo detalle la concepción y puesta en escena del teatro épico, el empleo del distanciamiento y las innovaciones estéticas del teatro épico en escena, tales como distanciamiento del escenario, empleo especial de la música con efecto distanciador, esto es interrumpiendo la acción con números musicales, utilización de coros con función narradora, distanciamiento de personajes, empleo de máscaras y utilización de carteles y proyecciones en el fondo del escenario. Son todos ellos elementos que influyen en el distanciamiento de la historia en su conjunto y que pueden ser aplicados simultáneamente.

Igualmente nos basaremos en todas las piezas teatrales de Brecht tomadas de la obra original de nuestro autor en alemán, así como en libros y artículos de revistas teatrales especializadas tanto nacionales como internacionales que recogen la opinión de los críticos teatrales más relevantes sobre este autor y sus obras.

Finalmente concretaremos este primer acercamiento a los fundamentos del teatro épico brechtiano y al distanciamiento analizando los elementos distanciadores presentes en dos obras de este autor, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* y *Die Dreigroschenoper*, ambas

obras cargadas de dura crítica social y que sin duda llevan al espectador a una reflexión, lo cual constituye el fin del teatro épico.

1.1. LOS FUNDAMENTOS DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT. CORRIENTES Y AUTORES QUE INFLUYEN EN SU CONCEPCIÓN

En este punto comentaremos en líneas generales los conceptos y fundamentos que constituyen la base del teatro épico de Brecht, las estrategias y recursos empleados por nuestro autor alemán, así como la importancia del distanciamiento o *Verfremdungseffekt* en la concepción de su teatro épico. Para la comprensión de estos puntos y la exposición de las innovaciones teatrales aportadas por Brecht en su concepción del teatro épico, resultará al lector especialmente aclaradora la lectura de los escritos teóricos de Brecht. Efectivamente tanto el *Verfremdungseffekt* como otros recursos del teatro épico se encuentran perfectamente recopilados y descritos en su vasta obra teórica titulada *Schriften zum Theater I, II, III*¹, la cual constituye la base para la comprensión del teatro de nuestro autor, teatro basado en la crítica y en el distanciamiento del espectador.

Mientras que Brecht en el primer volumen de los *Schriften zum Theater*² justifica y analiza a grandes rasgos el patente declive del teatro burgués y la necesidad de la creación de un teatro actual adecuado al siglo XX y propio de la era científica³, en el segundo volumen pasa a realizar propuestas concretas e indicaciones en el escenario. La lectura del segundo volumen de los *Schriften zum Theater* resulta interesante ya que en él Brecht se centra en

¹ B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 15, 16, 17, *Schriften zum Theater I, II, III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

² op. cit.

³ Ver *Schriften zum Theater I*, cap. *Der Weg zum Zeitgenössischen Theater* y *Über eine Nicht Aristotelische Dramatik*, págs 125- 336.

instrucciones prácticas sobre diseño de escenario, empleo de música e iluminación con efecto distanciador, introducción de la figura del narrador, recuperación del coro, importancia del empleo de máscaras y numerosos recursos que son empleados en su teatro épico. Son indicaciones prácticas para reforzar el distanciamiento en escena y que encontrará el lector concretamente en los capítulos titulados *Der Messingkauf Kleines Organon für das Theater*⁴, *Neue Technik der Schauspielkunst* y *Die Dialektik auf dem Theater*. Efectivamente estos capítulos constituyen la base de la propuesta totalmente innovadora del teatro de Brecht, teatro diametralmente opuesto al Naturalismo que se limita y se agota en copiar la realidad. El teatro épico se caracteriza por la recuperación de la figura del narrador, así como por la introducción del efecto distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, la ruptura con la identificación del espectador y la obra teatral, la diversión como fin del teatro y en definitiva por la función didáctica con que ha sido concebido.

Partiendo de la premisa de la necesidad de un nuevo teatro, elaborada y razonada por Brecht en el primer volumen, y tras la enumeración de técnicas y recursos que contribuyen al teatro épico y al distanciamiento descritas en el segundo volumen, nuestro autor se centra en el tercer volumen de sus *Schriften zum Theater* en el análisis concreto de elementos distanciadores e indicaciones de puestas en escena para cada una de sus obras. El tercer volumen constituye por tanto una verdadera guía de instrucciones y puesta en escena de sus obras más relevantes.

Con Brecht nos acercamos al estudio y conocimiento de un dramaturgo de gran calibre, pues a la complejidad de los escritos anteriormente nombrados se suma la evolución de Brecht como autor teatral y su tendencia al didacticismo. La crítica en general, y en

⁴ B. Brecht, op. cit, *Kleines Organon für das Theater*, 1948, págs 661-707.

concreto Hans Egon Holtusen reconocen igualmente esta evolución así como la posterior búsqueda de la función didáctica del teatro a partir de sus obras *Flug der Lindberghs* y *Badener Lehrstück vom Einverständnis* al afirmar⁵:

Con el ‘Flug der Linberghs’ (‘Vuelo de Lindbergh’) y el ‘Badener Lehrstück vom Einverständnis’(Teoría de la complicidad de Baden’) parece que entre en escena un autor completamente nuevo. Es como si la tierra se hubiese tragado el exhuberante paisaje de selva virgen de sus primeras obras dramáticas(...)Durante diez años, el genio crítico de Brecht se había disfrazado con las aventuras de una fantasía desbordante; ahora la acción crítica toma una dirección totalmente opuesta: la escena pasa a ser una lección de sociología.

A continuación haremos un breve recorrido por los escritos teóricos de Brecht deteniéndonos en algunos pasajes de especial relevancia. Dado que el distanciamiento constituye un concepto básico dentro de su teatro, remitimos al lector a una excelente explicación del *Verfremdungseffekt* hecha por el mismo Brecht en el capítulo *Der Messingkauf*. En este pasaje el propio autor expone a modo de diálogo entre dos personajes, un filósofo y un dramaturgo, la necesidad del distanciamiento en el teatro épico, el significado y la función que tiene⁶:

Der V-Effekt

Der Philosoph So wie die Einfühlung das besondere Ereignis alltäglich macht, so macht die Verfremdung das alltägliche besonders(...) Der Hauptgrund dafür, daß der Schauspieler einen deutlichen Abstand von der Figur haben muß,

⁵ Holthusen, H. Egon, *El Teatro Didáctico de Brecht*, en Primer Acto, nº 76, 1966.

⁶ B. Brecht, op. cit, págs 610- 618.

die er darstellt, ist folgender: um dem Zuschauer den Schlüssel zu ihrer Behandlung oder Personen, die ihr gleichen, oder deren Situation dei ihrigen gleicht, den Schlüssel zu ihrem Problem auszuhändigen.

Pero Brecht no se presenta al lector como creador del *Verfremdungseffekt*. Nuestro autor reconoce la existencia de este recurso en otras dramaturgias y alude concretamente al ya conocido efecto distanciador del antiguo teatro chino al afirmar⁷ :

Dem westlichen Schauspieler kommt das Spiel der chinesischen Artisten vielfach kalt vor. Nicht als ob das chinesische Theater auf die Darstellung von Gefühlen verzichtete!. DerArtist stellt Vorgänge von grosser Leidenschaftlichkeit dar, aber dabei bleibt sein Vortrag ohne Hitzigkeit

⁷ ibidem, págs 619- 631.



Ilustración 1: Bertolt Brecht, alrededor de los años 20, aparece como flautista el primero a la izquierda en la obra *Der Lachkeller*, de K. Valentin. Obsérvese detrás de Brecht la caricatura alusiva a Hitler.

El teatro épico es una amalgama de corrientes que su mismo autor reconoce, entre las cuales se encuentran el teatro oriental y el de Piscator. De este último asimila el ser un teatro dirigido a la clase proletaria. Nuestro autor además de la alternancia de narración y acción en escena, adaptó de Piscator un punto fundamental consistente en la simultaneidad de la representación de los actores y las proyecciones al fondo del escenario de imágenes o noticias de periódicos. Igualmente la introducción de plataforma giratoria fue otro de los

elementos heredado de Piscator y que supuso una innovación en el teatro épico de Brecht, cuya influencia reconoce nuestro autor alemán⁸:

Das Theater des Piscators (...) wurde ausschliesslich von GroBbürgern, Proletariern und Intellektuellen besucht(...) Die einmontierten Demonstrationen aller Art zerissen Fabel wie Charakterführung der Personen, und Alltagssprache wechselte brutal mit Deklamation , Schauspiel mit Film, Referat mit Spiel(...)Er bestand aus einer Filmleinwand. Aufnahmen von Tagesereignissen, den Wochenschauen der Kinos entrissen, waren auf sinnvolle Art zusammengestellt und lieferten das dokumentarische Material. Auch der Bühnenboden wurde beweglich gemacht.

De especial importancia es la identificación del público con la representación. Igualmente resulta muy destacable en la concepción del teatro épico la importancia que otorga Brecht al teatro de Shakespeare, especialmenmte a sus temas y personajes siempre actuales, por ello reconoce también la influencia de Shakespeare en la concepción de su teatro épico.

Para el lector de Brecht, destacaremos la importancia del *Kleines Organon für das Theater*, pieza que constituye el corpus fundamental de los escritos teóricos acerca del teatro épico, e incluída en el segundo volumen de sus *Schriften zum Theater*. En ella Brecht examina y justifica punto por punto la necesidad de la creación de un teatro adecuado a nuestro tiempo, denominado por él teatro de la era científica o teatro épico. De acuerdo con

⁸ ibidem, págs 594-609

éste, nuestro autor justifica la necesidad del *Verfremdungseffekt*, al tiempo que describe el modo de actuar distanciado de los actores, el empleo del distanciamiento en la música, el empleo del distanciamiento en la iluminación, el distanciamiento de la historia y el distanciamiento en definitiva de la escenografía en su conjunto con el fin de crear un teatro didáctico que despierte la crítica en el espectador.

Entre los escritos teóricos brechtianos el capítulo *Neue Technik der Schauspielkunst*⁹ resulta especialmente original. En él Brecht describe el modo concreto de actuar del actor épico, y se muestra tajantemente contrario a un actuar cargado de sentimiento e identificación del actor con su personaje. Según Brecht, en el teatro épico el actor deberá evitar en todo momento la identificación y la imitación, al tiempo que deberá favorecer la crítica y narración de su propio personaje. Igualmente enumera propuestas para la formación de actores y describe las características de su compañía, la *Berliner Ensemble*.

En los fundamentos del teatro épico no podemos pasar por alto el recurso del gestus social, uno de sus típicos recursos teatrales así como la mímica y el control del temperamento en el escenario por parte de los actores. Especialmente destacan por su concisión y claridad las reglas elementales que el mismo Brecht elabora para los actores bajo el título *Elementarregeln für Schauspieler*¹⁰, incluidas en sus *Schriften zum Theater III*.

Al contrario que los anteriores, el capítulo *Die Dialektik auf dem Theater* resulta especialmente práctico, y en él Brecht comenta la puesta en escena del *Coriolan*, así como dos modos de interpretar *Mutter Courage*, anotaciones sobre la identificación del público

⁹ op. cit, págs 711- 771.

¹⁰ ibidem, págs 744- 745.

con la obra y algunos errores en el modo de actuar del *Berliner Ensemble*. En definitiva, Brecht concibe el teatro del siguiente modo¹¹:

Theater besteht darin, dass lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung. Dies ist jedenfalls, was wir im folgenden meinen wenn wir von Theater sprechen, sei es von altem oder neuem.

Nuestro autor destaca la diversión como el verdadero fin del teatro, y con estas palabras subraya la finalidad de recrear del hecho teatral. El lector observará que en este punto hay una total coincidencia con Aristóteles¹²:

So ist, was die Alten nach dem Aristoteles ihre Tragödie tun lassen, weder etwas Höheres noch etwas Niedrigeres zu nennen, als die Leute zu unterhalten. Wenn man sagt, daß Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, daß es durch den Auszug Theater wurde(...) Und jene Katharsis des Aristoteles, die Reinigung durch Furcht und Mitleid, ist eine Waschung (...) die zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde.

Tras establecer claramente en su *Kleines Organon für das Theater* la finalidad del teatro, la mera diversión, pasa a enumerar otro de los fundamentos; se trata de la total ruptura con la teoría de la *Einfühlung* o identificación del público¹³:

¹¹ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, op. cit, pto 1, pág 663.

¹² B. Brecht, op. cit, pto 4, pág 664.

¹³ B. Brecht, op. cit, pto 9, pág 665.

Und man muß sich vor Augen halten, daß das Vergnügen an den Abbildungen so verschiedener Art kaum jemals von dem Grad der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Abgebildeten abhing(...) Auch wir übersehen gern derlei Unstimmigkeiten, wenn wir an den seelischen Waschungen des Sophokles oder den Opferakten des Racine oder den Amokläufen bei Shakespeare schmartzeln dürfen, indem wir versuchen, der schönen oder großen Gefühle der Hauptpersonen dieser Gesichten habhaft zu werden.

El lector observará que en el *Kleines Organon für das Theater* expone Brecht expone desde los puntos 14 al 22 los motivos por los cuales nuestra forma de vida y de convivencia está determinada por la ciencia. Por ello pasa en el punto 23 a afirmar la exclusiva necesidad de un teatro adecuado a nuestra forma de vida y a nuestro tiempo. Es el que él denomina el teatro de la Era Científica¹⁴:

Das Theater kann eine so freie Haltung freilich nur einnehmen, wenn es sich selber den reissendsten Strömungen in der Gesellschaft ausliefert und sich denen gesellt, die am ungeduldigsten sein müssen, da große Veränderungen zu bewerkstelligen. Wenn nichts anderes, so vertreibt der nackte Wunsch, unsere Kunst der Zeit gemäß zu entwickeln, unser Theater des wissenschaftlichen Zeitalters sogleich in die Vorstädte (...) den breiten Massen der viel Hervorbringenden und schwierig Lebenden zur Verfügung hält, damit sie sich in ihm mit ihren großen Problemen nützlich unterhalten können.

Sin lugar a dudas nuestro autor alemán realiza una auténtica revolución teatral, salta por encima de todas las preceptivas tradicionales y se impregna con la Poética de Aristóteles,

¹⁴ B. Brecht, op. cit, pto 23, pág 671.

pasando por el teatro medieval, asimila igualmente la dramaturgia elisabettiana y el teatro oriental, y concibe un teatro épico que combina con un ritmo magistral narración y acción, lo cual aporta una soltura incomparable a sus obras, en las cuales las escenas no se suceden linealmente en el tiempo. Se trata de un teatro cuya iluminación y tramoya permanecen en todo momento visibles al espectador, y en el cual se emplean las máscaras y la música como elementos distanciadores, pero ante todo se trata de un teatro con un claro fin didáctico y de diversión.

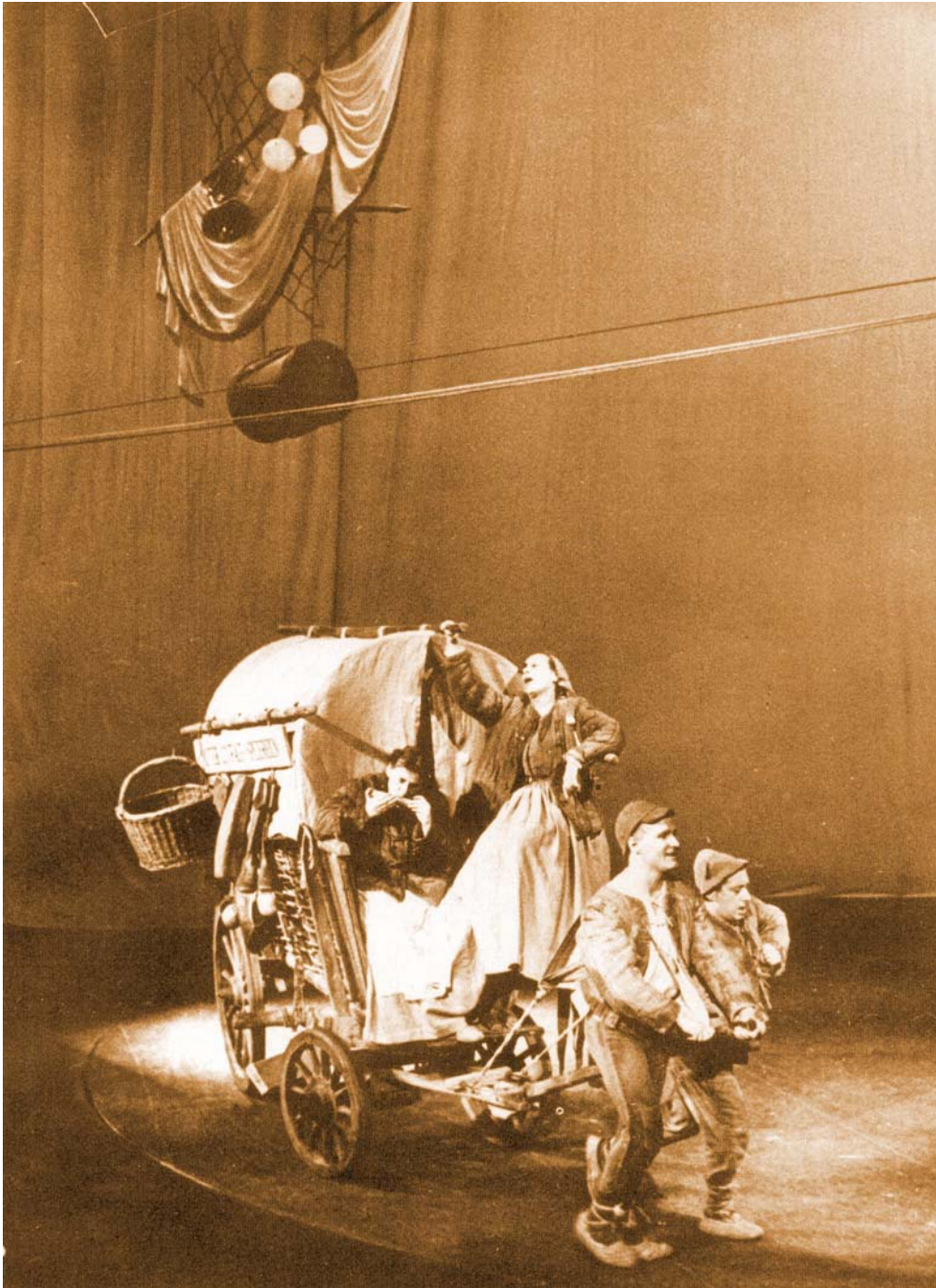


Ilustración 2 : Helene Weigel, esposa de Brecht y magistral intérprete de la obra *Mutter Courage*. Observe el espectador el empleo de la plataforma giratoria en escena al igual que la tramoya y las fuentes de luz visibles ante el espectador.

Tal y como hemos anotado anteriormente, Brecht es un autor en constante evolución, cuyo teatro también lo está. El origen del teatro épico podemos ubicarlo inicialmente en una

postura de Brecht contraria al Expresionismo, cuya crítica no abandonó hasta los últimos años de su actividad como escritor. No obstante la crítica en general reconoce las primeras piezas brechtianas como vinculadas al Expresionismo. En los primeros años de su actividad como dramaturgo y tras esta postura inicial contraria al Expresionismo, nuestro autor se vió enriquecido por las múltiples colaboraciones posteriores con otros autores teatrales, quienes Lo condujeron posteriormente a un estudio profundo del teatro, y a establecer las bases o fundamentos de su teatro épico.

Concretamente la actividad de Brecht como dramaturgo en los primeros años en Munich y posteriormente en el Deutsches Theater de Berlín durante los años 1920-1924, al igual que las colaboraciones de Walter Benjamin y Erwin Piscator¹⁵ le abrieron las puertas a distintas corrientes teatrales. Ya hemos mencionado anteriormente que resultan especialmente relevantes para la concepción del teatro épico el contacto que tuvo con el teatro isabelino más tarde el contacto con el teatro japonés, chino y oriental en general. En el teatro épico hay una obvia influencia del teatro oriental, influencia que definirá posteriormente su concepto principal; el distanciamiento o *Verfremdung*, pues el teatro oriental concibe la representación teatral y la interpretación de los actores de modo especialmente distante.

En definitiva quisiéramos destacar que el teatro épico es concebido por Brecht como un teatro opuesto al teatro dramático, al cual el espectador occidental está tan acostumbrado. El teatro épico de Brecht está impregnado de tono pedagógico y social y combina ante todo la narración y la acción en escena haciendo uso del personaje del narrador o por medio del

¹⁵ De Piscator aprende Brecht el empleo de proyecciones así como la introducción de la plataforma giratoria en el escenario. Ver Ilustración 5.

recitado de canciones o versos. Igualmente la escasez de escenario caracteriza al teatro épico. Además de estos elementos, Brecht emplea la parábola con fruición¹⁶, y con ella busca despertar una conciencia crítica en el público. Nos encontramos por tanto con un teatro ante todo didáctico y crítico con su tiempo. Con un teatro que tiene como fin, y en esto sí coincide con Aristóteles, la diversión del espectador. El espectador presenciara que en el teatro épico las escenas no están ordenadas una tras de otra en orden temporal y que los personajes son cambiantes conforme transcurre el argumento. Se trata éste de un teatro en el cual la tramoya y los focos permanecen en todo momento visibles ante el espectador para evitar la identificación o *Einführung* del mismo espectador que lo lleva a abandonarse a la obra y no sacar conclusiones didácticas.

Tras la lectura de este primer capítulo el lector constatará que con Brecht presenciaremos una auténtica revolución teatral, en definitiva presenciaremos un nuevo modo de concebir el hecho teatral. Pasemos ahora detallar los fundamentos del teatro épico de Brecht tomando siempre como base sus escritos teóricos ya mencionados al igual que sus puestas en escena.

1.1.1. LA CONTRAPOSICIÓN AL TEATRO NATURALISTA

Tras la lectura del volumen *Schriften zum Theater I*¹⁷, y concretamente tras la lectura de los capítulos *Über den Untergang des Alten Theaters* y *Über eine Nichtaristotelische Dramatik* llegará el lector a la conclusión de que Brecht crea un teatro, al que llama también antiilusionista, estableciendo así una clara oposición con el teatro naturalista, teatro que trata de ofrecer al público la ilusión de que lo que está presenciando en escena se corresponde con

¹⁶ Al igual que posteriormente sucede en el segundo autor objeto de nuestro estudio, Edward Bond.

un fragmento de la realidad sucedida en ese momento. Nuestro autor apuesta por un teatro en el cual el espectador se da cuenta en todo momento de que se encuentra frente a un espectáculo y del cual pueda extraer una conclusión didáctica. En este sentido concibe Brecht el teatro épico; es decir apostando por un drama que no se agote en copiar la realidad y que rompa con la ilusión estética de realidad que el teatro naturalista crea en el escenario, y rompiendo igualmente con la unidad aristotélica de tiempo y espacio. Dicha unidad resulta básica en el teatro naturalista, y respecto a ésta, veremos que en las obras de Brecht, tal y como hemos comentado en el punto 1.2, las escenas no se suceden ordenadas en el tiempo una tras otra, sino a saltos en el tiempo y sin orden aparente de causalidad entre ellas, lo cual induce al público a una reflexión.

Para hacer evidente esta inversión de valores entre ambos teatros, Brecht contrapone en su obra original, concretamente en sus anotaciones a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* la forma dramática del teatro con la forma épica del teatro que él propone. Esta contraposición implica una aportación de originalidad que colorea con viveza el teatro épico brechtiano. Dicha cita, que describe las diferencias entre estos dos teatros, está comprendida también en español en la obra de P. Chiarini¹⁸. A continuación, y para un acercamiento más fiel a nuestro autor, la reproducimos del original de Brecht ya citado anteriormente:

Dramatische Form des Theaters

Die Bühne 'verkörpert' einen Vorgang
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion und
macht ihn zum Betrachter, aber verbraucht seine

Epische Form des Theaters

sie erzählt ihn
weckt seine Aktivität

¹⁷ B. Brecht, op. cit.

¹⁸ P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Barcelona, Ed Nexos, 1994. Trad. de J. López Pacheco.

Aktivität

ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Erlebnisse	vermittelt ihm Kenntnisse
der Zuschauer wird in eine Handlung hineinversetzt	er wird ihr gegenübergesetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet	es wird mit Argumenten gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert	bis zu Erkenntnissen getrieben
der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt	der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der unveränderliche Mensch	der veränderlich und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
eine Szene für die andere	jede Szene für sich
die Geschehnisse verlaufen linear	in Kurven
natura non facit saltus	facit saltus
die Welt, wie sie ist	die Welt, wie sie wird
was der Mensch soll	was der Mensch muss
seine Triebe	seine Beweggründe
das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche sein bestimmt das Denken

Obsérvese que este esquema nos muestra dos formas dramáticas absolutamente contrapuestas. Nos muestra dos procesos teatrales, uno opta por causar la sugestión en el público, caso del teatro naturalista, y el otro opta por despertar la reflexión en él, caso del teatro épico de Brecht. En el intento de buscar el distanciamiento entre el espectador y la representación teatral, llega nuestro autor al empleo del *Verfremdungseffekt*, tal y como veremos en el siguiente punto.

Con la ruptura de la ‘ilusión de realidad’ que el teatro épico crea en escena, así como con la ruptura de la unidad aristotélica de espacio y tiempo, Brecht transforma totalmente el sentido del texto teatral y la puesta en escena. Nuestro autor se plantea la creación de un teatro novedoso basado en su oposición al teatro naturalista, en el cual existe contestación directa de una conciencia alternativa del público. En efecto según la descripción de nuestro autor en la anterior cita, su teatro épico busca despertar la capacidad crítica de pensar y reaccionar del espectador. Nuestro autor se esfuerza por mostrar al espectador una determinada conducta práctica encaminada a un cambio ideológico y social. Esta misma actitud crítica en el teatro de Brecht es reconocida por la crítica Ilse de Brugger, quien afirma sobre éste¹⁹:

Lo que Brecht intenta despertar en el espectador es una actitud crítica racional que le permita sacar sus conclusiones y luego actuar de acuerdo con ellas en vez de dejarse cautivar por sus emociones que fácilmente resultan estériles(...) para lograr las finalidades apetecidas, Brecht introdujo en su teatro el *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento).

Sin duda podemos destacar como básicos los siguientes puntos del teatro épico frente al teatro naturalista; en primer lugar Brecht introduce en el teatro épico la figura del narrador, combinando con ello la narración y la acción en sus obras, hecho que no sucede en el teatro naturalista. En segundo lugar, y en contraposición al teatro naturalista, las escenas del teatro épico no suceden todas ordenadas en el tiempo, lo cual rompe la relación causa-efecto. Del mismo modo, nuestro autor distancia tanto la historia como el escenario, la música y en

general la obra teatral en sí ante los ojos del espectador para obligarle a aprender de lo narrado y sacar sus propias conclusiones. También los personajes son distanciados por medio de máscaras humanas, tal y como ocurría en el teatro antiguo oriental y medieval, lo cual tampoco sucede en el teatro naturalista. Finalmente el distanciamiento o *Verfremdung* tiene el objeto de impedir y bloquear la *Einfühlung* o identificación del espectador, lo cual el teatro naturalista no pretende.

En definitiva las innovaciones del teatro épico ya mencionadas y algunas más que afectan a la escenografía en su conjunto son las que vamos a desarrollar a lo largo de este primer capítulo. Las analizaremos ayudándonos de los escritos originales de nuestro autor y de fotografías de puestas en escena que corroboren su aplicación práctica.

1.1.2. EL VERFERMDUNGSEFFEKT O EFECTO DISTANCIAMIENTO

Tras una breve exposición de las obras teóricas y capítulos más significativos de nuestro autor, quisiéramos subrayar que el término *Verfremdung* aparece por primera vez en la obra de Brecht en el año 1936, concretamente en sus anotaciones a la obra *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*²⁰:

“ Verfremdung

Bestimmte Vorgänge des Stückes sollten – durch Inschriften, Geräusch –
oder Musikkulissen und die Spielweise der Schauspieler- als in sich
geschlossenen Szenen aus dem Bezirk des Alltäglichen, Selbstverständlichen,
Erwarteten gehoben (verfremdet) werden ”.

¹⁹ De Brugger, Ilse M., *El Teatro Antiilusionista, no Aristotélico: Bertolt Brecht*, en Teatro Alemán del S.XX, 1961, Madrid, págs 105- 121.

Según dichas anotaciones, en la representación de esta obra en Copenhage, Brecht describe como *Verfremdungseffekt* la utilización de paraguas y máscaras por parte de los actores , así como el aplicar el modo de actuar del teatro isabelino, además del empleo de un gramófono visible ante el público en el escenario. La palabra *Verfremdung* era una traducción del término ruso *ostranenije* , término ya empleado por el formalista ruso V. Schklowskij en un ensayo bajo el título *El arte como percepción de lo artístico*. No obstante el crítico H. Egon Holthusen ²¹ anota que éste no es un término exclusivo de Brecht, sino que autores como Schopenhauer, Hofmannsthal o Eliot ya habían manejado un término semejante, aunque con una connotación romántica. A pesar de todo, los orígenes del término son variados, ya que Brecht, interesado por la dramaturgia oriental, estudió el trabajo de los actores orientales así como el empleo de signos y símbolos que se hace en este teatro y su alejamiento del teatro naturalista.

Las siguientes citas de Brecht reproducen claramente en qué consiste este efecto tan empleado en su teatro épico. En la primera, Brecht asocia el *Verfremdungseffekt* al drama no- aristotélico y al modo de actuar que impide la identificación del público con los personajes²²:

Dieser Effekt wurde zuletzt in Deutschland bei den Versuchen , zu einem epischen Theater zu kommen, für Stücke nichtaristotelischer (nicht auf Einfühlung beruhender) Dramatik angewendet. Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen.

²⁰ B.Brecht, *Schriften zum Theater 3*, pág 1087.

En la siguiente cita Brecht ubica el origen del *Verfremdungseffekt* en el teatro antiguo, medieval y oriental, y alude a la clara intención de todos estos teatros de romper la identificación del público por medio del empleo de máscaras o números musicales²³:

Die Spielweise, welche zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg am Schiffbauerdammtheater in Berlin ausprobiert wurde, um solche Abbilder herzustellen, beruht auf dem Verfremdungseffekt (V- Effekt). Eine Verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen und Tiermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische V-Effekte. Die Effekte verhinderten zweifellos die Einfühlung.

En definitiva el *Verfremdungseffekt* es un recurso empleado para alejar al espectador de esa ilusión de realidad creada en el escenario del teatro naturalista. En cualquier caso observamos que el *Verfremdungseffekt* es un recurso aplicado siempre a varios elementos de la obra y en muchos casos simultáneamente, a la iluminación, a la música, al diseño de escenario, al vestuario o al mismo recitar de los actores épicos, que alternan comentarios e impresiones personales sobre sus personajes ante el público. El crítico Ernst Bloch ratifica la postura que acabamos de plantear respecto al *Verfremdungseffekt* como recurso que afecta a

²¹ H.E. Holthusen, *Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

²² B. Brecht, *Schriften zum Theater II, Der Messingkauf*, pág 619.

²³ B. Brecht, op. cit, *Kleines Organon für das Theater*, págs 680- 681.

²⁴ E. Bloch, *Entfremdung und Verfremdung*, Trad. de Francisco de A. Caballero, en ADE Revista de la Asociación de Directores de Escena, vol 70-71, Oct 1998, pág 118.

varios elementos y por ello afirma²⁴: “ *El actor habla como si recitase el papel de otro, permanece al lado del personaje, lo aleja de él, no trata de encarnarlo*”

Definitivamente, y según las indicaciones del propio Brecht en el *Kleines Organon für das Theater* son varios los elementos que contribuyen a distanciar la obra, es decir a hacerla aparecer extraña ante los ojos del espectador. Gracias al empleo del *Vergfremdungs-effekt* el espectador no se identifica para nada con los personajes ni con la obra y percibe en todo momento que lo que está viendo es una mera representación. Estamos en efecto ante un teatro que se compone de un conjunto de creaciones, en donde todos crean y todos producen distanciamiento; es decir tanto el dramaturgo como el director, actores, iluminadores, maquilladores... etc, contribuyen a alejar ó distanciar la obra al público.

La crítica a la sociedad es un punto que Brecht considera básico en la concepción de su nuevo teatro. Se trata según su autor, de un teatro sin duda comprometido socialmente y menciona su pretensión de despertar al público pasivo con el *Verfremdungseffekt*:

Für ein solches Unternehmen werden wir allerdings das Theater, wie wir es vorfinden, kaum belassen können. Gehen wir in eines dieser Häuser und beobachten wir die Wirkung, die es auf die Zuschauer ausübt. Sich umblickend, sieht man ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand(...) Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne, welcher Ausdruck aus dem Mittelalter stammt, der Zeit der Hexen und Kleriker.

La función del *Verfremdungseffekt* consistirá por tanto en alejar al público de la representación teatral y en despertar en él la crítica. La aplicación del V Effect en la puesta en escena afecta a innovaciones estéticas.

1.1.2.A. DEFINICIÓN DE DISTANCIAMIENTO

Brecht concibe el distanciamiento en el epígrafe *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* como una técnica que proviene del antiguo teatro chino y que tiene como finalidad concreta impedir la identificación del espectador con los personajes de la obra²⁵ :

” Im Nachfolgendem soll kurz auf die Anwendung des Verfremdungseffekts in der anten chinesischen Schauspielkunst hingewiesen werden(...) Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daB der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufüllen”.

Nuestro autor añade en el citado epígrafe que el distanciamiento afecta a varios campos. Estos son concretamente el empleo de máscaras por parte de los personajes,

²⁵ B. Brecht, *Schriften zum Theater II, Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst*, pág 619.



Ilustración 3. Helene Weigel como la princesa en *Der kaukasische Kreidekreis*. Obsérvese el empleo de máscara. En esta obra los personajes de alta clase social la llevan.

máscaras pintadas y que representan los caracteres de cada uno de los personajes. Igualmente, también el escenario se verá afectado por el distanciamiento y deberá permanecer casi invariable, e incluso durante la actuación, es decir a la vista del público, se irá colocando el mobiliario y la decoración.

Brecht afirma que el efecto distanciamiento no sólo afecta a los actores y al escenario, sino también a la música, concretamente empleando coros y canciones intercaladas entre escenas que interrumpen el argumento con números musicales que narran y comentan lo sucedido en escena. Otra de las facetas que incluye el distanciamiento es la decoración, con empleo de proyecciones, carteles o fotos al fondo del escenario, las cuales aportan un enfoque histórico al argumento de la obra. El distanciamiento por tanto es un concepto que abarca no sólo a la alternancia narración y acción, sino también a innovaciones estéticas. Dichas innovaciones estéticas las concretaremos en los siguientes puntos tomando como referencia los *Schriften zum Theater II*, concretamente el capítulo *Kleines Organon für das Theater*.

1.1.2.B. EL DISTANCIAMIENTO ESTÉTICO DEL ESCENARIO

El escenario del teatro épico es ante todo un escenario escaso, presentado con muy pocos elementos. Nos hallamos como espectadores ante un escenario contrario a copiar la realidad, como auténtica contraposición al escenario del teatro dramático. Un ejemplo concreto de la escasez de decoración en el escenario lo tenemos en las anotaciones de Brecht a *Mutter Courage*²⁶, en la cual existe un escenario totalmente vacío, es decir la decoración inexistente y el fondo iluminado en tono blanco. Brecht introduce la plataforma giratoria sobre la cual camina *Mutter Courage* con su carromato, para dar sensación de inmensidad, así como el empleo de grandes letras negras que cuelgan sobre el escenario al principio de cada escena indicando el año y el nombre del país en que sucede la escena. Es un escenario que narra con muy pocos elementos.

De nuevo en otra de sus principales obras, *Die Mutter*, especifica Brecht que el escenario no debe representar un lugar real y describe cómo en una gran pantalla al fondo del escenario son proyectadas frases, pequeños textos y en ocasiones imágenes documentales que permanecen durante la escena correspondiente y contradicen al argumento con el fin de provocar distanciamiento²⁷:

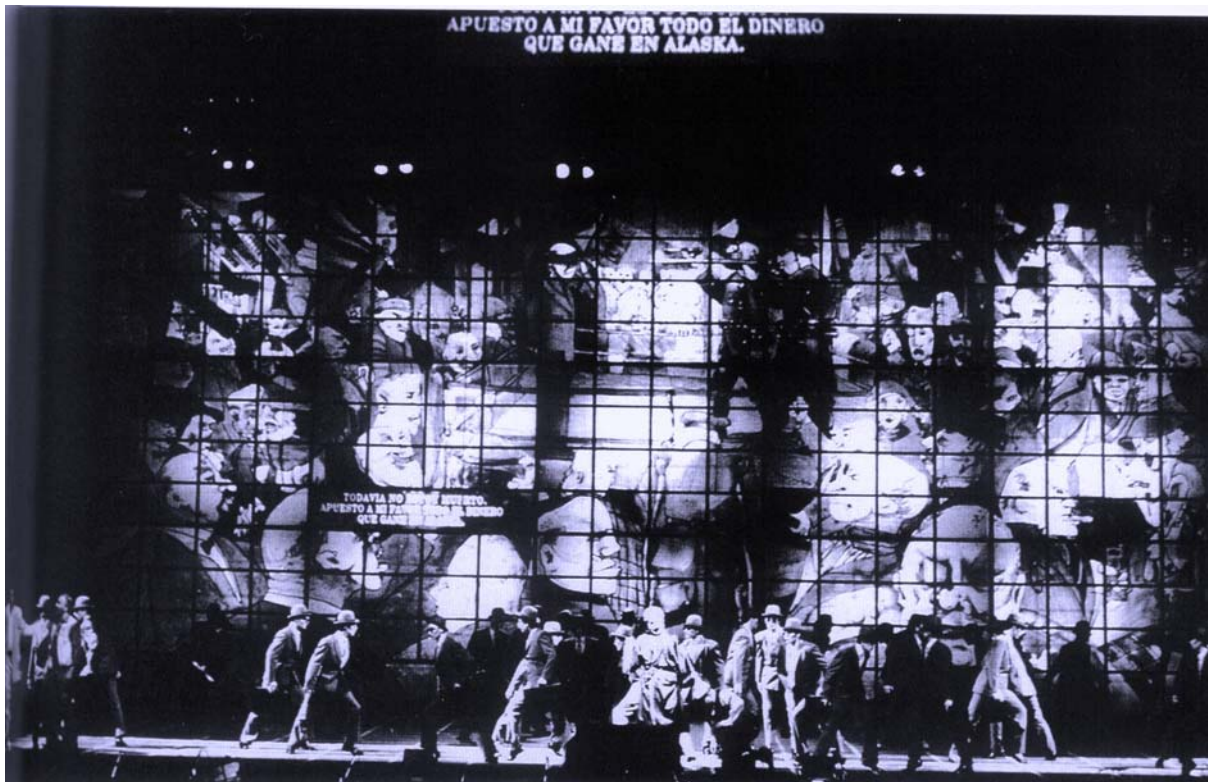


Ilustración 4: Empleo de carteles ubicando la acción, en *Tage der Commune, Berliner Ensemble*, 1962.

Bei der ersten Aufführung der *Mutter* sollte die Bühne (Caspar Neher) keine wirkliche Örtlichkeit vortäuschen: sie nahm sozusagen selber Stellung zu

²⁶ B. Brecht, *Schriften zum Theater III*, págs 1135- 1138. Ver Ilustración 5.

²⁷ B. Brecht, *Schriften zum Theater III*, Anmerkungen zur *Mutter* , págs 1036 y 1037. Ver lámina 12.

den Vorgängen, sie zitierte, erzählte, bereitete vor und erinnerte(...) Auf einer großen Leinwand des Hintergrundes wurden Texte und Bilddokumente projiziert, welche während der Szene stehenblieben. Die Bühne zeigte also nicht nur in Andeutungen wirkliche Räume, sondern auch durch echte und Bilddokumente die große geistige Bewegung.

La escasez de escenario en *Die Mutter* es una constante a lo largo de toda la obra. Especialmente escasa resulta la escena en que la madre va a visitar al hijo encarcelado, en la cual presenciamos un escenario totalmente vacío y tan sólo decorado con dos verjas que separan a los dos personajes.

El telón se levanta y el espectador va a ver en todo momento la tramoya, cuerdas que suben y bajan, plataformas giratorias, focos, gramófonos o músicos en escena, de manera que va a ser totalmente consciente de que ve una representación teatral sobre un escenario y esto le va a proporcionar un distanciamiento respecto a la obra. Igualmente el espectador verá durante la representación tanto los focos como las cuerdas a las que están atados los decorados.

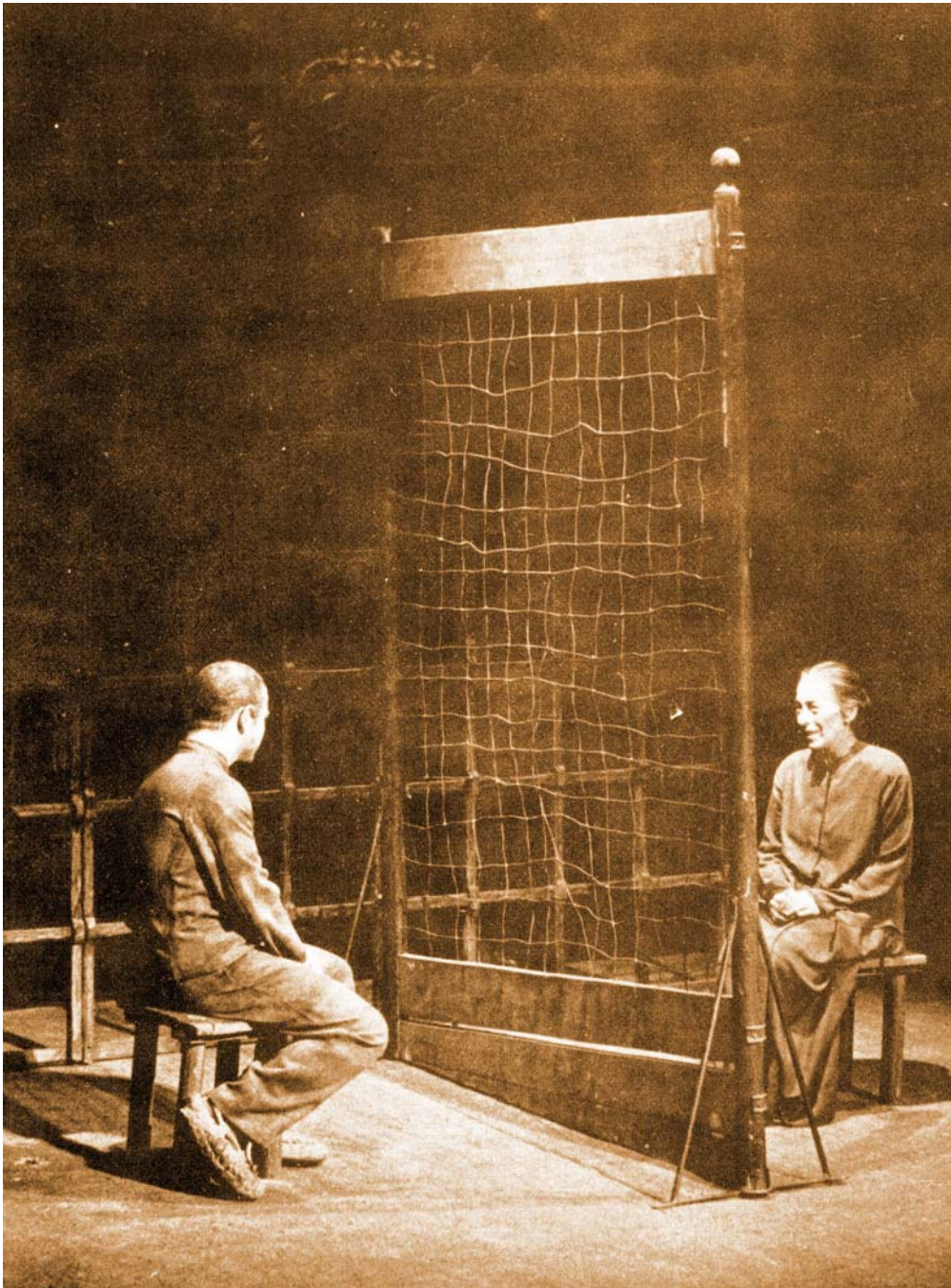


Ilustración 5: Escasez de escenario en *Die Mutter*. Escena de la visita al hijo encarcelado.

En definitiva, en el teatro épico el público presencia una estética y un escenario tan pobres que alejan al espectador de la obra. Brecht no trata de decorar la escena sino de animar el espacio. Respecto a la decoración Brecht ha aprendido del teatro chino, cuya escena

permanece muy pobre e inmutable, y en la cual mientras dura la actuación se aportan elementos de decoración. En varias de sus obras, entre ellas *Leben des Galilei*, el espectador observará que se introduce mobiliario en escena durante la actuación. Lo mismo sucede en *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, en la cual los actores añaden al escenario botellas, escaleras e incluso un patio de madera mientras dura la actuación.

Gracias al distanciamiento del escenario se puede pasar muy rápidamente de una escena a otra. Para ello, tan sólo basta el empleo de telas pintadas, tal es el caso de *Der Jasager und der Neinsager*²⁸. También se puede distanciar un escenario como por ejemplo en *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, utilizando el simbolismo de objetos; colgando unos letreros que dicen Correos, Farmacia, etc o sosteniendo cada personaje el objeto característico de su oficio. Por medio del simbolismo de objetos en escena, el teatro épico nos transmite un argumento real pero imponiendo la disciplina de una distancia. Así se produce el distanciamiento estético en escena.

Consideramos especialmente importante un acercamiento y conocimiento de los antiguos efectos de distanciamiento asimilados por Brecht de otros teatros y culturas para aplicarlos a su teatro épico. Este será el tema que nos ocupará el siguiente punto.

1.1.2.C. ANTIGUOS EFECTOS DE DISTANCIAMIENTO EMPLEADOS POR EL TEATRO ÉPICO

Hay numerosos efectos que Brecht utiliza para distanciar o extrañar la representación teatral ante el público. Entre todos estos efectos algunos son totalmente nuevos, recuérdese la

proyección de títulos o imágenes cinematográficas al fondo del escenario en *Die Dreigrosschenoper*, y sobre las cuales afirma Brecht²⁹: “*Die Tafeln, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden, sind ein primitiver Anlauf zur Literarisierung des Theaters. Diese Literarisierung des Theaters muß(...) im größten Ausmaß weiterentwickelt werden*”. Un efecto distanciamiento nuevo consiste en el empleo de una iluminación que desenfoque a los actores mientras actúan. Ahora bien, Brecht incorpora al teatro épico no sólo nuevos efectos, sino incluso viejos efectos de distanciamiento, que se remontan al teatro antiguo, al medieval o al chino, entre los que destaca el empleo de máscaras humanas³⁰ y de animales. El teatro asiático aún utiliza hoy en día esta técnica.

La máscara es muy empleada por Brecht. De hecho utiliza tanto máscaras como medias máscaras en no pocas de sus obras. En sus *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*³¹ presenta una descripción de las máscaras

²⁸ Ver Ilustración 11 perteneciente a *Der Jasager und der Neinsager*.

²⁹ B. Brecht, *Schriften zum Theater III, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, pág 992. Ver Ilustración 7.

³⁰ Ver Ilustración 6, *Der Kaukasische Kreidekreis*, la princesa.

³¹ B. Brecht, *Schriften zum Theater III, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, pág 1094.



Ilustración 6: Empleo de máscaras en *Leben des Galilei*. Introducción y variación de mobiliario durante la actuación, en este caso las plataformas sobre las que están los personajes

empleadas por los personajes en *Rundköpfe und Spitzköpfe*:” *Die Masken zeigten starke Verunstaltungen der Nasen, Ohren, Haare, Kinne. Die Huas hatten Übergroße Hände und Füße*”. Igualmente respecto a las máscaras en su obra *Die Antigone des Sophokles* anota ³²:
“ *Auch die Masken, zu denen erheblich mehr Schminke verwendet wurde, als es üblich ist, sollten etwas erzählen*

Dentro de los antiguos efectos de distanciamiento Brecht ha recuperado uno muy propio del teatro medieval. Consiste en intercalar narración y acción. El espectador observará que Brecht recupera la figura del narrador en obras como *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. En ésta última interviene al principio de la obra un personaje, el director del teatro, el cual a modo de narrador cuenta al público lo que van a presenciar, y ridiculiza a modo de parábola las ideas racistas reinantes en Alemania durante la hegemonía nazi³³ :

Geehrtes Publikum, das Stück fängt an.

Der es verfaßte, ist ein weitgereister Mann.

(Er reiste übrigens nicht immer ganz freiwillig). In dem

Stück da

Zeigt er Ihnen, was er sah.

Um es Ihnen mit zwei Worten zu unterbreiten:

Er sah furchtbare Streitigkeiten...

³² B. Brecht, op cit, pág 1219.

³³ B. Brecht, Stücke 3, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, pág 909.

Como antiguos efectos de distanciamiento recuperados por nuestro autor para su teatro épico, quisiéramos destacar, además del empleo de máscaras y del narrador, el empleo de actores que recitan el argumento entre escena y escena. Igualmente es sin duda la irrupción de coros que interrumpen la acción y cantan o declaman en el escenario, un antiguo efecto de distanciamiento recuperado para su teatro épico.

1.1.2.D. DISTANCIAMIENTO DE PERSONAJES

El teatro épico de Brecht plantea y critica historias en las cuales el desarrollo del argumento prevalece por encima de los personajes y de su introspección personal y psicológica. En este sentido ciertos personajes pierden importancia como individuos, pues lo que Brecht destaca es la faceta social de ellos. Brecht desdeña la psicología individualista de los personajes. No pasamos por alto que la mayor parte de sus obras llevan bien el nombre de un personaje individual o de un grupo de ellos. Entre las primeras destacan *Mutter Courage, Don Juan, Coriolan, Leben Edward des Zweiten, Leben des Galilei, Die Mutter, Die Antigone des Sophokles, Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, mientras que entre las segundas destacan grupos sociales *Horatier und Kuratier, Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* y *Die Kleinbürgerhochzeit* entre otras.

El distanciamiento de los personajes es fundamental en este teatro, ya que la intención del teatro épico no es revelarnos el alma interna ni la psicología de los personajes, sino poner en el punto de mira del espectador las relaciones y los problemas sociales que surgen entre grupos sociales. Al espectador no se le muestran los personajes desde la introspección individualista, sino que se le muestra la estructura social en la cual son explotados, beneficiados o liberados. El teatro épico intenta atraer la atención del público básicamente sobre el argumento social, y con ello Brecht nos muestra fieles representaciones de la

convivencia humana, de cómo ciertos personajes se revelan contra ciertos abusos de la sociedad o incluso contra toda la estructura social.

Para destacar la problemática social Brecht reconoce la necesidad del distanciamiento de los personajes respecto al público, y este distanciamiento a su vez sólo será posible cuando se evite la identificación actor- personaje. El origen del distanciamiento de personajes así como la importancia de la no identificación del espectador son ratificados por nuestro autor apostando por el empleo de máscaras y por el modo de actuar que evita la identificación, empleo de efectos musicales y pantomima, tal y como se desprende de las siguientes citas³⁴:

Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen und Tiermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische V-Effekte. Die Effekte verhinderten zweifellos die Einfühlung (...)
Die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt.

Respecto al modo de actuar distanciado Brecht afirma categóricamente la necesidad del actor de olvidar todo lo aprendido para representar un personaje³⁵:

Um V-Effekte hervorzubringen, mußte der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen(...) In keinem Augenblick

³⁴ *Kleines Organon für das Theater*, págs 684-685.

³⁵ :op. cit, pág 683, pto 47 y 48.

läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: 'Er spielte den Lear nicht, er war Lear', wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben

Numerosos críticos reconocen efectivamente el distanciamiento de personajes en obras brechtianas. Entre ellos Ilse M. De Brugger reconoce la multiplicidad de recursos que causan distanciamiento en la obra de Brecht, concretamente el distanciamiento de los personajes³⁶: “ *Son múltiples los recursos que emplea Brecht para lograr semejante efecto de distanciamiento. Un papel importante corresponde al actor que debe representar a su personaje, pero sin identificarse con él, para así dar margen a una crítica fructífera* Jacques Desuché concibe este distanciamiento con las siguientes palabras³⁷: “ *Brecht rehúsa el hecho de actuar exclusivamente sobre la sensibilidad del actor, y pide al actor que se mantenga en el nivel de la conciencia lúcida y crítica*”.

En líneas generales entendemos que Brecht aporta tres puntos innovadores al distanciamiento de personajes, que pasamos a comentar a continuación: a) termina con la tipificación de personajes y sus relaciones humanas, b) establece una distancia entre actor y personaje, c) utiliza a personajes como representantes de todo un grupo social.

El fin de la tipificación de personajes, implica que en el teatro épico éstos permanecen totalmente variables a lo largo de toda la obra. Al contrario sucede en el teatro épico. Obsérvese como por ejemplo Madre Coraje al principio de la obra es víctima de las guerras, pero luego se transforma en una parásita de ellas y finalmente termina haciendo de ellas su

³⁶ De Brugger Ilse, *Teatro Alemán del S.XX*, 1961, ver capt. *El Teatro Antiilusionista, no Aristotélico: Bertolt Brecht*, págs 105-121

³⁷J. Desuché, *La Técnica Teatral de B. Brecht*, Barcelona, Ed Oikos Tau, 1966. Trad de R. Salvat.

medio de vida para sustentarse. Del mismo modo Herr Puntilla adquiere rasgos de vasallo a lo largo de la obra mientras que su criado Matti adquiere progresivamente ademanes de señor en determinadas escenas. El inmovilismo o la tipificación de los personajes es sin duda rechazado por Brecht en la mayoría de sus obras.

El segundo punto, la distancia entre actor y personaje, es imprescindible para el distanciamiento. Brecht describe minuciosamente en su *Schriften zum Theater* una nueva técnica de actuar que produce distanciamiento, y afirma que para aplicar distanciamiento hay dos condiciones necesarias; evitar



Ilustración 7: Empleo de máscaras en *Leben des Galilei* y empleo de grupos sociales en escena.

áreas que provoquen identificación y fomentar que el actor emplee el gestus social³⁸:

Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, eine Technik der Schauspielkunst zu beschreiben, die auf einigen Theatern angewandt wurde, um darzustellende Vorgänge dem Zuschauer zu verfremden. Der Zweck dieser Technik des Verfremdungseffekts war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung zu verleihen(...) Voraussetzung für die Anwendung des V-Effekts zu dem angeführten Zweck ist, daß Bühne und Zuschauerraum von allen 'Magischen' gesäubert werden und keine 'hypnotischen Felder' entstehen(...)

Al representar los personajes del teatro épico, el actor deberá esforzarse por mostrar que hay una diferencia muy clara entre su persona y el personaje que le ha tocado representar. Por ello en el teatro épico es frecuente el empleo de máscaras para distanciar los personajes. Como ejemplo del empleo de máscaras tenemos las obras *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Mann ist Mann* o *Leben des Galilei*.

El tercer punto, es decir la utilización de personajes como representantes de un grupo social, se da con frecuencia en su extensa obra tanto en modo colectivo, aparición de grupos o coros en escena, así como con personajes individuales. Las figuras más representativas de grupo social en la obra de Brecht son el soldado, figura representante por autonomía de toda su clase social en *Mann ist Mann*, *Schwejk im Zweiten Weltkrieg*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* y *Furcht Elend des Dritten Reiches*. De nuevo otro personaje típico, la figura de la madre viuda, aparece con frecuencia en la obra brechtiana en piezas como *Mutter Courage und Ihre Kinder*, así como en *Die Mutter* y *Die Gewehre der Frau*

³⁸ op. cit, epígrafe *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, pág 341.

Carrar. Igualmente el pequeño burgués aparece constantemente como representante de la clase social dominante y es criticado con desdén en obras como *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Baal*, o *Die Kleinbürger Hochzeit*.

Pero ante todo el punto fundamental del distanciamiento de personajes reside en la nueva técnica de actuar que produce distanciamiento entre actor y personaje. En ella Brecht destaca que a la hora de actuar, el actor épico no debe llegar a transformarse en la persona que está representando, sino que el modo de actuar del actor épico está diametralmente opuesto a la identificación con el personaje. El actor épico no es Lear, Schwejk o Mutter Courage ni tampoco intenta imaginarse que se ha transformado en estos personajes ³⁹.

Ein Urteil: " Er spielte den Lear nicht, er war Lear", wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben.

Además de esta técnica, Brecht añade en su *Kleines Organon für das Theater* tres modos originales de distanciar al personaje; éstos consisten en que los actores representen personajes del sexo contrario al suyo o que interpreten un papel trágico de forma cómica y viceversa ⁴⁰: " Von einer Person anderen Geschlechts gespielt, wird die Figur ihr Geschlecht deutlicher verraten, von einem Komiker gespielt, tragisch oder komisch, neue Aspekte

³⁹ op. cit, pág 683.

⁴⁰ ibidem, págs 689 y sigtes.

gewinnen”, afirma nuestro autor. Igualmente, los personajes quedan distanciados si el actor, mientras recita su papel, antepone muletillas del tipo ‘él dijo, ella dijo’ seguidas de su parlamento.

1.1.2.E. DISTANCIAMIENTO DE LA HISTORIA

Según se desprende de la lectura del *Kleines Organon für das Theater*, y como ya hemos apuntado en el punto 2.1, el distanciamiento o *Verfremdungseffekt* es un concepto que afecta a varios aspectos de la obra, no sólo a la dicción de los actores sino también a la iluminación, al modo de actuar, a los personajes y desde luego a la historia en su conjunto. En lo referente al distanciamiento de la historia, y de acuerdo con el siguiente pasaje del *Kleines Organon für das Theater*, Brecht muestra una clara predilección por el empleo de títulos entre las escenas, títulos que nuestro autor emplea como meros recursos narrativos⁴¹:

Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischenkommen können (...) Die Teile der Fabel sind also sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird. Man einigt sich zu diesem Zweck am besten auf Titel wie die im vorigen Abschnitt. Die Titel sollen die gesellschaftliche Pointe erhalten, zugleich aber etwas über die wünschenswerte Art der Darstellung aussagen, das heißt je nachdem den Ton der Titel einer Chronik oder einer Ballade oder einer Zeitung oder einer Sittenschilderung nachahmen(...) Kurz: es sind viele Erzählungsarten denkbar, bekannte und noch zu erfindende.

⁴¹ ibidem, págs 694, 695.

Los recursos que emplea nuestro autor para distanciar la historia ante los ojos del espectador son muy variados. Entre ellos el trasladar la historia a otro lugar lejano o al pasado, el empleo de la parábola. Tal es el caso de la obra *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* en la cual, antes de que comience la obra, el director del teatro cuenta la historia a los espectadores. Con este recurso recupera Brecht un modo medieval de distanciamiento de la historia⁴²:

DER DIREKTOR DES THEATERS

Geehrtes Publikum, das Stück fängt an(...)

Dieses Gleichnis, meine Lieben, wird jetzt hier aufgeführt.

Dazu haben wir auf unserer Bühne ein Land aufgebaut namens
Jahoo.

In dem wird der Schädelverteiler seine Schädel verteilen

Und einige Leute wird sogleich ihr Schicksal ereilen.

Aber der Stückeschreiber wird dafür sorgen dann

Daß man auch unterscheiden kann armen und reichen Mann.

Er wird verschiedene Kleider verteilen lassen

Die zu dem Vermögen der Leute passen.

Schließt also jetzt die Türen!

Der große Schädelverteiler wird gleich seine Schädel vorführen

Con Brecht los carteles y la figura del narrador toman especial relevancia en lo que respecta al distanciamiento de la historia. El personaje del narrador se convierte en sujeto distanciador de la historia en obras como *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*⁴³:

⁴² B.Brecht, *Stücke 3, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, pág 909

Prolog

Gesprochen von der Darstellerin des Kuhmädchens

Geehrtes Publikum, der Kampf ist hart

Doch lichtet sich bereits die Gegenwart.

Nur ist überm Berg , wer noch nicht lacht

Drum haben wir ein komisches Spiel gemacht(...)

Wir zeigen nämlich heute abend hier

Euch ein gewisses vorzeitliches Tier

Estatium possessor, auf Deutsch Gutbesitzer genannt

Welches Tier, als sehr verfressen und ganz unnützlich bekannt

Dies alles, hoffen wir, ist bei uns da

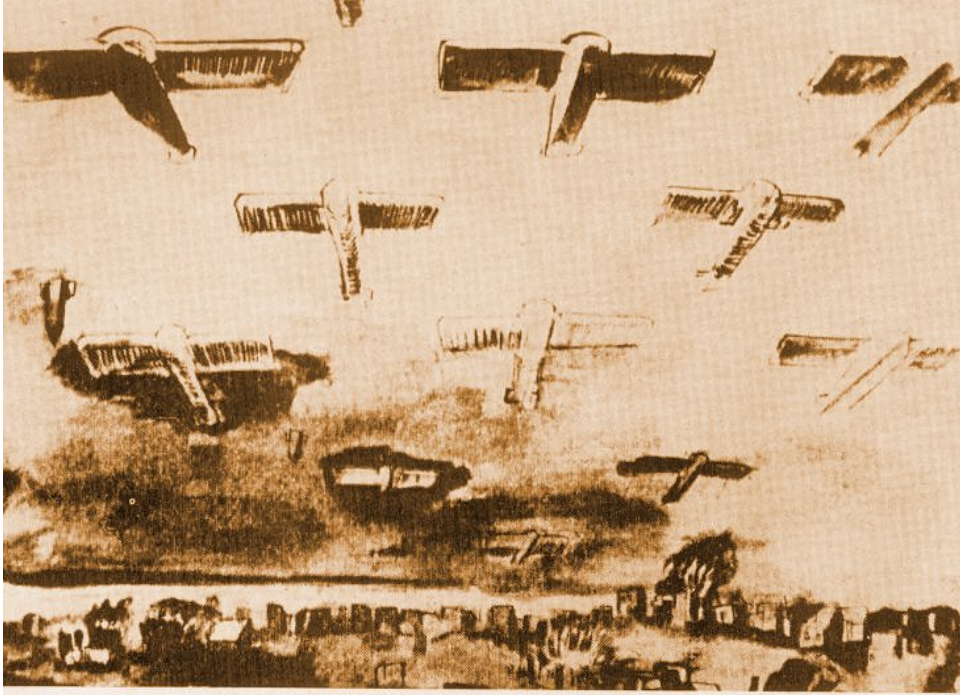
In unserm Spiel von Herrn auf Puntilla.

Además del empleo del narador, para distanciar la historia nuestro autor se sirve de otro recurso. Este consiste en intercalar canciones o poemas entre escena y escena. En la producción de Brecht son numerosas las obras que distancian la historia por medio de canciones o poemas recitados entre las escenas, con lo cual interrumpen el ritmo de la obra e inducen al público a reflexión.

Brecht alterna la narración oral con la escrita gracias a la aparición del narrador en distintos momentos de la historia y la utilización de carteles y proyecciones. Es así como nuestro autor logra mantener al espectador distante en todo momento e impide que se identifique con la historia o sus personajes. Esta alternancia de narrador y carteles constituye una propuesta narrativa totalmente novedosa. Concretamente la técnica del empleo de carteles es utilizada en varias de sus obras, entre ellas *Mutter Courage, Tage der Kommune* y

⁴³ B.Brecht, *Stücke 5, Herr Puntilla und sein Knecht Matti*.

Mahagonny. Incluso hay ocasiones en las que el letrado desempeña un papel informativo, como es el caso de las proyecciones de estadísticas que aparecen desmintiendo las afirmaciones de algún personaje mentiroso, tal es el caso de la obra *Der Gute Mensch von Sezuán*, ilustración once.



Aus Caspar Nehers Prospekt-Entwürfen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Prophetische Antizipation des Kommenden: nicht Hurrikane und Erdbeben, sondern Schwärme von Flugzeugen bedrohen und verheeren die Ausgeburt des Kapitalismus, die »Netzstadt«, die im faschistischen Kollaps von »zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle« untergeht.

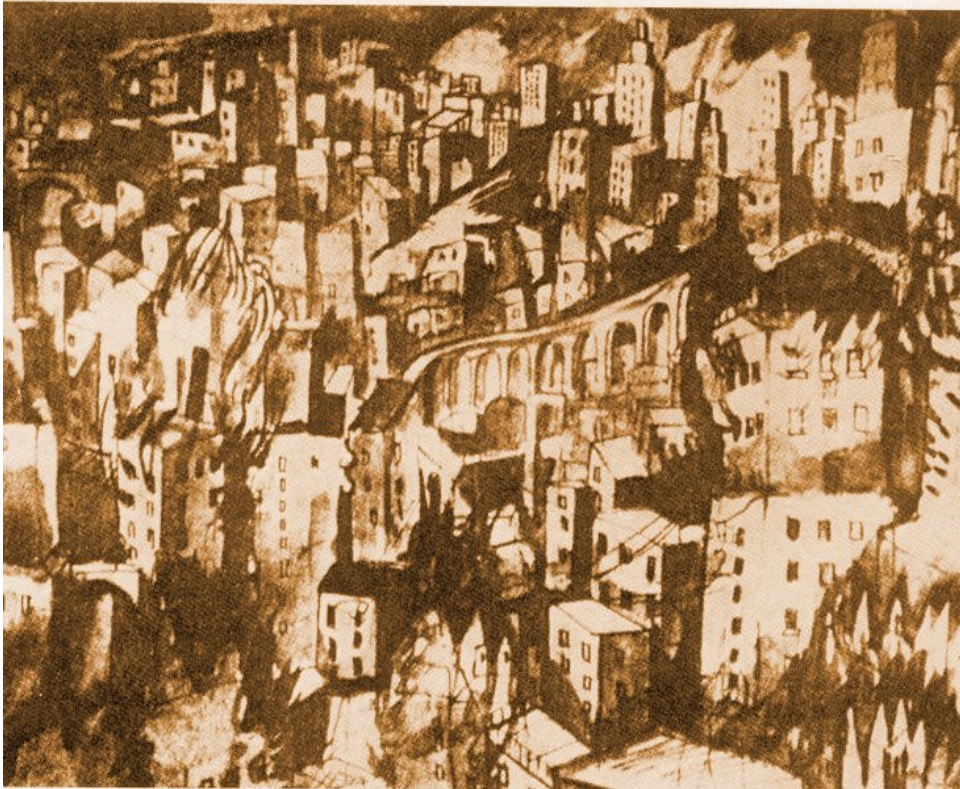


Ilustración 8: Empleo de carteles. Empleo de técnica newspaper para provocar distanciamiento del escenario. Imágenes extraídas de Paul Wanner y Philip Harden, *Brecht, Bilder aus seinem Leben*, Stuttgart, Ed: E. Schreiber, Sept, 1969.

1.1.2.F. DISTANCIAMIENTO DE LA MÚSICA

Definitivamente la música gana en el teatro épico un papel distinto al que tenía en el teatro dramático. Para comprender el empleo de la música con efecto distanciador resultan especialmente indicadas dos lecturas de nuestro autor, el *Kleines Organon für das Theater*, incluido en los *Schriften zum Theater II* y los *Schriften zum Theater I*, concretamente el capítulo titulado *Über die Verwendung von Musik für ein Episches Theater*. En ambos capítulos Brecht reconoce el empleo que el teatro naturalista hace de la música en escena. Este teatro en general emplea la música para acompañar al argumento y nunca con independencia propia. Consecuentemente con la búsqueda de un teatro épico que despierte la crítica del espectador, nuestro autor se interesa en variar y ampliar la utilización de la música en el teatro. Se interesa en aportar a la música una total independencia con respecto al texto. En lo que respecta al distanciamiento de la música, en el teatro épico hay tres puntos básicos a destacar; éstos son el empleo de *songs* la aparición del coro en escena y la separación y alternancia en escena de dos elementos; música y acción.

Brecht es un autor conocido por sus múltiples colaboradores. Sus músicos colaboradores más habituales fueron Kurt Weill, Paul Dessau y Hans Eisler. En líneas generales durante sus obras tempranas, Brecht emplea música compuesta por él mismo. Tal es el caso de las piezas *Trommeln in der Nacht*, *Lebenslauf des Asozialen Baal*, *Leben Edwards des Zweiten von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper*, *Die Mutter* y *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. En las dos primeras obras mencionadas Brecht utilizó la música de modo bastante convencional; no obstante se trataba de canciones o marchas que ya eran introducidas interrumpiendo totalmente la acción en el escenario, y por tanto ya significaban una ruptura con las convenciones dramáticas de la época.

Años más tarde, ya para la segunda representación en Berlín de la comedia *Mann ist Mann*, es Kurt Weill quien escribe la música para esta obra y quien le aporta un mayor grado de independencia respecto al texto. Resultó totalmente novedoso el hecho de que K. Weill montara una serenata combinada con proyecciones pertenecientes al diseñador de escena Caspar Neher y fueran proyectadas simultáneamente con la música sobre el fondo del escenario. En los años veinte es cuando están en auge las primeras teorías escénicas sobre la separación de los elementos, narración- acción y espacio, y sin duda H. Eisler y K. Weill en colaboración con Brecht explotaron este recurso para el teatro épico brechtiano.

En definitiva nuestro autor concibe la música en el teatro épico con un papel radicalmente distinto al que tenía en el teatro dramático; la música en ocasiones interrumpe totalmente la acción, y según afirma Brecht ya no la acompaña, sino que en ocasiones puede llegar a contradecirla ⁴⁴:

Die Musik muß sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt. Sie 'begleite' nicht, es sei denn mit Kommentar. Sie begnüge sich nicht damit sich 'auszudrücken', indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt.

El espectador observará que en el teatro épico la música ya no está limitada a crear atmósferas que lleven al público a identificarse o abandonarse en la historia. Con Brecht la música se sitúa ya con iniciativa propia; es decir totalmente autónoma en relación al texto. Ésta ya no es el comentario cantado del texto, pudiendo incluso llegar a contradecirlo, lo cual

⁴⁴: op. cit, pág 697.

favorece el distanciamiento. Ya no se utiliza para acompañar, sino para alejar, para extrañar la obra teatral ante el espectador. Consecuentemente, durante una escena triste la música podrá ser alegre, lo cual destacará el carácter triste de la escena o viceversa. La música obliga al actor a romper la identificación o *Einfühlung* a la cual está a punto de ceder. Además Brecht añadirá el empleo o proyección del título de la canción durante ésta, alternándolas con cambio de luces visible ante el espectador y en ocasiones incluso proyectando imágenes al fondo del escenario simultaneadas con la música. Observará el lector que para reforzar el distanciamiento Brecht recurre a varios elementos ⁴⁵:

Deshalb sollten die Schauspieler nicht in den Gesang 'übergehen', sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen, was am besten auch noch durch eigene theatralische Maßnahmen, wie Beleuchtungswechsel oder Betitelung unterstützt wird.

Con este nuevo empleo de la música, totalmente independiente del texto teatral, el músico gana libertad y autonomía, lo cual resume Brecht con las siguientes palabras⁴⁶: *So kann sich die Musik auf viele Arten und durchhaus selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den Themen Stellung nehmen, jedoch kann sie auch lediglich für die Abwechslung in der Unterhaltung sorgen.*

Esta autonomía de la música respecto al texto se da por ejemplo cuando se interrumpe la acción e irrumpen los coros en escena. El coro es uno de los elementos musicales que más adelante comentaremos, y que vuelve a ser descubierto por Brecht e introducido de nuevo a

⁴⁵ ibidem.

⁴⁶ ibidem.

la escena, junto con el empleo de canciones con función narrativa, tal y como sucede en la tragedia y la comedia antiguas.

1.1.2.F.A. El empleo de *songs* como elemento distanciador en el teatro épico

En las primeras obras de Brecht observamos que nuestro autor hace un empleo de la música bastante convencional, concretamente nos referimos a las obras *Baal*, *Im Dikicht der Städte* y *Trommeln in der Nacht*. En estas piezas y en concordancia con el estilo naturalista de las primeras obras de Brecht, las marchas y canciones son normalmente introducidas por algún pretexto naturalista o insertadas en el argumento, de modo que las *songs* no provocan interrupción ni ruptura en el argumento o en el ritmo de la narración. Consecuentemente tampoco se produce distancia ante el espectador. Como ejemplo de este empleo de la música tenemos la obra *Trommeln in der Nacht*, concretamente el acto cuarto, en el cual el personaje del hombre borracho, siempre siguiendo el curso del argumento, canta la misma *song* en dos ocasiones sin cambio de iluminación, sin interrupción del argumento, sin carteles con el título de esta canción y sin orquesta visible en escenario, es decir no se produce *Verfremdungseffekt* tal y como sucede en las posteriores obras de nuestro autor⁴⁷:

Der Bessofene Mensch, der bisher nur gelacht hat, singt:

Meine Brüder, die sind tot

Und ich selbst wäre es um ein Haar

Im November war ich rot

Aber jetzt ist Januar.

Igualmente sucede con el personaje Kragler, el cual también apoyado por el argumento y dentro del mismo acto, canta en dos ocasiones la misma *song* de nuevo sin

cambio de iluminación, sin interrupción del argumento, sin carteles para esta canción y sin orquesta visible en el escenario⁴⁸:

Kragler: Hat Auguste gefaßt und hopst mit ihm herum
Ein Hund ging in die Küche
Und stahl dem Koch ein Ei
Da nahm der Koch sein Hackbeil
Und schlug den Hund entzwei.

De acuerdo con las dos anteriores escenas podemos concluir que no existe distanciamiento musical esta obra, concebida y calificada por su autor como comedia. Sin embargo Brecht ya había introducido algunos elementos distanciadores en algunas escenas, tales como el empleo de carteles con citas referidas al argumento. No obstante en lo que respecta a la música de esta obra, ésta sigue subyugada al texto, es decir acompañando al argumento. Además tal y como ya hemos comentado, al introducir el autor estas canciones, no hay un cambio de luces en el escenario, ni una interrupción de la acción como sucede en obras posteriores, en las que emplea el song con un claro efecto distanciador. No hay por tanto una canción que provoque una distancia ante el espectador, al contrario de lo que sucede en obras posteriores en las que sí se da *Verfremdungseffekt* provocado por las *songs* y por distanciamiento estético del escenario.

Sin embargo Brecht es un autor en constante evolución, y a partir de las siguientes piezas, *Leben Edwards II von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper*, *Die Mutter* y *Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*, observamos un empleo radicalmente distinto de la

⁴⁷ ibidem, págs 112 y 114.

música. En ellas la música sí que se establece con un claro efecto distanciador apoyándose sobre todo en el empleo de canciones, en la interrupción de la acción y en el distanciamiento estético en escena. Sin duda alguna, Brecht supo seleccionar con acierto a sus músicos colaboradores, con ayuda de los cuales profundizó en el *song*, género que desde principios de siglo estaba en decadencia, y lo utilizó como elemento narrativo y distanciador.

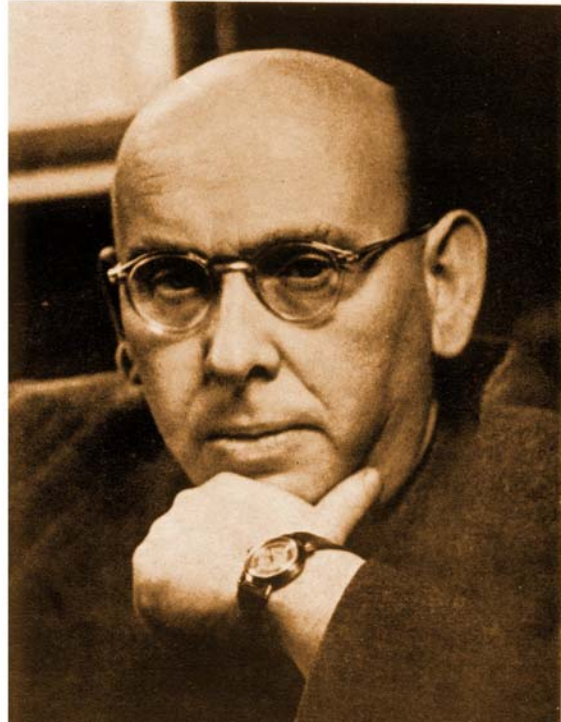


Ilustración 9: Kurt Weill y Paul Dessau, dos de los músicos colaboradores de Brecht.

En su constante búsqueda del distanciamiento, en ocasiones durante la interpretación de las canciones los actores subían los instrumentos al escenario, tal y como describe en sus *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, concretamente en las anotaciones a la puesta en escena de *Die Dreigroschenoper*. Es muy probable que esta técnica distanciadora fuera aprendida de Karl Valentin.

⁴⁸ ibidem, págs 112 y 115.

Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen(...)

Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während des seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen.

El *song* como elemento distanciador en el teatro épico no es sólo una canción, sino que Brecht lo emplea como un poema cantado, como un elemento poético y ante todo como un elemento narrativo. Aquí reside la originalidad de este recurso. Las *songs* de sus primeras obras, algunas de las cuales están basadas en poemas populares, se encuentran recopiladas en *Das Große Brecht Liederbuch*. Entre ellas destacan *Der Tod im Wald*, *Baals Lied* y *Kleines Lied*, las tres pertenecientes a su obra *Baal*. Entre sus obras destaca *Mann ist Mann*, con música compuesta por Kurt Weill, pues es a partir de ésta cuando la música en el teatro épico, concretamente el *song*, evoluciona y se apoya en la escenografía en su conjunto para producir un distanciamiento

En la escena cuarta de *Mann ist Mann*, hay en escena un elemento distanciador, un coro de soldados que interrumpen la acción y cantan la *Song von Witwe Begbicks Trinksaloon*, una de las *songs* más importantes de esta obra. De nuevo otro distanciamiento musical entre las escenas ocho y nueve de esta misma obra, en la cual aparece la viuda Leokadja Begbick efectuando el papel de narradora y recitando un poema verso a verso, poema que tiene la misma función distanciadora que un *song*, pues de nuevo sucede otra interrupción de la

acción para alternarla con la narración, además de que el personaje alude al autor de la obra, como el lector observará a continuación⁴⁹.

Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.
Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann
Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.
Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert
Ohne daß er irgendetwas dabei verliert...

Además de *Mann ist Mann* uno de los éxitos más rotundos del teatro épico lo constituye la obra *Die Dreigroschenoper*. En ella destacan por la ironía y el *Verfremdungseffekt* aportado a la obra las *songs* *Das Lied von der Unzulänglichkeit Menschlichen Strebens* además de *Die Ballade vom Angenehmen Leben*, *Die Ballade von der Sexuellen Hörigkeit*, y *Das Hochzeitslied für ärmere Leute*. Todas ellas se encuentran introducidas por la interrupción de la acción, cambios en el escenario y un cartel con el título de la canción, lo cual ya supone un distanciamiento estético además del musical. Del mismo modo existe este distanciamiento estético además del musical en *Der Anstatt-daß-Song*, *Der Kanonen Song*, y en *Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*.

Quisiéramos destacar ante el lector las concretas indicaciones de Brecht acerca del distanciamiento de las *songs* de este modo: “ *Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht...*”. Además de este distanciamiento estético que acompaña a la música, resulta

⁴⁹ op. cit, pág 336.

innovador que Brecht emplee para sus *songs* en ocasiones un solo, un duetto, un coro o un intérprete con coro.

No podemos pasar por alto otra de las obras más famosas de nuestro autor, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, la cual también se halla repleta de originales poemas musicados, respecto a los cuales y a la obra afirma el crítico J.C Rodríguez⁵⁰: “ *Esta primera versión, elaborada a partir de los poemas, es concebida por el equipo como una especie de Song-Style*”. *Mahagonny* es una obra que muestra una ciudad en la que reina el capitalismo y en la cual se mantiene una lucha constante por el dinero. No obstante esta pieza muestra hasta en los momentos más trágicos el clásico estilo desenfadado que caracteriza al teatro épico, estilo que sin duda muestra una de sus *songs* más famosas, la *Song of Alabama*:

Oh, show us the way to the next whisky- bar!
Oh, don't ask why, oh, don't ask why!
For we must find the next whisky-bar
For if we don't find the next whisky-bar
I tell you we must die!
Oh, moon of Alabama
We now must say good-bye
We've lost our good old mamma
And must have whisky
Oh you know why...

⁵⁰ J. C. Rodríguez, *Brecht, SXX*, Granada, Ed: De Guante Blanco/ Comares, 1998.

Song of Alabama es interpretada por seis prostitutas que acaban de llegar a la ciudad. A esta *song* le acompañan otros elementos distanciadores, como el empleo de carteles, proyecciones al fondo del escenario y coros que simultáneamente irrumpen en escena.

Hasta aquí hemos comentado que Brecht, con ayuda de canciones y poemas recitados ante el público, está combinando dos elementos narración y acción provocando una cierta distancia ante el espectador, en definitiva un *Verfremdungseffekt*. Sin duda esta combinación narración- acción, independientemente del empleo de *songs* o poemas musicados, aporta a la obra un ritmo incuestionable, rasgo típico de alternancia de narración y acción que invade al teatro épico brechtiano. Terminaremos este epígrafe referente al *song* como recurso distanciador en el teatro épico, haciendo una alusión a la obra *Happy End*, en la cual destacan *Der Bilbao Song*, *Der Matrosen Song*, *Der Song von Mandelay*, *Das Lied von Surabaya Johnny* y *Das Lied von der Harten NuB*, la mayoría de ellas escritas en partitura original de guitarra.

1.1.2.F.B. EL EMPLEO DEL CORO COMO ELEMENTO DISTANCIADOR EN EL TEATRO ÉPICO

Tanto el *song* como la aparición del coro en escena son dos elementos distanciadores en numerosas obras épicas de Brecht. Tal y como hemos visto anteriormente, ver pto 2.1.6, la música del teatro épico no es un elemento decorativo, no acompaña al argumento, sino que es autónoma. Pues bien, lo mismo sucede con el coro, no acompaña al argumento, es autónomo y tiene capacidad para comentar, narrar o incluso contradecir lo sucedido en escena. Quisiéramos destacar que entre las piezas brechtianas que disponen de coro se encuentran tanto obras tempranas, concretamente *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Die Dreigrosschenoper*, *Der Jasager und Der Neinsager*, como obras más maduras, entre ellas *Die Mutter*, *Die Horatier und Die Kuratier*, *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Coriolan*.

También el crítico J. Desuché ha reconocido la importancia del coro en la obra de Brecht, y respecto al empleo de éste anota lo siguiente⁵¹:

“ El coro vuelve a ser descubierto por Brecht e introducido de nuevo paralelamente al canto y a la música como en la tragedia y en la comedia antiguas(...) Lo que Brecht ha vuelto a inventar, es precisamente esta función épica (y no psicológica o puramente moral) del coro , perdido desde Esquilo.

⁵¹ :J. Desuché, op. cit.



Ilustración 10: Empleo del coro como elemento narrativo en *Der Jasager und der Neinsager*. Obsérvese igualmente el empleo de imagen proyectada sobre pantalla blanca ubicada al fondo del escenario.

Tras la lectura de sus obras, observamos claramente que Brecht aporta al coro una función narrativa, y dicha función narrativa conecta directamente al teatro épico con el teatro griego. Además, como posteriormente veremos, Brecht es un autor que gusta de emplear tanto los coros como los grupos sociales en escena. En definitiva, éste no será un recurso poco utilizado en el teatro épico. Al contrario, será muy frecuente la aparición del coro en escena cantando o narrando la acción, incluso en ocasiones interpretando canciones de carácter lúdico e irónico que contradigan lo sucedido en escena, tal es el caso de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. En esta obra el distanciamiento aportado por el coro, se ve reforzado por el distanciamiento estético gracias al empleo de proyecciones de imágenes y títulos. La importancia del coro es tal, que concretamente la escena diez es toda ella una actuación exclusivamente efectuada por él, la cual reproducimos al lector⁵² :

Aus den Tafeln des Hintergrundes erscheint riesengroß die
Schrift: "EIN TAIFUN!",
Dann eine zweite Schrift: " EIN HURRIKAN IN BEWEGUNG
AUF MAHAGONNY"
ALLE
Oh furchtbares Ereignis
Die Stadt der Freude wird zerstört.
Auf den Bergen stehen die Hurrikane
Und der Tod tritt aus den Wassern hervor.
Oh, furchtbares Ereignis
Oh, grausames Geschick!
Wo ist eine Mauer, die mich verbirgt?
Wo ist eine Hölle, die mich aufnimmt?

⁵² op. cit, escena 10, pág 524.

Oh furchtbares Ereignis

Oh grausames Geschick!

Sin duda la recuperación del coro por Brecht y la función narradora que nuestro autor le aporta en obras como *Die Mutter*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, o *Herr Puntila und sein Knecht Matti* constituyen un elemento distanciador de gran importancia debido no sólo a la interrupción de la acción, sino a que se dirigen de nuevo al público, quien a su vez toma de nuevo conciencia de espectador, lo cual favorece el V- Effect.

1.1.2.G. EL DISTANCIAMIENTO DE LA ESCENOGRAFÍA EN SU CONJUNTO

En los anteriores puntos hemos tratado una aproximación al efecto distanciamiento ayudándonos de los escritos teóricos originales de Bertolt Brecht y de fragmentos de algunas de sus obras, así como de la opinión de críticos especialistas. Por ello resulta inevitable concluir matizando el significado del efecto distanciamiento. Para ello retomaremos el *Kleines Organon für das Theater*, donde Brecht apela a todas las artes hermanas del arte dramático y la estrecha relación que todas ellas tienen entre sí, para que en conjunto ayuden a extrañar la obra. Así pues, el distanciamiento no es un hecho aislado, sino producido por varios elementos simultáneamente. De este modo lo manifiesta nuestro autor⁵³:

So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein 'Gesamtkunstwerk' herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden.

⁵³ op. cit, págs 698 y 699.

Del mismo modo la crítica Ilse de Brugger reconoce que en el teatro de Brecht todo el escenario participa en la acción⁵⁴. El distanciamiento de la escenografía en su conjunto se apoya, según la descripción que hace nuestro autor en el *Kleines Organon*, en tres puntos fundamentales. Estos son a) la escasez de elementos, b) el empleo del colorido en las escenas y c) la maquinaria visible ante el público. Brecht hace uso de escenografía escasa o escasez de elementos en escena con el fin de lograr distanciamiento ya que el teatro épico no reproduce la realidad sino que tan sólo la perfila con un rasgo. En el teatro épico el escenógrafo no necesita reproducir la ilusión de realidad sobre el mismo escenario, y esto facilitará mucho su tarea. Por ello emplea Brecht muy pocos elementos en las tablas. Para esta escenografía escasa, Brecht toma ejemplo del teatro de Neher, del teatro hebreo de Moscú y del teatro de Piscator o Heartfield, los cuales en general utilizan muy pocos elementos en escena, y sobre ellos comenta⁵⁵:

Im Moskauer Jüdischen Theater verfremdete ein an mittelalterliches Tabernakel erinnernder Bau den ‘König Lear’; Neher stellte den ‘Galilei’ vor Projektionen von Landkarten, Dokumenten und Kunstwerken der Renaissance; im Piscatortheater verwendete Heartfield in ‘Tai Yang erwacht’ einen Hintergrund von drehbaren beschrifteten Fahnen, welche den Wandel der politischen Situation notierten, der den Menschen auf der Bühne mitunter nicht bekannt war.

⁵⁴ Op .cit, pág 110.

⁵⁵ Op. cit, pág 698.

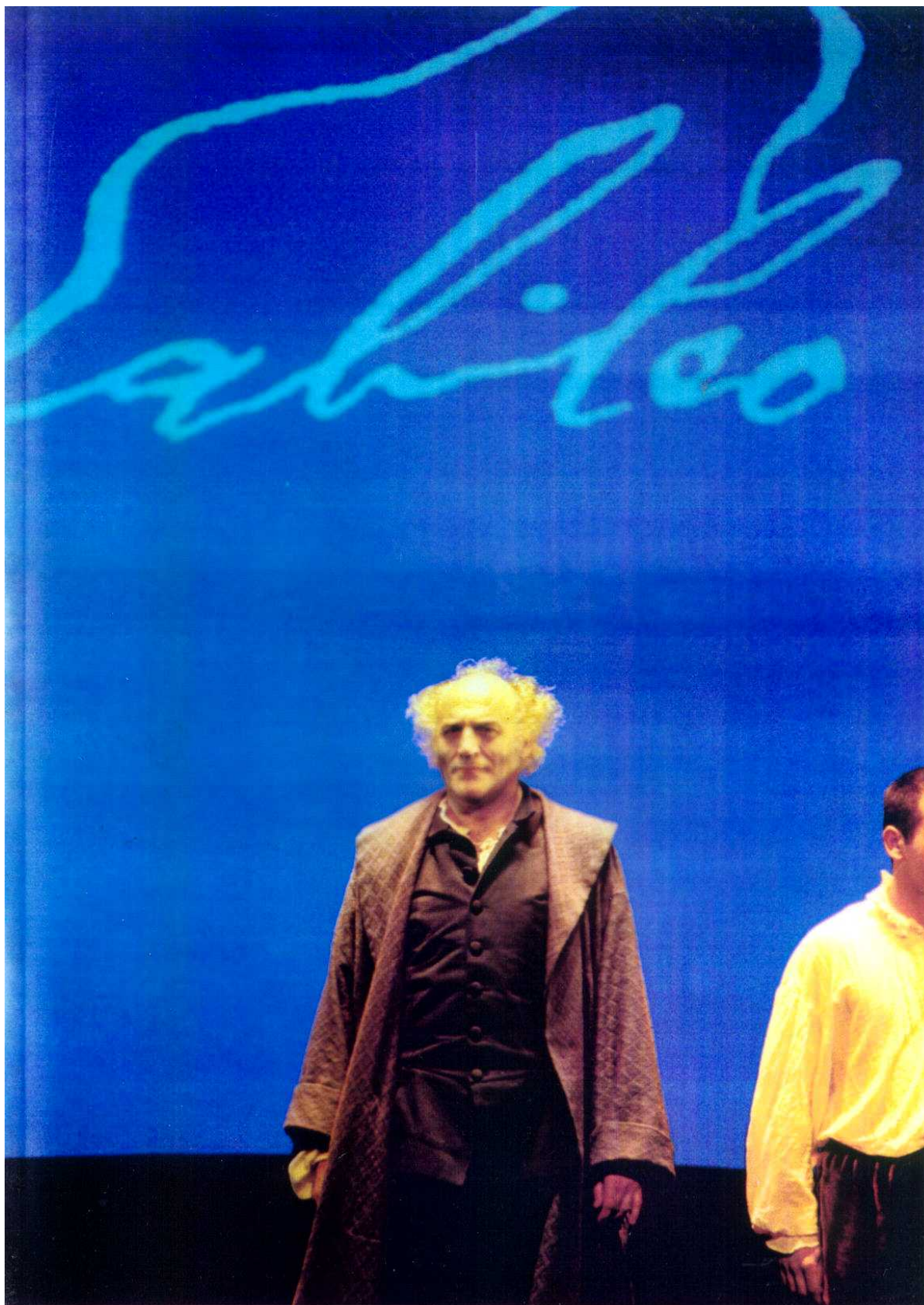


Ilustración 11: Empleo de proyección al fondo del escenario. Obsérvese la gama de azules que afectan a todas las escenas en *Leben des Galilei*.

En su intento constante de búsqueda del *Verfremdungseffekt*, también Brecht saca provecho del colorido, gracias al cual el escenario del teatro épico provoca la impresión de inmensidad. Como ejemplo de ello tiene el espectador *Mutter Courage und Ihre Kinder*, obra en la cual presenciamos un escenario matizado con gran variedad de tonos en blanco y gris. Recordemos el torbellino de nieve que acontece en *Mutter Courage*. Lo mismo sucede en *Der Kaukasische Kreidekreis*. Al espectador resultará obvio que Brecht en ningún momento trata de decorar las obras copiando la realidad, sino que tan sólo se anima levemente el espacio haciendo un uso adecuado de máscaras y colores. Así como en *Mutter Courage und Ihre Kinder* utiliza la gama de los blancos, mientras que en *Die Mutter* utiliza la gama de los grises. Por ejemplo en *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, cuyo el empleo del colorido está detallado en sus *Schriften zum Theater III*, presenta una gran variedad de grises y blancos, y el vestuario aparece principalmente en negro, azul y tonos de grises⁵⁶:

Es wurde keinerlei gefärbtes Licht verwendet(...) Sharfes Scheinwerferlicht löschte die Gesichter auf (...) es wird empfohlen, vermittels photographischer Aufnahmen festzustellen, was an Beleuchtung das Publikum anstrengen würde. Für Farbe und Kontraste kann der Bühnenbauer sorgen, ohne gefärbtes Licht zu Hilfe zu nehmen. Das Farbenschema für den 'Puntilla' enthielt blau, grau und weiß für die Bühne, schwarz, blau, grau und weiß für die Kostüme.

Resulta de gran relevancia el cambio de color en el escenario del teatro épico, pues indica a menudo el paso de una escena a otra. Con un uso adecuado del colorido y sin necesidad de mobiliario en escena, Brecht narra magistralmente sus historias pudiendo prescindir de elementos escénicos, los cuales ha sustituido por proyecciones, carteles, empleo

⁵⁶ *Schriften zum Theater 3*, op. cit, *Anmerkungen zu Herr Puntila und sein Knecht Matti*, pág 1170.

de colorido que invade ciertas escenas y demás elementos que contribuyen al llamado *Verfremdungseffekt* o efecto distanciamiento.

Dentro del distanciamiento de la escenografía en su conjunto y siguiendo la pauta del *Kleines Organon für das Theater*, el último elemento que comenta nuestro autor es la maquinaria visible ante el público. Además de los colores empleados para pasar de una escena a otra sin necesidad de cambio de decorado, Brecht aboga por mostrar totalmente la maquinaria al público. El escenógrafo deja ver a los espectadores los hilos a los cuales están atados los decorados y también las fuentes de iluminación⁵⁷.

A lo largo de este capítulo hemos visto que Brecht asimila para su teatro épico recursos de otros teatros y otras culturas. Además el teatro de Brecht ha ido tomando forma a partir de técnicas asimiladas del cine, es decir de personajes enfocados y desenfocados, enmascarados y desenmascarados, de carteles con función narrativa, tal y como sucedía en las películas de cine mudo de los años veinte, y de una escenografía desproporcionada que emplea planos de diferente inclinación.

Quisiéramos terminar este epígrafe, no sin anotar previamente que para Brecht además de todos estos elementos, también el gestus, la elegancia de un movimiento así como la gracia de la disposición escénica jugaban un papel destacado en la representación teatral. Hemos llegado al final del primer capítulo, en el cual hemos comentado los puntos fundamentales del teatro épico, ayudándonos principalmente del *Kleines Organon für das Theater*, así como de otros de sus escritos teatrales y pasajes alusivos de sus obras. Al final del *Kleines Organon für das Theater*, Brecht hace un llamamiento a las que él denomina las

artes hermanas del arte dramático, es decir la música, el canto y la danza para que todas juntas contribuyan a la creación del teatro épico tan defendido por él. Teatro épico que Brecht situó en contraposición al teatro dramático de Aristóteles exponiendo sus bases en el citado capítulo de sus *Schriften zum Theater II*:

So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein 'Gesamtkunstwerk' herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden.

1.1.2.H. DISTANCIAMIENTO EN *HERR PUNTILA UNS SEIN KNECHT MATTI*: PRÓLOGO, CANCIONES CORTAS ENTRE LAS ESCENAS Y PROYECCIÓN DE TÍTULOS

En esta obra hay tres elementos que implican una distancia obvia entre la obra y el público. En primer lugar el prólogo, que escrito en verso y recitado por la narradora delante de los espectadores antes de que empiece la obra, ya les recuerda que van a presenciar una historia, en la cual la acción en escena no se corresponde ni con la representación ni con ese lugar. He aquí por tanto un claro elemento distanciador al principio de la obra, la figura del narrador⁵⁸:

PROLOG

Gesprochen von der Darstellerin des Kuhmädchens

⁵⁷ Ver Ilustración 2, en la cual el espectador ve las fuentes de iluminación durante la representación de *Mutter Courage*.

⁵⁸ B. Brecht, *Gesammelte Werke, Stücke 4*, pág 1611.

Geehrtes Publikum, der Kampf ist hart
Doch lichtet sich bereits die Gegenwart
Nur ist nicht überm Berg, wer noch nicht lacht
Drum haben wir ein komisches Spiel gemacht.
Und wiegen wir den Spaß, geehrtes Haus
Nicht mit der Apothekerwaage aus
Mehr zentnerweise, wie Kartoffeln, und zum Teil
Hantieren wir ein wenig mit dem Beil.
Wir zeigen nämlich heute abend hier
Euch ein gewisses vorzeitliches Tier
Estatium, possessor, auf Deutsch Gutbesitzer genannt
Welches Tier, als sehr verfressen und ganz unnützlich
Bekannt...

Además del personaje del narrador hay otros elementos distanciadores, como son la proyección de los títulos de las escenas sobre el fondo del escenario justo antes de que éstas comiencen. Por tanto antes de la escena I se proyecta su título al fondo del escenario *Puntilla findet einen Menschen*. Lo mismo sucede con la escena II, cuyo título es *Eva*, con la escena III, de título *Puntilla verlobt sich mit den Frühaufsteherinnen*, con la escena IV *Der Gesindemarkt* y así sucesivamente son proyectados todos los títulos hasta la última escena de la obra. Según la opinión de nuestro autor los títulos y proyecciones actúan despertando la curiosidad del espectador⁵⁹:

Prologe sind dem klassischen Theater bekannt, Szenentitel nur dem klassischen Abenteuerroman. Sie versetzen im Theater das Publikum in leichte

⁵⁹ B. Brecht, *Schriften zum Theater III*, pág 1173.

Spannung und veranlassen es, etwas ganz bestimmtes in der folgenden Szene zu suchen.

El distanciamiento musical sucede en esta pieza mediante el empleo de canciones al final de las escenas, siendo la canción de Puntilla, *Das Puntillalied*, la más significativa entre ellas. Causa gran distanciamiento cuando la actriz aparece en la escena cuarta con un guitarrista y un músico con acordeón y todos interpretan a trío la citada canción tras haberse detenido por completo la acción en el escenario, pues se produce un desmembramiento entre narración, música y acción. El lector observará un empleo concreto y del distanciamiento en escena.

Además de estos elementos mencionados, también la partición del escenario en dos por medio de una plataforma horizontal, y el empleo de grupos sociales contribuyen al distanciamiento. Ambos recursos se dan simultáneamente en la escena décima de esta obra, en la cual todos los personajes de alta clase social permanecen en lo alto de una plataforma discutiendo sobre vanalidades y apartados del grupo de los sirvientes y sirvientas, cuyas vidas y preocupaciones suceden debajo de la plataforma. En todo momento el grupo de los vasallos permanecen debajo de ellos y hablan de sus problemas mundanos. He aquí por tanto el empleo de dos escenarios simultáneos y dos acciones simultáneas ante los ojos del espectador, lo cual aporta gran belleza a la obra.



Ilustración 12. Partición horizontal del escenario en *Leben des Galilei*. Observe el lector la presencia de personajes en la esquina inferior derecha. Personajes todos ellos pertenecientes a clases sociales bajas.

1.1.2.I. DISTANCIAMIENTO EN *DIE DREIGROSSCHENOPER*: EMPLEO DE CANCIONES CORTAS Y PROYECCIÓN DE TÍTULOS

En este capítulo hemos procurado al lector un acercamiento al teatro épico, a sus fundamentos y al concepto de distanciamiento como base del teatro épico. Asimismo hemos

observado que varios elementos pueden producir simultáneamente distanciamiento en la obra teatral. Seguidamente observaremos el empleo del distanciamiento en la obra concreta *Die Dreigrosschenoper*, descrito al máximo detalle por su autor en los *Schriften zum Theater III*. También veremos en este punto pasajes concretos de esta obra que prueban el distanciamiento en ella, conseguido la combinación de varios distanciamientos. Pero antes de ello volvamos a los *Schriften zum Theater III*. En ellos reconoce Brecht que la demostración más exitosa de su teatro épico la constituyó sin duda su obra *Die Dreigrosschenoper*, y destaca la utilización novedosa de la música en esta obra⁶⁰:

Die Aufführung der 'Dreigrosschenoper' 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters. Sie brachte eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. Ihre auffälligste Neuerung bestand darin, daß die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren

Contrariamente a la opinión de la crítica, la obra gozó de un gran éxito, no obstante parecía estar condenada al fracaso desde un principio y no estuvo exenta de problemas hasta el mismo día de su estreno. Así nos relata los detalles una de las protagonistas, la actriz Lotte Lenya⁶¹:

Los más famosos augures del teatro berlinés, al salir del ensayo general, contaban a quien quisier monstruoso 'refrito', algo que no era ni una ópera, ni una opereta, ni una pieza cabaretística, ni un drama, sino una mezcla de todo, y que el conjunto estaba aderezado con una salsa exótica de música de jazz..., en

⁶⁰ B. Brecht, *Schriften zum Theater I, Über die Verwendung von Musik für ein Episches Theater*, págs 472- 482.

⁶¹ Cit en *Brecht, Siglo XX*, , Granada, Ed Comares, 1998., págs 70- 94.

una palabra: algo indigerible. Pensaban que lo más sensato era retirar la obra antes del estreno.

En general la obra *Die Dreigroschenoper* suponía una ruptura total con toda la tradición musical. Veamos en qué consistía esta ruptura. En primer lugar ni los actores ni el público entendían muy bien porque Brecht intentaba crear una especie de anti-ópera al contrario de todos los modelos de ópera establecidos hasta el momento. Al carácter de anti-ópera de este texto, se le sumaba la dificultad de la distancia que Brecht quería aportar al texto. La distancia fue efectivamente conseguida gracias a la combinación de carteles y música que interrumpía la acción, y los cuales destacaban ante el resto de elementos convencionales de la obra. La música y la acción fueron combinados con carteles y poemas de Brecht, a los cuales se les añadió la música de K. Weill. Estos poemas musicados formaron el corpus de las canciones de esta anti-ópera, las cuales no estaban integradas o insertadas en el conjunto del argumento, sino que interrumpiendo la acción distanciaban la obra ante los ojos del público. Funcionaban como canciones sueltas y no integradas en el transcurso de una obra. De hecho el crítico J. C. Rodríguez reconoce la importancia de esta obra como punto de arranque del teatro épico⁶²: “ *Era como si a través de esta nueva - ‘otra’- poética Brecht hubiera encontrado, por fin, su verdadero estilo, lo que iba a llamar, sin duda, teatro épico*”.

Musicalmente hablando, una de las novedades más destacables consistía en que las actuaciones musicales estaban muy claramente separadas de la acción de la obra. El distanciamiento musical se apoyó en la interrupción de la acción y en el distanciamiento estético en escena; éste último consistía en que a la derecha del escenario se había situado

⁶² : op. cit, capt II.

una pequeña orquesta visible que interpretaba los números musicales. Además se introdujo un cambio de luces para la mayoría de las canciones mientras la orquesta era fuertemente iluminada a la vista de los espectadores. Todos estos elementos, además del empleo de solos, dúos, tríos, e incluso de coros en escena contribuyeron claramente al distanciamiento ante los ojos del espectador.

A continuación reproducimos un pasaje de *Die Dreigrosschenoper* que consideramos ejemplar y magistral en cuanto al distanciamiento musical en esta obra. Concretamente nos referimos al tercer acto, escena séptima. En ella Peachum, uno de los protagonistas, llama a los músicos a escena para que le acompañen mientras él canta un solo, al tiempo que se dirige al público invitándoles a que presten atención y a que extraigan una conclusión moralizante de lo que van a escuchar. Este pasaje es significativo pues en él se encuentran presentes tres de las bases del teatro épico, el distanciamiento, la intención didáctica y la diversión, todos ellos ingredientes del teatro épico brechtiano⁶³:

PEACHUM: Musik. Sie spielen eben, so gut sie können. Das Lied von der Unzulänglichkeit. Kennen Sie nicht?. Da können sie was lernen.
Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht: DAS LIED VON DER UNZULÄNGLICHKEIT MENSCHLICHEN STREBENS

I . Der Mensch lebt durch den Kopf
Der Kopf reicht ihm nicht aus
Versuch es nur, von deinem Kopf
Lebt höchstens eine Laus
Denn für dieses Leben

Ist der Mensch nicht schlau genug.

Niemals merkt er eben

Allen Lug und Trug...

El lector comprobará tras la lectura de *Die Dreigrosschenoper* que esta obra no escasea en coros, tríos, duettos o solos y en general esta impregnada de un fuerte sentido moralizador, tal y como constituye la intención del teatro épico; “*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*”⁶⁴, afirma Mac Heath en una de sus canciones⁶⁵, mientras Brecht escribe en una de sus proyecciones “*Geben ist seliger als Nehmen*”.

En definitiva nuestro autor retrata en esta obra con gran maestría la similitud entre los sentimientos de la burguesía y los de los ladrones de la calle. Éstos últimos interpretan canciones y números musicales ante el público, al cual muestran claramente que sus sentimientos y sus prejuicios son idénticos a los de los espectadores, constituyendo este argumento de nuevo una obra que empleando el distanciamiento potencia la crítica y la reflexión en el público, además de divertir, punto común que presenta el teatro de Brecht con el de Aristóteles.

⁶³ B. Brecht, *Gesammelte Werke, Stücke 2, Die Dreigrosschenoper*, págs 464-465, acto tercero, escena siete.

⁶⁴ ‘Primero viene el estómago y luego la moral’.

⁶⁵ op. cit, pág 457, *Zweites Dreigrosschen Finale* titulada: *Denn Wovon lebt der Mensch?*.

2. BERTOLT BRECHT Y EDWARD BOND

En el capítulo primero hemos tratado la figura de Bertolt Brecht como autor teatral y acercado al lector al concepto del distanciamiento al tiempo que describíamos los rasgos más significativos del teatro épico. Igualmente hemos expuesto la contraposición del teatro épico al teatro naturalista en lo referente a la escenografía, a la escasez de escenario, al evitar copiar la realidad y a la ordenación de las escenas, desapareciendo entre ellas el orden natural causa - efecto, con lo cual éstas son representadas a saltos en el tiempo.

A lo largo de este segundo capítulo, dedicado a ambos autores, nos centraremos en tres puntos. En primer lugar acercaremos al lector la llegada a Londres en 1956 de la compañía liderada por Brecht, la *Berliner Ensemble*, que el teatro épico en Gran Bretaña. Veremos la respuesta negativa de la crítica londinense ante el teatro épico tras el estreno de *Mutter Courage, Der Kaukasische Kreidekreis* y *The Recruiting Officer*. Igualmente analizaremos las aportaciones que la llegada de esta compañía supuso para el teatro británico de los años cincuenta, teatro que estaba a punto de abrirse a las corrientes de nuevos escritores. Profundizaremos en el panorama teatral británico de la década de los cincuenta, acercando al lector a las compañías, directores y teatros más influyentes en la escena británica de esta década. Finalmente concluiremos este segundo capítulo dedicado a ambos autores hallando el punto de contacto entre Brecht y Bond, este punto fue sin duda el director de escena William Gaskill tal y como veremos en el epígrafe 2.3.2, además del taller de teatro del Royal Court Theatre, al cual fue invitado Edward Bond a unirse como alumno y realizar improvisaciones de dramaturgia brechtiana. Sin duda supuso también una conexión entre ambos autores el hecho de que Bond dirigiera en Gran Bretaña una adaptación de la obra de Brecht titulada *Roundheads and Peakheads*.

Además de estos hechos, expondremos en el punto 2.4, titulado influencia de Bertolt Brecht en Edward Bond, el reconocimiento de los críticos teatrales más relevantes acerca de la influencia que tuvo Brecht en Bond, incluso el reconocimiento del mismo E. Bond apuntando hacia una cierta influencia de Brecht en su obra.

Este trabajo se encamina hacia la constatación de la influencia teatral de B. Brecht en el teatro racional y en ciertas obras de E. Bond, lo cual perfilaremos al final de este capítulo basándonos en la similar concepción proletaria del teatro en ambos autores y basándonos en el empleo y asimilación de técnicas y recursos del teatro épico de Brecht por el teatro racional de Edward Bond, además del papel importantísimo que jugó Gaskill como mediador entre ambos. Las técnicas y estrategias dramáticas asimiladas por Bond del teatro épico de Brecht constituirán el objeto de estudio del capítulo tercero.

2.1. EL TEATRO BRITÁNICO EN LOS AÑOS 50; ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

A la hora de analizar el papel de las compañías teatrales en esta década crucial, situación política, etc convendría destacar entre ellos la *Royal Shakespeare Company* con Peter Hall y Joan Littlewood con la *English Stage Company* y su *Theatre Workshop*. Todos ellos hicieron posible el drama británico tal y como lo conocemos hoy en día.

Además de los factores socio-políticos de los años 50, también las vanguardias europeas jugaron un papel trascendental. La producción en 1955 de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, en el *Arts Theatre* de Londres bajo la dirección de Peter Hall suponía la introducción en Gran Bretaña del Teatro del Absurdo. Por otro lado la *Berliner Ensemble*, compañía liderada por Helene Weigel, viuda de Brecht, estrena *Mutter Courage* en el

Palace Theatre de Londres, año 1956. Las tendencias principales de la vanguardia europea, el Teatro del Absurdo y el Teatro Épico, llegaron a introducirse en Gran Bretaña con sus técnicas teatrales innovadoras coincidiendo con una época de crisis cultural, política y espiritual.

A las vanguardias se les suma el siguiente hecho: el 8 Mayo de 1956 se estrena en el *Royal Court Theatre Look Back in Anger*, cuya trascendencia es incuestionable. Su influjo se extendió en temas teatrales, en el conjunto de los teatros principales y en los teatros del *West End*. La revolución que se iniciaba con esta obra logró romper los moldes existentes tradicionales dirigiendo el teatro británico hacia nuevos temas. ¿Pero qué circunstancias políticas hicieron que el teatro británico llegara a tal revolución? .

2.1.1. SITUACIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA EN EL TEATRO BRITÁNICO DE LOS AÑOS 50:

La situación política de Gran Bretaña tras la segunda Guerra Mundial, el entorno social, la inestabilidad internacional, acompañada de la pérdida de las colonias y las manifestaciones pacíficas a favor del desarme nuclear, entre otros sucesos, contribuían en Gran Bretaña a crear una conciencia nacional de cambio, lo cual no iba a pasar inadvertido durante los años cincuenta en la escena británica. Realmente el cambio ideológico sucedió, y a esto se le suma el hecho de que a finales de esta década se produce una explosión demográfica de toda una generación que alcanza simultáneamente su mayoría de edad. Son los llamados *war-babies*. Muchos de ellos procedentes de la clase obrera, tienen a finales de los 50 y en los 60 acceso a las universidades constituyendo un grupo socialmente relevante y con una ideología de izquierdas muy definida. Estamos en una época obviamente madura. Las protestas y manifestaciones estaban en la calle y en el carácter del país, especialmente el

de la joven Inglaterra que dejaba enterrada la herencia y el diletantismo de las universidades tradicionales y se mostraba a favor de una toma de conciencia política.

Nos encontramos en un estadio particular de cambio cultural y social de la Gran Bretaña. Según el crítico R. Williams la verdadera realidad social que refleja el teatro británico de los 50 a partir de *Look Back in Anger* y el movimiento dramático que le siguió es la siguiente⁶⁶:

Este énfasis en la forma es necesario si hemos de definir *Mirando hacia atrás con ira* y el movimiento dramático que le siguió en relación con la tradición general. Se ha hablado al respecto del nacimiento del teatro de la clase obrera, en un estadio particular de cambio cultural y social de la Gran Bretaña.

Obviamente esta situación socio-política tuvo sus consecuencias en el ámbito cultural y más concretamente en las corrientes teatrales, las cuales pasaremos a exponer a continuación.

2.1.2. PRINCIPALES CORRIENTES TEATRALES EN EL TEATRO BRITÁNICO DE LOS 50.

La inestable situación política que sufría Gran Bretaña en los años 50 se reflejó en la escena teatral. Remontémonos para verlo al año del Festival. El período que abarca desde el año del Festival *Arts Council Price* en 1951 hasta el estreno de *Look Back in Anger* es considerado por algunos autores como poco productivo y sumido en una profunda crisis de

⁶⁶ Williams, Raymond, *El Teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Ediciones Península, 1975. Ver pág 377.

ideas⁶⁷. En los años previos al estreno de *Look Back in Anger* la mayoría de los grandes éxitos para la crítica teatral eran piezas extranjeras. Ya apuntaba el crítico Fraser⁶⁸ que el teatro británico sobrevivía gracias a las comedias de Wilde y Shaw. Debemos añadir que también sobrevivía gracias al drama de Rattigan, a la comedia de Coward y al teatro social de los cuarenta de J.S. Priestley. Tampoco ignoraremos la corriente del teatro comercial anteriormente mencionada, pues constituía el verdadero teatro contemporáneo. No obstante la crítica en general, entre ellos R. Cornish denunciaban la poca vida de la que gozaba el teatro británico hasta antes del Festival, tal y como denota el siguiente pasaje⁶⁹:

Revivals of plays by Shaw and Galsworthy accounted for most of the weightier drama of the day, but they didn't speak in the language of the day. The theatre was simply not alive. It had insulted itself against a vital part of contemporary experience, largely ignoring for example, the post-war social revolution that was channelling traditional class barriers.

En 1951 el público asiste a un tímido despertar hacia nuevas piezas. Fue éste, 1951, el año de Ugo Betti, cuando un descubrimiento tardío de la BBC lo conducía al éxito en el West End con tres obras: *The Burnt Flowerbed*, *The Queen and the Rebels*, and *Summertime*.

En este punto quisiéramos destacar la profunda desconexión de los intereses de los intelectuales y los jóvenes universitarios a principios de los 50, D. Hirst apunta el cambio que

⁶⁷ Russell Taylor, J., *Anger and After*, Suffolk, Methuen Drama, 1969.
Ver capítulo *The Early Fifties*

⁶⁸ Fraser, G.S., *The Modern Writer and His World*, Harmondsworth, Penguin, 1985.

³¹ Cornish Roger, *Landmarks of Modern British Drama: The Plays of the Sixties*, London, Methuen, 1985.

sufre la escena británica a mediados de la década al evolucionar desde el teatro burgués del período de entreguerras hacia nuevas formas y temas en sus obras al afirmar⁷⁰:

In the present century it seemed at first that the verbally sophisticated, dramatically atrophied bourgeois theatre of the inter-war period had been destroyed completely by the radically new subject matter and form of the plays initially pioneered by the Royal Court in the mid fifties (...) the well-made play gave way to absurdist drama, epic narrative and the Theatre of Cruelty.

Como consecuencia de la situación histórico política se airean temas políticos y económicos. El *well made play* da paso a dos corrientes nuevas: a) el drama del absurdo y b) la narrativa épica, importados ambos respectivamente a Londres por S. Beckett y las visitas de la *Berliner Ensemble* en los años 30 y 50, especialmente la visita de esta última década. Por un lado estas dos corrientes, y por otro dos jóvenes autores, Pinter y Osborne⁷¹, se suman al nuevo teatro. Es el 8 de Mayo de 1956, en este período inmerso en plena protesta política, cuando Osborne presenta *Look Back in Anger* en el Royal Court Theatre. Con esta obra iniciaba otra corriente nueva, c) los *angry young men*, movimiento que expresaba el descontento político de la juventud de la época personalizado en su personaje Jimmy Porter.

No sólo el éxito de *Look Back in Anger* empezó el movimiento de protesta de los Angry Young Men, sino que a éste éxito le acompañaron las de otras piezas como *Chips with Everything*, *The Quare Fellow*, *The Hostage*, *A Taste of Honey*, ó *The Caretaker*. En este sentido la batalla del new drama se estaba ganando en el escenario de Gran Bretaña en los

³² Hirst, David L, *Edward Bond*, London, Mac Millan Modern Dramatist, 1985. Ver pág 3.

años 50. El crítico J. Russell Taylor ⁷² afirma que debido a la continuidad de estos éxitos, nuevos directores se sintieron incentivados a invertir dinero en obras innovadoras aunque los resultados financieros no fueran tan satisfactorios, como veremos más adelante, por ejemplo con el caso de G. Devine.

2.1.3. PRIMERA OLA DE ESCRITORES, LOS ANGRY YOUNG MEN.

Nos encontramos en un período de cambio político que se refleja en la escena británica. Los escritores que iniciaron su actividad artística a mediados de los años 50, los llamados *Angry Young Men*, se comprometieron intelectualmente con la clase trabajadora. Dos características presentan en común los escritores de este período: por un lado se trata de escritores que en absoluto han llegado a la madurez, estamos hablando de escritores menores de cuarenta años, y en ocasiones menores de treinta. El mismo Osborne tenía 26 años cuando *Look Back in Anger* se estrenó. Quizás la juventud de estos escritores dé origen a la gran variedad de sus producciones y de influencias que reciben así como a la negativa de sucumbir a las normas o a un líder que encabece un movimiento. Además de ser muy jóvenes, se trata de escritores que proceden de clases obreras. Quisiéramos destacar la idea del *uprooting* o no pertenencia a la clase obrera que prevalecía en este grupo de jóvenes escritores, a pesar de que ése era su origen tras su educación.

La primera característica ya resulta en sí bastante llamativa, pues con el éxito de Osborne de *Look Back in Anger* no hubiera sido extraño que le siguieran una multitud de imitadores, pero en realidad nunca se pudo decir que hubiera una llamada escuela de Osborne, quizás porque su teatro era convencional después de todo.

⁷¹ Quienes destacan pronto como dos dramaturgos de postguerra muy tenidos en cuenta por el público.

Nos encontramos ante una ola de escritores, los *Angry Young Men*, y sus sucesores, *The Second Wave*, que beben ambos de variadas fuentes y entre los cuales observamos una extrema variedad de influencias. En los siguientes casos, ya desarrollados en los sesenta, concretamente en *The Caretaker*, se hace patente la admiración de Harold Pinter por Samuel Beckett en su *Waiting for Godot*, o en el caso de N.F. Simpson es muy probable que la marca de su fantasía lingüística tenga origen en su admiración por Ionesco y sus fantásticas elaboraciones en su libro de frases de *The Bald Prima Donna*.

Por otro lado, en Wesker parece haber influido el drama social de los años treinta de Clifford Odets. Según el crítico D. Hirst, Pinter y Osborne, dos de los escritores más notables de la *first wave*, evolucionaron desde la mordaz crítica social hacia la comedia de costumbres y terminaron siendo absorbidos por el sistema⁷³:

And the two most notable writers of the new dramatic movement, Pinter and Osborne, have been absorbed into the establishment. Pinter has moved from a genuinely disturbing social comedy of menace to a more refined and mollifying comedy of manners, whilst Osborne, the rebel of the fifties, having enjoyed success, has lost his bite.

Podemos seguir con una extensa lista como Clive Exton, que muestra su admiración por Strindberg o John Arden, que parece inclinarse por la estética de Bertolt Brecht. Así pues las obras de relevancia producidas durante este período, hasta 1956, entre otras: *Sergeant*

⁷² Russell Taylor, John, *Anger and After*, London, Methuen Drama, 1983.

⁷³ D. Hirst, op. cit, pág 3. Sin embargo Pinter no fue absorbido por el sistema.

Mustgrave's Dance, One Way Pendulum, Roots, What Shall We Tell Caroline, A Taste of Honey son según J. Russell Taylor dispersas como para merecer el apelativo de movimiento.

La segunda característica de los *Angry Young Men* es su procedencia de clase trabajadora. Pocos de los nuevos escritores habían estado en la universidad, J. Mortimer y John Arden representan la excepción. En el caso de H. Pinter, J. Osborne, ó Clive Exton fueron ellos quienes se trazaron su propio camino al ascenso, empezando como actores.

En definitiva los *Angry Young Men*, comprometidos socialmente, introdujeron nuevos temas, protagonistas diferentes, un lenguaje vivo y cambios en la estructura de la obra teatral. Por ejemplo abandonaron la estructura de obra dividida en tres ó cuatro actos e introdujeron una nueva estructura flexible interrumpiendo en ocasiones actos ó escenas con algunos mecanismos no naturalistas, como documentales, canciones, etc... esta es sin duda la clara influencia de Brecht en cuanto al desarrollo narrativo de la obra teatral, pero sin vertiente política.

2.1.4. EL TEATRO PROLETARIO Y POLÍTICO EN GRAN BRETAÑA, AÑOS 50.

La procedencia de esta nueva ola de escritores, los *Angry Young Men*, de una clase trabajadora parece ser decisiva en la creación en Gran Bretaña de un *working class theatre* enfocado a un tipo especial de audiencia. Se trata de un teatro dirigido a una clase media con estudios. Quizás sólo Wesker buscara el teatro proletario, pero sólo como público, y más tarde J. Arden. Ahora bien, este *working class theatre* no es algo que suceda por vez primera en Gran Bretaña, sino que parece encontrar un paralelismo a principios de siglo en el teatro proletario alemán, cuyos comienzos no fueron precisamente fáciles.

Los comienzos del teatro proletario alemán, el *Proletarisches Theater* se centran en la figura de su fundador, Erwin Piscator, y sus frecuentes colaboraciones con Hermann Schüler en Berlín, Marzo de 1919. Tras diez años de actividad de este teatro proletario, se queja públicamente Erwin Piscator en su libro *Das Politische Theater*⁷⁴ de que este teatro, que había estado bajo la dirección de Ludwig Rubiner, Karl-Heinz Martin y Alfons Goldschmidt entre otros, ya no tenía nada en común con el verdadero teatro proletario, tan sólo conservaba el nombre. El año posterior a la fundación del *Politisches Theater*, nos situamos en 1920, fue un año decisivo en la Europa Occidental para los difíciles comienzos del teatro y de la cultura proletaria debido a que el *Exekutivkomitee des Provisorischen Internationalen Buros der Proletarischen Kultur* (El Buro Internacional y Provisional de Cultura Proletaria) declaró como principal objetivo del movimiento cultural proletario armar al proletariado con nuevos conocimientos.

Es también en 1920 cuando ve la luz la primera edición del *Programm des Proletarischen Theaters* que define como primer fin del teatro proletario la subordinación de toda intención artística al fin revolucionario. Las bases del teatro proletario en Europa Occidental se van estableciendo paulatinamente durante estos años. En este mismo año, nos situamos en 1920, se hace público el escrito de A. Boddanow ‘*Was ist Proletarische Dichtung?*’, ¿*Qué es poesía proletaria?*, que define la figura del poeta proletario.⁷⁵

⁷⁴ Piscator, Erwin, *Das Politische Theater*, Hamburg, Ed. Rowohlt., 1965.

⁷⁵ Brecht, Bertolt, *Dramatische Versuche*. Sobre el tema Teatro proletario ver también: Schumacher Ernst, *Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts*, Berlin, Ed: Das Europäische Buch, 1977, pág 126 y siguientes.

Ahora bien, si nos centramos en el teatro proletario y político en Gran Bretaña, años 50, aquí destaca en el *Royal Court* una nueva ola de teatro enfocada meramente a la clase trabajadora; El crítico D. Hirst afirma a este respecto⁷⁶:

The new wave of theatre with a working-class setting which established itself at the Royal Court in the late fifties was suspicious of any undue concern with style. But by the mid 'sixties' the fashion had altered.

El escritor político en Gran Bretaña se enfrentaba en los años cincuenta a dos factores ante la creación de un teatro político dirigido a la *working-class*. Aunque no había una herencia de una cultura marxista, como efectivamente pasaba en el caso de Alemania, sí que había un medio dramático popular capaz de comunicar ideas políticas y sociales sofisticadas. Debido a estos factores, los caminos que abordan los escritores británicos en los años cincuenta son diferentes al caso alemán. Pueden, como hicieron Wesker y Joan Littlewood, intentar crear algo parecido a un *Fun Palace*, un lugar para gente de la clase trabajadora con espectáculos para un público poco exigente, y pueden emprender la creación de centros culturales, como el *Centre 43*, como fue el caso de Wesker con la intención de difundir el teatro por las provincias haciendo uso de pequeños teatros regionales.

Una propuesta totalmente nueva dentro del teatro proletario y político consiste en la trayectoria elegida por John Arden y Margarita d'Arcy, quienes trabajaban con un grupo particular de gente oprimida informándoles por medio de parábolas e historias, al más puro estilo de Brecht y en el lenguaje popular del music-hall y del melodrama. En cualquier caso es fundamental en el teatro político de los años cincuenta el papel que juegan las compañías

⁷⁶ D. Hirst, op cit, pág 68.

institucionales teatrales, nos estamos refiriendo a la *Royal Shakespeary Company*, la *English Stage Comapny* y el *Theatre Workshop*.

Este teatro proletario y político en Gran Bretaña, años 50, evolucionaría en las siguientes décadas-concretamente a partir del 68 y la *Second Wave*, - hacia el *Socialist Theater*.

2.1.5. LA CREACIÓN DE COMPAÑÍAS

A lo largo de este epígrafe expondremos al lector las compañías y autores que hicieron resurgir el teatro británico a mediados de la década de los cincuenta y durante los años sesenta. Sin duda como punto de partida de esta renovación teatral se sitúa J. Osborne con *Look Back in Anger*. Sin embargo no podemos olvidar que también los críticos entusiastas ante los cambios teatrales, tal es el caso de K. Tynan, al igual que los directores y compañías con nuevos aires, jugaron un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del new drama en Gran Bretaña.

Igualmente expondremos al lector las obras y hechos más significativos que llevaron a la consolidación en Gran Bretaña de tres grandes compañías teatrales, la *English Stage Company*, el *Theatre Workshop* y la *Royal Shakespeare Company*, y el papel que jugaron sus directores, que sin duda estaban ofreciendo a los jóvenes escritores oportunidades de renovar el panorama teatral británico.

2.1.5.A. LA *ENGLISH STAGE COMPANY* Y EL *ROYAL COURT THEATRE*

La *ESC* se forma oficialmente el 2 de Abril de 1956 con un contrato de arrendamiento durante 34 años concedido por su sede, el Royal Court. La *ESC* emerge en la escena británica como un nuevo grupo con clara intención de poner obras nuevas en su repertorio. Su primera producción, *The Mulberry Bush*, de Angus Wilson, había sido previamente producida en Bristol y a pesar de las variadas críticas, en general la aceptación fue tal y como relata J.R. Taylor⁷⁷ :”it was generally agreed to be interesting and enterprising”. Su segunda obra fue un éxito de Broadway, *The Crucible*, de Arthur Miller, muy influyente por cierto con el tema del simbolismo y el uso del tema histórico, aunque muy distinto al de Brecht. Y la tercera fue *Look Back in Anger*, de Osborne, que se estrenó un mes después de haberse establecido la dirección de la compañía. Obra que tuvo al menos cuatro estrenos previos al de su éxito, y que fueron todos ellos rotundos fracasos.

Tal y como nos narra J. Russell Taylor⁷⁸ a la cabeza de la *ESC* se encontraba en 1956 G.Devine, director con ganas de innovar y promocionar nuevos talentos en la compañía, pero con pocas piezas sugestivas con las que trabajar. Una obra llama poderosamente su atención, *Look Back in Anger*, y a pesar del fracaso sufrido anteriormente por esta obra y a pesar de las negativas anteriores de veinticinco empresarios y agentes, accede a estrenarla.

A partir del estreno de *Look Back in Anger*, la crítica en general, de entre ellos el más entusiasta K. Tynan⁷⁹, crítico de *The Observer* desde 1954, ofreció una opinión favorable sobre el estreno, y a pesar de muchos casos en contra, la crítica se mostró de acuerdo en que :“ *Mr Osborne was a dramatist to watch and that this was just the sort of thing required to*

⁷⁷ Russell Taylor, John, *Anger and After*, London, Methuen Drama, 1969, págs 31- 39.

⁷⁸ J. R. Taylor, *The Devine Years*, Revista, *Drama*, Autumm, 1978, págs 25- 30.

justify the new company's existence"⁸⁰. Esta obra constituía según la crítica, uno de los motivos que justificaba la nueva existencia de la *English Stage Company*. A esta crítica positiva se le sumaban entre otras la de T.C. Worsley, quien afirmaba sobre el estreno de *Look Back in Anger* en el *New Statesman*⁸¹:

In these soliloquies you can hear the authentic new tone of the Nineteen-Fifties, desperate, savage, resentful and, at times, very funny. This is the kind of play which, for all its imperfections, the English Stage Company ought to be doing".

Sin embargo T.C. Worsley alude también a ciertas imperfecciones, entre las cuales destacan los interminables monólogos que desequilibran la estructura de la obra. Asimismo John Barber anotaba sobre *Look Back in Anger* en el *Daily Express* lo siguiente⁸²: "*It is intense, angry, feverish, undisciplined. It is even crazy. But it is young, young, young*". Otro crítico, en esta ocasión Derek Granger, describiendo *Look Back in Anger* en el *Financial Times*, ofrecía una crítica meramente positiva⁸³: "*This is a play of extraordinary importance. Certainly it seems to have given the English Stage Company its first really excited sense of occasion*"

Tras el estreno hubo opiniones de todo tipo, pero incluso los críticos que tenían serias dudas sobre la validez de *Look Back in Anger*, como en el caso de Cecil Wilson⁸⁴, reconocieron a Osborne como un escritor nuevo y sorprendente. "*The English Stage Company*

⁷⁹ Un *Angry Young Man*; él mismo por origen y convicciones inaugura el mito de Osborne.

⁸⁰ J. Russell Taylor, *Anger and After*, ver *Enter the English Stage*, págs. 30-38

⁸¹ op. cit.

⁸² Cit. en J.R. Taylor, op. cit, capítulo: *Enter the English Stage Company*. pág 31

⁸³ ibidem.

⁸⁴ Wilson Cecil, *Daily Mail*, ibidem

has not discovered a masterpiece, but they have discovered a dramatist of outstanding promise” El crítico más entusiasta resultó ser K. Tynan, quien anotó en *The Observer*: “*I doubt if I could love anyone who did not wish to see ‘Look Back in Anger. It is the best young play of its decade’*”.

Este estreno supuso sin duda un gran acierto para la *ESC* y para George Devine, su director. A éste le sucedió en otoño de 1956 otro estreno estelar, *The Good Woman of Setzuan*, de Bertolt Brecht, con Peggy Ashcroft como protagonista. A pesar de estos éxitos cosechados con sus producciones, la *ESC* presentaba todavía una deuda de 13.000 libras que consiguió transformar a 10.000 libras de beneficio con el estreno de un revival clásico de Wicherley *The Country Wife*. Con estos éxitos la *ESC* se consolidaba como compañía y consolidaba al mismo tiempo al *Royal Court Theatre* como escenario para el nuevo drama.

Nadie dudaba ya del papel trascendental que estaba jugando en los años 50 el *Royal Court Theatre* en la historia del teatro moderno. Actuaba como un verdadero catalizador hacia el cambio teatral. La siguiente cita de Findlater constata el papel tan relevante del *RCT* y transmite al lector el lugar que alcanza esta compañía⁸⁵: “*The EST is the most persistently seminal, significantly productive and stubbornly controversial place in the British, perhaps in the Western theatre*”

2.1.5.B. JOAN LITTLEWOOD Y SU *THEATRE WORKSHOP*

Realmente el *Royal Court Theatre* tomó la delantera en el *new drama* con el estreno de *Look Back in Anger*, pero tan sólo quince días después, el 24 Mayo de 1956, le apareció un

⁸⁵ Findlater, Richard: *At the Royal Court; Twenty Five Years of the English Stage Company*, 1981.

rival en escena, *The Quare Fellow*, de Brendan Behan, que era estrenada en el *Theatre Royal* de Stratford provocando tanto revuelo como la obra de John Osborne.

En aquellos años, final de la guerra, Joan Littlewood y un pequeño grupo de entusiastas del teatro, entre ellos Ewan Mc Coll, que hacía teatro proletario y agitprop, establecieron en 1945 el *Theatre Workshop*. El *Theatre Workshop* trabajaba sobre todo con reposiciones de obras clásicas, entre ellos *Edward II*, y en ocasiones con piezas didácticas políticas. Antes de *The Quare Fellow* Joan Littlewood y Peter Brook ya habían probado suerte con otros autores políticos, entre ellos B. Brecht, consiguiendo éxitos en las puestas en escena brechtianas, tal y como reconoce M. Esslin⁸⁶: “*Joan Littlewood’s and Peter Brook’s work on plays by other authors must, on the whole, be regarded as the most positive result of Brechtian influence on the art of stage directing in England*”.

De nuevo otro intento de Joan Littlewood de llevar a escena *Mutter Courage*, de Brecht, en el Barnstaple Theatre, Junio de 1955, resultó un fracaso debido a que las arcas de la compañía no podían permitirse el lujo de poner en escena las canciones. Y así, un elemento tan esencial tuvo que ser suprimido, eliminando con ello parte del encanto de la obra. No obstante Joan Littlewood y Ewan Mac Coll consiguieron trasladar por primera vez una obra de Bertolt Brecht, *The Good Soldier Schweyk*, del Theatre Royal a East London, Poco a poco, tal y como relata M. Esslin, el teatro político estaba tomando sus propias directrices en Gran Bretaña acercándose a posturas más comprometidas que lo alejaban del teatro más puramente comercial⁸⁷:

⁸⁶ Esslin. M., *Brief Chronicles*, op. cit, pág 89.

⁸⁷ Op. cit, pág 86.

So Brecht became the focal point, the rallying cry of the younger generation of theatrical artists, who had realized that the future of the theatre as a serious vehicle for ideas, enlightenment, and beauty depended on the recognition that the commercial system simply was no longer able to provide the basis for viable drama.

El método de trabajo de los dramaturgos del *Theatre Workshop*, a destacar Brendan Behan, Shelagh Delaney, consistía en basar sus obras en el método colectivo, en la improvisación como método de arranque para tratar un tema, lo cual Joan Littlewood llamaba '*Our Cockney improvisations*'. Debido a ello, en ocasiones no resultaba fácil discernir qué parte de la obra era trabajo del autor y qué parte se debía a la improvisación del grupo, de actores y directores.

La intención de Joan Littlewood era crear un teatro para el pueblo, un *people's theatre*, por ello las funciones se hacían en barrios de clase trabajadora, por ejemplo el Stratford East de Londres. Influída por corrientes continentales, Littlewood montaba escenarios prácticamente vacíos al más puro estilo brechtiano, haciendo un uso magistral de la luz. Su mayor éxito en los sesenta se convirtió en un clásico y se transfirió al West End comercial; nos referimos a *Oh! What a Lovely War*, donde aparece la idea del Fun Palace, técnicas del Living Newspaper y efectos de alienación de todo tipo.

2.1.5.C. LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

El espíritu novedoso y provocador que impregnaba a Joan Littlewood y su *Theatre Workshop* y a la *English Stage Company* (ESC) se refleja también en la tercera compañía, la *Royal Shakespeare Company* (RSC), compañía que con Peter Hall a la cabeza, y junto con

las otras dos compañías anteriormente nombradas, ayudó a estimular el renacimiento del teatro británico. El mismo Peter Hall afirmaba respecto al espíritu provocador del teatro⁸⁸: “*I am a radical, I could not work in the theatre if I were not. The theatre must question everyting and disturb the audience*”.

En el año 1960 Peter Hall se convirtió en el director del *Shakespeare Memorial Theatre*. Siendo Hall un autor profundamente interesado en Shakespeare, deseaba formar un grupo de actores que fueran por un lado sensibles en la interpretación de obras contemporáneas y por otro capaces de representar clásicos de Shakespeare. Así, por medio de esos actores modernos, intentaba transmitir al público actual el mensaje siempre contemporáneo de las piezas de Shakespeare. En 1961 el *Shakespeare Memorial Theatre* pasó a llamarse *Royal Shakespeare Theatre*, y su compañía la *Royal Shakespeare Company* (RSC). P. Hall tenía en común con el *Royal Court Theatre* el gusto por una escena sencilla que transmitiera la importancia al dramaturgo y a la obra en sí. Debido a esto, y en el intento de basar la importancia de la obra en el argumento, P. Hall trabaja con John Bury, el cual había aprendido con Joan Littlewood en el *Theatre Workshop*. Ambos autores hicieron de la sencillez en escena algo habitual en las representaciones de esta compañía.

Entre 1962 y 1968 la RSC gozó de grandes éxitos. En 1962 las siguientes producciones de *King Lear* y *The Caucasian Chalk Circle*, destacaron por méritos propios y por un acercamiento a la estética brechtiana. *King Lear* contó con una puesta en escena al más puro estilo de Brecht ensalzada por una luz blanca y agresiva sobre el escenario. *The Caucasian Chalk Circle*, bajo la dirección de William Gaskill, presentaba según M. Esslin⁸⁹

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ *Brief Chronicles, Brecht and the English Theatre*, ver pág. 84-89

una magnífica interpretación de Azdak, y la actriz Patsy Byrne estuvo muy acertada como Grusche. Sin embargo en esta obra la omisión de la música de Dessau variaba totalmente las intenciones y el mensaje de su autor. En cualquier caso la intención de las puestas en escenas de la RSC seguía siendo la de evitar la identificación por parte del público.

En líneas generales podemos afirmar que la RSC contribuye al renacimiento del teatro inglés con experimentos en puestas en escena e interpretación, sumándose a corrientes innovadoras, por ejemplo al teatro épico y su estética ó sumándose al *Theatre of Cruelty*, en 1964, con el experimento de Brook, que incluía la representación de *Marat/ Sade* de Peter Weiss⁹⁰ ó con el *Lear* del mismo Brook, más brechtiano o por ejemplo en los años sesenta con la épica de Hall en *The Wars of the Roses*, adaptación de las otras historias de Shakespeare. Gracias a sus representaciones en la RSC, todas ellas dirigidas por Peter Hall, Pinter llegó a convertirse en autor de primera fila entre un grupo destacado de dramaturgos. También Giles Cooper, David Rudkin, David Mercer y Charles Wood, todos ellos pertenecientes a la first wave, encaminaron sus carreras artísticas gracias a las producciones de la *Royal Shakespeare Company*.

En definitiva concluiremos afirmando que un espíritu innovador y provocador, ensalzado por las tres compañías anteriormente nombradas, estaba alentando a dramaturgos y artistas de la segunda mitad de los cincuenta y los sesenta a dirigir el teatro británico en una dirección totalmente nueva y en la cual resultaban de gran relevancia las estrategias dramáticas del teatro épico brechtiano.

⁹⁰ Sobre Peter Weiss ver: *El Teatro de Peter Weiss*, Primer Acto, págs 43- 52, nº 76, 1966.

2.2. LA *BERLINER ENSEMBLE* LLEGA A LONDRES. EL TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT EN GRAN BRETAÑA

En este punto veremos la innegable influencia y la amplia difusión de las ideas innovadoras del teatro épico de Brecht en Gran Bretaña. Esta difusión fue llevada a cabo por la compañía teatral de Brecht, la *Berliner Ensemble*, que a mediados de los años cincuenta llega a Londres y se pone en contacto con las grandes compañías teatrales británicas. No obstante la primera aparición de Brecht en un escenario británico, sin su compañía, se sitúa dos décadas antes, en los años 30 con las producciones *The Seven Deadly Sins of the Bourgeoisie* con Lotte Lenya como protagonista, bajo el título *Anna, Anna* (1933) y con *Señora Carrar's Rifles* (1938) en el Unity Theatre .

Más adelante, en los años 50, Brecht vuelve a Londres, esta vez con su compañía, la *Berliner Ensemble*. Es entonces cuando las producciones de sus propias obras supusieron una revelación en el ámbito teatral en toda Gran Bretaña. Los siguientes pasajes del crítico teatral Martin Esslin, revelan la importancia que tuvo la llegada de Brecht y las puestas en escena de la *Berliner Ensemble* en Londres; importancia que, según palabras de Esslin, llega a marcar el período a partir del año 1956 aunque no existiera un conocimiento directo en Gran Bretaña de la obra de dicho autor alemán debido al desconocimiento del idioma⁹¹:

That future historians of english drama will describe the period since 1956 as an era of Brechtian influence is quite possible. If so, the phenomenon will be an illustration of the quirks and ironies of cultural diffusion between nations, for that Brechtian era had a great deal of talk and discussion about Brecht and what

⁹¹ *Brief Chronicles, Brecht and the English Theatre*, London, Methuen, 1980 págs 83- 97.

he was thought to stand for, but few valid productions of Brecht, little genuine knowledge about Brecht, and hence little evidence of any influence of Brecht's actual work and thought.

Incluso M. Esslin reconoce que la influencia llegó a abarcar a los diseñadores de escena británicos⁹²:

One can safely say that practically all British stage design, outside the area of the most old-fashioned drawing-room comedy, today derives from the work of the main Brechtian designers, Neher, Otto, and von Appen.

Pero hay un rasgo típico en el Brechtianismo británico que debe quedar claro al lector, y es que esta era que se inauguraba en Inglaterra con la llegada de la *Berliner Ensemble* en 1956 estuvo marcada no sólo por Brecht como autor, sino también por las varias ideas de segunda mano y conceptos erróneos que en Gran Bretaña se habían creado en torno a la figura de Brecht como defensor de ideas y obras comunistas. Puede que en un futuro seamos capaces de dissociar a Brecht de sus ideas políticas, pero quizás entonces estas obras habrán perdido su fuerza y necesiten de una reescritura, tal y como él hizo con *The Beggar's Opera*. Pues bien, esta imagen de Brecht como autor exclusivamente político y simpatizante de izquierdas se produce debido al desconocimiento de los críticos británicos del idioma alemán, ya que hasta el año 1964 no aparece en Gran Bretaña la traducción de John Willet de la obra entera de Bertolt Brecht⁹³.

⁹² op. cit.

⁹³ Willet, John, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Londres, Methuen, 1964).

Lo cierto es que la *Berliner Ensemble*, compañía innovadora en temas y estética teatral, llega a Londres en 1956, el mismo año del estreno de *Look Back in Anger*. Esta conjunción de corrientes de izquierdas supuso el *annus mirabilis*, según M. Esslin, ya que confluyeron dos hechos importantes; por un lado emergía la corriente de los *Angry Young Men* y por otro lado la visita de la *Berliner Ensemble* a Londres⁹⁴ :

The year 1956 was the *annus mirabilis* in the development of this left-wing movement. It saw in April the opening of the Royal Court as a nursery of angry young playwrights and in late August and early September the first visit of the *Berliner Ensemble* to the Palace Theatre on Cambridge Circus. By a tragic coincidence Brecht had died shortly before the date of the Ensemble's opening performance; his note urging the members of the company to play lightly and not too slowly to please an English audience was one of his last public pronouncements.

La amalgama de nuevas ideas, de interesantes innovaciones teatrales que se estaban dando en la escena británica, junto con la influencia brechtiana, provocaron que el teatro británico evolucionara hacia posturas más innovadoras y ya nunca fuera el mismo. La *Berliner Ensemble*, con Helene Weigel, la viuda de Brecht como directora, irrumpió en la escena londinense en 1956 con su primera temporada, que abarcaba tres producciones: *Mother Courage*, *The Caucasian Chalk Circle* y una adaptación de *Pauken und Trompeten* llamada *The Recruiting Officer*. La innegable influencia de las ideas brechtianas difundidas por la *Berliner Ensemble* en su primera temporada encontró pronto respuesta en la crítica londinense. Y desde luego que la crítica no resultó ser entusiasta; la mayoría de los críticos de diarios y semanarios teatrales no sólo rechazaron las producciones de Brecht con evidente

⁹⁴ Esslin, M., *Brecht and the English Theatre*, op. cit, págs 83- 97.

desprecio, sino que denunciaban abiertamente que Brecht era un autor fraudulento e ídolo de intelectuales perversos.

Famosos críticos como George Devine o K. Tynan hicieron duras críticas a la estética, según ellos escasa y pobre, del escenario y a los actores épicos. Como ejemplo tomaremos el siguiente pasaje de George Devine, donde refleja su crítica a la actriz Angela Gurwitz, que hizo el papel de Grusche en *The Caucasian Chalk Circle*, de Brecht⁹⁵: “*The heroine...was a girl who would never be employed in any theatre in England, at least not as a heroine. She was plain, she had thick legs and was completely unglamorous*”

A la crítica negativa de G. Devine se suma K. Tynan, quien hace comentarios similares después de ver a la *Berliner Ensemble*. Son en un principio las primeras reacciones de sorpresa y de desagrado por parte de los críticos británicos ante el recién llegado teatro épico, a cuyos cánones no estaban acostumbrados⁹⁶:

Brecht's actors do not behave like western actors: they neither bludgeon us with personality nor woo us with charm; they look shockingly like people – real potato- faced people – such as one might meet in the bus queue.

De nuevo Kenneth Tynan, crítico de *The Observer* en 1954, y desconocedor de los principios del teatro épico, llega a quejarse en repetidas ocasiones de la escasez de medios de la *Berliner*, ya que los propios actores eran quienes hacían el cambio de escenario a la vista del público. Pero más tarde, después de la época de rechazo en los inicios, los críticos

⁹⁵ Devine, G., *The Berliner Ensemble*, pág. 12. Cit en P. Holland, *Brecht, Bond Gaskill and the Practice of Political Theatre*, en revista *Theatre Quarterly*, 1978, vol 8.

británicos evolucionan hacia un interés por la puesta en escena brechtiana, y la fuerza de los objetos en el escenario se convierte en un *Leitmotiv* para el Brechtianismo británico. El siguiente pasaje del mismo K.Tynan, anterior detractor del teatro épico, nos muestra este cambio radical de opinión y este posterior interés⁹⁷:

I defy anyone to forget Brecht's stage pictures. No steps or rostra encumber the platform: the dominant colours are browns and greys; and against a high , encircling, off white blackcloth we see nothing but solid, selected objects...The beauty of Brechtian settings ...is the more durable beauty of use

Entre los críticos que tachaban a Brecht de autor fraudulento e ídolo de intelectuales perversos, destacaba K. Tynan como la excepción entre ellos. Este profesional, convertido en crítico del *Observer* en el año 1956, no tarda en admitir a Brecht como ejemplo de excelencia en escritura teatral, producción, compromiso ideológico y dedicación al ideal del teatro como arte y no como puro entretenimiento. No obstante Tynan todavía tenía escasos conocimientos de alemán y no estaba en disposición de apreciar la maestría de Brecht en el uso del idioma alemán, nos referimos a su status como gran poeta. Indudablemente K.Tynan jugó un papel importante en cuanto a la aceptación del teatro épico en Gran Bretaña. En concreto el crítico M. Esslin afirma que el papel de Tynan ante Brecht fue el siguiente⁹⁸:

Whether consciously and deliberately or by mere instinct, Tynan here repeated the device used by Shaw in the nineties, when he elevated Ibsen into the hero of the theatrical revolution of his time. That Tynan had been stirred by the

⁹⁶ Tynan, *Curtains*, pág 452 cit en, P. Holland, *Brecht, Bond Gaskill and the practice of Political Theatre*, Theatre Quarterly, 1978, vol 8.

⁹⁷ *Curtains*, pág. 452. Op. Cit.

⁹⁸ *Brief Chronicles*, capt de M. Esslin, *Brecht and the English Theatre*, op. cit, pág 85.

Brecht productions he had seen is beyond a doubt. Yet as Tynan had only an Englishman's knowledge of German at the time, he was in no position to appreciate Brecht's first and decisive claim to greatness: his mastery of the German language, his stature as a major poet

Pero además de sus partidarios y sus detractores he aquí otro de los motivos por los cuales la discusión sobre Brecht se extendió y se dio tanto a conocer en este momento particular de la historia del teatro británico. Los años en que la *Berliner Ensemble* llega a Londres de la mano de Brecht, son los años que preceden a la decisión de establecer un Teatro Nacional en Inglaterra, teatro subvencionado por el estado. Por un lado, los críticos contrarios a esta empresa argumentaban que este tipo de teatros no merecía la pena, ya que con los años se convertían en teatros de ideas estériles, con contratos vitalicios a actores y actrices y que tendían a servir de propaganda de ideas políticas.

Estos argumentos debieron ser definitivamente silenciados cuando la *Berliner Ensemble* llegó a Londres dirigida por una gran artista, Helene Weigel la viuda de Brecht, compañía formada por actores y actrices jóvenes, vigorosos, totalmente experimentados en la materia y todos ellos emergiendo con nuevas ideas totalmente experimentales, ayudados y subvencionados por el estado. Por este motivo Brecht se convirtió en el punto de mira, en el grito de la generación de jóvenes artistas teatrales que se habían percatado de que el futuro del teatro como vehículo serio de ideas, ilustración y belleza ya no dependía del reconocimiento del sistema comercial.

La reacción de la crítica a las tres producciones que la Berliner trajo a Londres, *Mother Courage, The Caucasian Chalk Circle* y *The Recruiting Officer- Pauken und Trompeten*, fue más bien tibia; pero el impacto que tuvieron en la profesión teatral fue sin duda de lo más

profundo. El crítico M. Esslin concluye que este impacto se manifestó en tres esferas, que fueron concretamente las no afectadas por la barrera del idioma, es decir el diseño del escenario, la iluminación y uso de la música⁹⁹.

The critical reaction to the three productions the Ensemble brought to London (*Mutter Courage*, *Der Kaukasische Kreidekreis* and an adaptation of Farquar's *The Recruiting Officer- Pauken und Trompeten*) was on the whole lukewarm; but the impact on the theatrical profession all the more profound. Ironically, however, because hardly anyone in the English theatre knows any German this impact chiefly manifested itself in those spheres that remained unaffected by the language barrier; in stage design and lighting and in the use of music.

Joan Littlewood y Peter Brook pueden ser considerados como los directores británicos con más éxito en el diseño de escenarios brechtianos, no obstante el intento temprano de Joan Littlewood con *Mutter Courage* en el Barnstaple Theatre resultó un fracaso. Con iluminación meramente brechtiana, Sean Kenny llevó a escena *Oliver*, musical mediocre pero que gozó de gran éxito. Respecto al empleo de la música al estilo brechtiano cabe destacar *The Hostage* (1959) de Brendan Behan, dirigido por Littlewood y con escenario brechtiano en lo económico del diseño; obra en definitiva que presentaba múltiples similitudes con *The Threepenny Opera*.

El 9 de Agosto de 1965, diez años después de su primera aparición en Londres, la *Berliner Ensemble* volvía a irrumpir en la escena británica, esta vez con su segunda

⁹⁹ M. Esslin *Brief Chronicles*, op. cit, págs 86 y 87. En este texto su autor menciona irónicamente el impacto Brechtiano en la iluminación, en la música, en definitiva el impacto en las esferas no afectadas por la barrera

temporada. En el *National Theatre* estrenan *Arturo Ui*, una de las obras más propagandísticas, y los críticos ya se entusiasman con Brecht desde la primera representación, tildando la obra de precisa, apasionada y llena de destreza. Junto con *Arturo Ui* se estrenan esta temporada *Coriolanus*, *The Treepenny Opera*, *The Days of the Commune* y *Little Mahagonny*.

Sea como fuere, la *Berliner Ensemble* encontró partidarios entre el público y la crítica londinense. El mayor número de éstos se los proporcionó la revista *Encore*, que quebró en 1965 y pasó a ser parte de *Plays and Players*. Durante sus diez años de publicación, *Encore* no dejó de insistir en la importancia de Brecht como dramaturgo. Junto a *Encore* y a K. Tynan, artículos tan relevantes como el de Ernest Bornemann, *The Real Brecht*¹⁰⁰, o el de Joseph Losey sobre la puesta en escena de *Galileo Galilei* de Charles Laughton¹⁰¹ no escatimaban en continuas referencias positivas a Brecht.

Sin duda la *Berliner Ensemble* sorprende en Londres a propios y extraños con su muestra de teatro épico e inicia en Londres lo que luego pasa a ser el modo típico de la escena teatral contemporánea británica; la ruptura con la estética naturalista, la tendencia a la utilización mínima de signos escénicos, los personajes como representantes de grupo social, la preferencia por adaptaciones de temas y personajes históricos, rasgos que como más adelante veremos recoge Edward Bond. Podemos concluir que la estancia de la *Berliner Ensemble* en Londres por tanto supuso toda una renovación teatral, pues hasta entonces, a pesar de las innovaciones en contenido que presentaban los *Angry Young Men* o la corriente

del idioma.

¹⁰⁰ E. Boremann, *Encore, The Real Brecht*, vol.5, n° 2, 1958, págs 20- 33.

¹⁰¹ J. Losey, *Encore, The Individual Eye*, vol 8, n° 2, 1961, págs 5- 15.

del teatro de absurdo, iniciadas respectivamente por Osborne y Beckett, la mayoría de las obras se seguían representando con estética naturalista.

Sea cual fuere el conjunto de ideas o conceptos erróneos que llegaron a Gran Bretaña como teatro épico, fueran estas ideas o no un fiel reflejo de la obra de Brecht, el teatro británico ya nunca volvió a ser lo que había sido hasta entonces después de las dos temporadas de la *Berliner Ensemble* en Londres. Se produjo una adaptación de la estética brechtiana al gusto cultural británico y una total ruptura con la estética naturalista reinante hasta el momento en la escena británica.

2.3. INFLUENCIA DE BERTOLT BRECHT EN EDWARD BOND

En este epígrafe expondremos ante el lector los puntos de contacto entre ambos autores. Desde sus comienzos como autor teatral, Edward Bond entra en contacto con Bertolt Brecht, concretamente con el conocimiento de su teatro épico y con sus variadas estrategias, entre ellas a destacar el distanciamiento o *Verfremdungseffekt*. Como más adelante veremos de forma detallada, hay numerosos paralelismos en ambos autores en cuanto a dos vertientes: los temas tratados y las estrategias dramáticas empleadas por ambos. Concretamente nos referimos al empleo de la parábola por parte de ambos, el empleo del distanciamiento, empleo del modo de actuar distanciado en ambos teatros (en el teatro épico de Brecht y en el racional de E. Bond), el empleo de la música con efecto distanciador, empleo de grupos sociales en escena y la puesta en escena minimalista, todas ellas estrategias comunes en ambos teatros, el épico y el racional.

Estas son sólo algunos puntos que serán analizados con profundidad en el capítulo siguiente. Recabemos a continuación la opinión de algunos críticos teatrales respecto al tema.

El crítico de *The Times* N. Chaillet resulta tajante, e incluso ubica a Bond en una tradición teatral alemana¹⁰²:

Edward Bond is an interesting German playwright, or Germanic playwright, ploughing in the furrows of Brecht's didactic theatre. That he happens to be English is incidental to his style, if not to his subjects.

La crítica Jenny Spencer apunta en la misma dirección y destaca la similitud en la intención del teatro de ambos autores al afirmar¹⁰³ :

Like Brecht, however, Bond is concerned with orienting the audience toward action rather than consumption . As he states in a letter to Tony Coult 'Theatre is a way of judging society and helping to change it; art must interpret the world and not merely mirror it', this realism is of a Brechtian order.

De nuevo otro crítico, esta vez Christopher Innes, detecta la influencia de Brecht en Bond, pero no deja de mencionar las diferencias que se perfilan entre ambos escritores¹⁰⁴:

Brecht's epic techniques , however, were a response to the circumstance of a specific time and place- Germany and the rise of fascism... an antidote to the rhetorical emotionalism and sentimentalized heroic posturing of the Nazis, who claimed Wagner as the sacred expression of the national soul. For Bond, writing for a different era and a generation who appeared to accept violence with

¹⁰² Ned Chaillet, *The Times*, London, 17 June 1981.

¹⁰³ Jenny S. Spencer, *Contemporary English Drama*, capítulo *Edward Bond Dramatic Strategies*, Edward Arnold Publishers, Stratford Upon- Avon, 1981, pág 125. La afirmación de E. Bond está contenida en *A Preface to the Bundle*.

complacent calmness , the needs of the sixties and the seventies were very different. So while acknowledging Brechts influence, Bond sees his theatrical approach as ‘ outdated’ .

Uno de los críticos que más abiertamente defiende la influencia de Brecht en Bond es D. Hirst, quien afirma concretamente sobre la obra *Lear*¹⁰⁵:

It is also the first of Bond’s plays to beg the comparison with Brecht in its subject matter and dramatic technique...Brecht is an artist Bond admires – more, in fact now than at the time of writing *Lear* when, as he has since pointed out, his knowledge was limited by the small number of Brecht’s plays in translation and his inability at that time to read German.

Por otro lado Peter Holland esboza claros paralelismos entre el trabajo de ambos autores, pero matiza que no solamente el interés de E. Bond, sino también la política del *Royal Court* y sobre todo el trabajo del director William Gaskill, interesado por aquellos años en las técnicas brechtianas, fueron básicos en los inicios de la carrera teatral de Bond y en su posterior trabajo¹⁰⁶:

Edward Bond has not been influenced by Brecht, but most of the plays which shaped Bond’s early theatrical career , were directed by William Gaskill, who was also one of the most significant figures in bringing Brecht’s work before British audiences. And in understanding how a Brechtian approach could give new creative life to the work of earlier dramatist

¹⁰⁴ Chr. Innes, revista. *Modern Drama*, *The Political Spectrum of E. Bond: from Rationalism to Rhapsody*, vol. 25, n° 2, , 1982, pág 196.

¹⁰⁵ Hirst,D., *Edward Bond*, London, Mac Millan Modern Dramatist, 1985. Ver capítulo *Lear*, págs 132-141.

Terminaremos con las palabras del propio E. Bond, quien en respuesta a P. Holland reconoce la influencia que recibió del teatro épico de Brecht, pero admite que estuvo influenciado más directamente por la visita de la *Berliner Ensemble* a Londres en 1956 que por su trabajo llevado a cabo en el *Royal Court Theatre*. Concretamente, respecto a Brecht afirma¹⁰⁷:

Brecht was the most important writer of his era...Brecht was an experimenter, an explorer. He didn't answer all our questions. The time between his death and the present has given us more experience, more history to draw on. The tragedy of twentieth century drama is that Brecht died before he could complete a last series of plays: the plays he would have written as a member and worker of a marxist society. The loss is very severe. But we have to write the plays he left unwritten.

Una vez vista la opinión de ciertos críticos relevantes y del propio E. Bond, reconociendo la influencia de Brecht en su obra, pasamos a esbozar cuatro puntos fundamentales en los cuales se basa la influencia de Brecht en Bond : a) similitud en temas tratados b) similitud en técnica dramática c) Gaskill como conexión entre ambos autores d) similitud en escritos teóricos.

a) Similitud en temas tratados por Brecht y Bond

Aunque Brecht y Bond son dos autores pertenecientes a distintas generaciones, muchas son las similitudes que los unen. Ambos son duros críticos de la sociedad en la que viven y

¹⁰⁶ P Holland, *Theatre Quarterly, Brecht, Bond Gaskill and the Practice of Political Theatre*, , nº 30, pág.34.

¹⁰⁷ E. Bond, *Theatre Quarterly, On Brecht: A Letter to Peter Holland*, vol 8, nº 30, pág 34.

utilizan el teatro como medio de denuncia ante la explotación de las clases sociales y el capitalismo. Ambos hacen uso del teatro como medio para expresar sus ideas políticas y además los dos se proclaman abiertamente autores de izquierdas. Bond acepta la idea del teatro épico definida por Brecht y también la intención de éste: " *to think above the action* ".

Si nos centramos en los temas tratados en los prefacios veremos que Brecht en los puntos 14 a 18 del *Kleines Organon für das Theater*, destaca el gran avance de las ciencias y denuncia la apropiación indebida que la burguesía hace de la ciencia para imponer su poder en la sociedad. Curiosamente Bond trata este mismo tema en el prólogo a *The Fool*, en *The Activist Papers* y en *Notes on Postmodernism*, acusando de lo mismo al capitalismo y a la clase social que lo sustenta¹⁰⁸: "*The old society tries to use technology and comparative affluence to cling onto power*" y más adelante arremete contra el capitalismo: "*Capitalism needs to understand the nature of things. It uses science to do this ... when capitalist culture controls science and technology we're in danger*"

Ambos autores en sus escritos anuncian la importancia de los avances de la ciencia al tiempo que denuncian el peligro de ésta según en manos de quién se encuentre. Concretamente en el *Kleines Organon für das Theater* Brecht describe como se traslada con los nuevos vehículos a una velocidad que su abuelo no habría podido imaginar y como él puede volar, cosa que su padre no podía hacer. Tras sorprenderse por esto, también destaca las consecuencias de los avances científicos en manos de una minoría:

Ich bewege mich in den neuen Fahrzeugen mit einer Geschwindigkeit, die
sich mein Großvater nicht vorstellen konnte; nichts bewegte sich damals so

¹⁰⁸ Bond, E., *The Activist Papers, A Note to Young Writers, The New Fascism*, págs. 106-107 y 117

schnell. Und ich erhebe mich in die Luft, was mein Vater nicht konnte. Mit meinem Vater sprach ich schon über einen Kontinent weg, aber erst mit meinem Sohn zusammen sah ich die bewegten Bilder von der Explosion in Hiroshima

Una denuncia totalmente similar hace E. Bond en *The Activist Papers*, epígrafes *On Weapons* y *The New Fascism*, en los cuales nuestro autor inglés se refiere también al mismo aspecto negativo de la ciencia al que aludía Brecht, al afirmar:

The old society tries to use technology and comparative affluence to cling onto power. This accelerates irrationalism, as we see, and leads to fascism. The fascism of affluence isn't the same as the fascism of poverty. The new fascism is the H-bomb, the mechanical Hitler.

En sus escritos teórico-filosóficos ambos autores tratan los conflictos entre clases sociales, entre explotadores y explotados así como la inquietud por el desarrollo incontrolado de la ciencia.

b) Similitud de estrategias teatrales empleadas por Brecht y Bond

El empleo de la estructura narrativa a modo de episodios cerrados junto con el empleo de parábolas, de canciones que explican el argumento, o el efecto distanciamiento, en Bond llamado Agro Effect, al igual que el empleo de los motivos orientales- entre ellos el empleo de máscaras-, son unos pocos ejemplos de estrategias teatrales empleadas por ambos autores. Quisieramos destacar no obstante, que Bond no las toma al pie de la letra de Brecht, sino que en su gusto constante por experimentar con nuevas formas dramáticas, y como autor polifacético que es, Bond utiliza en ocasiones recursos del teatro épico pero adaptándolos a su teatro racional. Por ello elabora, entre otros, su propia versión del distanciamiento con el

recurso del Agro Effect, diseñado para distanciar a la audiencia y obligarla a reflexionar. El paralelismo entre estos dos recursos, *Verfremdungseffekt* versus *Aggro Effect*, es obvio. La crítica J. Spencer llega a una conclusión similar y anota¹⁰⁹:

As opposed to Brecht's alienation-effect, Bond once referred to them as 'aggro-effects'. Hallmarks of his distinctive style, these protracted moments of threatened or disturbingly explicit violence are remembered by the audience long after the performance

Otra estrategia común en ambos autores es el empleo de la estética minimalista. Como ejemplos tenemos *The Pope's Wedding* y *Lear* entre muchos otros. En *The Pope's Wedding* Bond incluso hace gala del empleo de metonimias y símbolos en escena:

“SCENE TWO

An apple on the stage.

SCOPEY, BILL, RON, LORRY, JOE.

They each carry a scythe”

Metonimias igualmente reconocidas por la crítica, entre ellos M. Mangan, quien afirma sobre la anterior escena¹¹⁰:

For example in scene two of the play the countryside is invoked by the placing of a simple apple on the stage. In itself there is nothing radical in this small

¹⁰⁹ Spencer, Jenny.S., *Contemporary English Drama*, capít. *Edward Bond's Dramatic Strategies*, págs 123-137, Stratford Upon - Avon, Ed: Edward Arnold Publ, 1981, pág 132.

¹¹⁰ Mangan, M., *Edward Bond*, London, N. House & British Council, 1998, pág 9.

detail, of course- theatre has always made use of metonymy , whereby the part is made to stand for or suggest the whole (think of the Elizabethan stage)

Dentro de las estrategias narrativas del teatro épico recuperadas por Bond para su *Rational Theatre*, parece mostrar una especial predilección por la parábola, el empleo del anacronismo y la representación de escenas episódicas ó estructura episódica en sus obras, hecho que ratifica la crítica J. Spencer¹¹¹ . Incluso *The War Plays*, compuesta por *Red, Black and Ignorant* junto con *The Tin Can People* y *Great Peace* fueron en un principio concebidas como obras independientes, y más tarde presentadas al público como una trilogía compuesta por episodios.

Como apuntábamos anteriormente, Bond es un autor en constante innovación, y en el intento de crear su rational theatre experimenta con varias formas y estilos. De este modo evoluciona con *Saved* desde las raíces que hubo aprehendido anteriormente hacia un Naturalismo en escena. Más tarde con *Early Morning* desarrolla la estrategia de escenificar su visión del mundo presente por medio de períodos históricos y culturales deliberadamente distantes al suyo actual; nos estamos refiriendo al empleo de la parábola, estrategia también utilizada por Brecht, autor que nunca cometió el fallo de llevar a escena temas políticos de su tiempo, sino que con parábolas los alejaba en el tiempo y en el espacio para luego criticar las estructuras sociales vigentes. Entre ellas la parábola de Hitler y el nazismo en *Arturo Ui*, historia alejada y ubicada en Norteamérica, época de los gánsters. Con este recurso ambos autores distancian al público y les hacen evolucionar hacia una toma de conciencia política.

¹¹¹ Jenny S. Spencer, *Contemporary English Drama*, capít. *Edward Bond's Dramatic Strategies*, Stratford Upon-Avon, Ed: Edward Arnold Publishers, 1981. Ver págs 126-129.

Finalizaremos este apartado destacando en Bond el empleo del distanciamiento, creado basándose en el uso de anacronismos en varias de sus obras. Tomaremos dos de las más destacadas. El caso de *Early Morning* es claro, pues en ella el mundo de ficción del siglo diecinueve que Bond plasma en escena no resulta en absoluto verosímil al espectador- recordemos entre otros detalles la aparición en escena de teléfonos y radios, siendo que la acción está ubicada en pleno siglo diecinueve, y las continuas referencias a Hitler. Este anacronismo funciona del mismo modo que el efecto distanciamiento –*Verfremdungseffekt*– en Brecht. En *Lear* la tecnología empleada para la violencia es también muy actual. El doctor de la prisión, por ejemplo, trabaja en un laboratorio extremadamente moderno.

c) Gaskill como conexión entre ambos autores:

Indudablemente hay ciertas conexiones entre estos dos dramaturgos socialistas. Por un lado, tal y como veremos. William Gaskill actúa como puente entre Brecht y Bond. Desde 1958 a 1960. Gaskill era uno de los directores asociados de George Devine en el *Royal Court Theatre*. Gaskill dirigía un taller de escritores entre los que se encontraban John Arden, Arnold Wesker, Ann Jellicoe...

Gaskill era conocido en Londres a principios de los sesenta como ‘*the leading british director of Brecht*’¹¹². En 1958 Bond les envía al taller de teatro una obra llamada *Klaxon in Atreus* y les comunica su deseo de entrar en contacto con otros escritores. Seguidamente Gaskill invita a Bond a unirse al grupo, quien acepta con entusiasmo y entra a trabajar en el taller del RC, haciendo ejercicios de improvisación brechtiana. Así lo narra el propio Gaskill¹¹³:

¹¹² P. Holland, op. cit, pág 26.

¹¹³ Interview with William Gaskill, *Gambit*, vol 5, n°17, 1970.

...And we used to do a lot of work on what we called Brechtian improvisation: which was really based on those short didactic plays of Brecht. Bond did in fact write two short plays – one rather Brecht like in style.

Paulatinamente la intención del grupo evoluciona a un continuo experimentar con nuevos movimientos teatrales, siempre dentro del contexto de trabajo del *Royal Court*. A este contacto entre los dos directores se le suma otro hecho de importancia para un acercamiento a Brecht. En 1970 Bond dirige una traducción y adaptación de la obra de Brecht *The Roundheads and the Peakheads*. Para Bond esta adaptación, además del contacto con Gaskill, supuso una puerta abierta hacia el conocimiento de las técnicas e innovaciones teatrales de Brecht. Sus principios como autor están por estos dos hechos marcados por la influencia del Brechtianismo. No podemos olvidar que en la segunda mitad de los cincuenta y principios de los sesenta estaban en auge las teorías brechtianas y pseudo-brechtianas acerca del teatro, hecho que para Bond, al igual que para muchos escritores de izquierdas, suponía una fuente de inspiración y nuevas ideas. Bond, al igual que algunos autores coetáneos suyos, también tiene la oportunidad de ver en directo la primera representación épica en Londres de la *Berliner Ensemble* en el año 1956, hecho que sin duda le estimula. El Brechtianismo se estaba introduciendo en Gran Bretaña, pero a finales de los cincuenta todavía había mucha desinformación sobre las ideas de Brecht ya que sus textos no estuvieron traducidos hasta principios de los sesenta por J.Willet¹¹⁴.

d) Escritos teóricos de Brecht y Bond:

¹¹⁴ Willet, J., *Brecht: On Theatre, The Development of an Aesthetic*, London, Methuen & Co, 1964.

Aparte de las conexiones entre ambos autores nos atrevemos a afirmar que también existe un paralelismo en los escritos teóricos de ambos. Tras escribir los *Early Plays*, Bond analiza el teatro vigente en Inglaterra y, al igual que hiciera Brecht en su día en Alemania, va en búsqueda de un nuevo teatro y de un *new way of acting*. Bond acepta abiertamente el famoso término brechtiano ‘teatro épico’ redefiniéndolo para sus propios propósitos y respecto a éste añade¹¹⁵:

The form of the new drama will be epic. This name is often misunderstood , partly because the form isn't yet fully developed. An epic play tells a story and says why it happened. This gives it a beginning, a middle and an end joined together in a truthful way...Epic plays don't need to cover centuries or have a cast of armies. The essence of epic theatre is the way it selects, connects and judges

En el intento de búsqueda de un nuevo teatro, Bond define el *Rational Theatre* y lo explica paso a paso junto con su visión de mundo en los prefacios a sus obras, en *The Activist Papers* y en *Notes on Postmodernism*. Pero tal y como él mismo afirma, Bond no se queda en Brecht, sino que su teoría y su práctica dramática es más amplia. En el punto 8 de su *Kleines Organon für das Theater*, Brecht explica con las siguientes palabras la necesidad de hallar un teatro propio de nuestra era, la era científica

Bond llega a una idéntica conclusión y explica en el apartado *Types of Drama* incluido en *The Activist Papers* lo inadecuado que es el teatro de la *old society*, el Naturalismo, y la necesidad de aceptar un teatro, el teatro épico, para nuestro tiempo. Incluso respecto a *Lear* añade¹¹⁶ :

¹¹⁵ Bond, E., *Plays: Four*, op. Cit, capít. *The Activist Papers*, pág108.

This sort of drama was still possible when Shakespeare wrote... but we have to deal with new political relationships that can't be dealt with in the same way... Epic has nothing to do with faith. It's created when reason and poetry are one. That's why it should be appropriate to our age

Incluso ambos autores apuntan la necesidad del distanciamiento, del modo de actuar distanciado de los actores. Brecht lo desarrolla en su *Kleines Organon für das Theater* mientras que Bond lo hace en *The Activist Papers*, punto que desarrollaremos más adelante. Finalizaremos anotando que además de las mencionadas estrategias comunes entre estos dos autores, destaca en la obra de Brecht y Bond una clara intención distanciadora y didáctica que lleve al público a la reflexión.

2.3.1. LA MEDIACIÓN DE GASKILL ENTRE BRECHT Y BOND

El estudio de la influencia de un autor en otro tiende a ser un tema poco valorado, pero es de gran ayuda para la comprensión de ciertas corrientes dramáticas. En el caso que nos ocupa, y según el crítico Peter Holland, la influencia de Gaskill en el teatro de Bond es un hecho constatado, y tal y como él afirma, basado en el *Royal Court* y en el trabajo con William Gaskill¹¹⁷: “*What Bond has achieved is primarily rooted in the Royal Court and the work of William Gaskill*”.

En los años cincuenta el director de escena W. Gaskill trabajaba con su maestro George Devine en el *Royal Court Theatre* y los dos se convirtieron en estudiosos de Brecht. El maestro Devine fracasó en sus intentos de puestas en escena épicas, entre ellas *Good Woman*

¹¹⁶ E. Bond, *The Activist Papers*, op. cit. Ver *Types of Drama*, págs 121-125.

¹¹⁷ op. cit.

of Sezuán en 1956 en el *Royal Court*, con puesta en escena a cargo de Teo Otto, uno de los propios diseñadores de la *Berliner Ensemble*. Más adelante el discípulo Gaskill superó al maestro y se convirtió en uno de los directores más brillantes en llevar el trabajo de Brecht a escena. Así pues, según M. Esslin la primera producción de una obra de Brecht en Gran Bretaña que puede ser calificada de exitosa es la producción de Gaskill *The Caucasian Chalk Circle* para la *Royal Shakespeare Company* en 1962¹¹⁸

De 1963 a 1965 y durante la estancia de Gaskill en el *National Theatre* como director asociado, lleva a escena una producción meramente brechtiana, *The Recruiting Officer*, calificada por M. Esslin muy positivamente com¹¹⁹ : “ *What I regard as the most successful Brechtian production of the period*”. Gaskill reconoce que en esta producción la idea de Brecht del llamado ‘breaking down’ del vestuario para hacerlo parecer usado, y con esto se refiere a la utilización de barro y lodo en el vestuario de Plume, fue comunmente aceptada. Crucial resultó también en la puesta en escena de *The Recruiting Officer* el trabajo de René Alio, igualmente influenciado por Brecht.

En los años sesenta William Gaskill se convierte en el principal director británico de Brecht con estas dos producciones, *The Caucasian Chalk Circle* y *The Recruiting Officer*. El mismo Gaskill reconoce, al igual que haría más tarde Bond, estar influído por Brecht, y respecto a *The Recruiting Officer* afirma que es¹²⁰: “ *A kind of softer version of Brecht*”. Años más tarde Gaskill pone en escena *Baal* en 1963 y *Mother Courage*. Del mismo modo resulta brillante para el público y la crítica su puesta en escena de *Mac Beth*, en la cual tanto el vestuario, rudas vestimentas de campesinos, como la iluminación atraían inevitablemente

¹¹⁸ Esslin, Martin, *Tulane Drama Review, Brecht and the English Theatre*, vol 11, 1967, págs 57- 65.

¹¹⁹ op. cit, págs 50- 55.

¹²⁰ Bond. E, *A Letter to Peter Holland*. Op. cit.

la atención del público hacia la acción y los objetos en escena. El mismo Alec Guinness, que actuó como Mac Beth, afirmaba¹²¹: “ *You cannot flick your little finger without it seeming as significant as a pistol shot*” .

Gaskill, al igual que hizo Brecht en sus días, ya estaba en estos años consiguiendo crear una gran distancia con el Naturalismo de Stalinsavski, tan arraigado en la escena británica. A este interés por la puesta en escena brechtiana abanderado por Gaskill se le sumó una ola de directores británicos de la talla de Peter Brook, Joan Littlewood, George Devine, Frank Dunlop, Tony Richardson, por citar los nombres más populares. También Arnold Wesker y John Osborne se sintieron pronto atraídos por las posibilidades de la estética del teatro épico. Destacó Wesker, quien empleó vagamente algunos recursos al narrar la historia en *Chips with Everything*; más tarde lo haría más claramente en *Their Very Old and Golden City*. Osborne fue considerablemente más lejos en el uso de estas estrategias narrativas brechtianas; nos estamos refiriendo a una obra musical satírica en 1961, *Luther*, y la vuelta a temas políticos- históricos en 1965 con *A Patriot for Me..*

Sin duda el papel de Gaskill fue vital en la influencia de Brecht en Bond, y consistió en actuar como mediador entre ambos, ya que dirige primero a Brecht y después a Edward Bond. En el siguiente pasaje el mismo Gaskill relata cómo invitó a Bond a unirse al taller de teatro de la *Royal Court*, entre los cuales ya se encontraban Keith Johnstone, John Arden, Ann Jellicoe, Arnold Wesker, Wole Soyinka, y cómo intentaron practicar con diferentes modos de escribir observando el efecto de los diferentes recursos teatrales propios del teatro de Brecht¹²²

¹²¹ Cita de T. Browne, *Playwrights Theatre*, 1975.

¹²² *Interview with William Gaskill*, *Gambit* 5, 17, 1970.

And so Bond came along to the writer's group and he used to be very quiet and sit in a corner and occasionally join in the improvisations...and we used to do a lot of work on what we called Brechtian improvisation...Bond did in fact write two short plays – one rather Brecht like in style

No sólo Gaskill nos cuenta cómo Bond entra en contacto con Brecht a través de los talleres de teatro de la *Royal Court*, también el crítico P. Holland reconoce el papel de Gaskill como mediador entre Brecht y Bond¹²³:

What Bond has achieved is primarily rooted in the Royal Court and the work of William Gaskill. That is the person why his work fails to use significant parts of Brecht's theory of a marxist drama

Según la opinión de este crítico resulta indudable que Bond hace uso de técnicas brechtianas, aunque el mismo Bond en ocasiones reconozca no estar seguro de ello. Esta influencia es también indudable para Charles Marowitz y comenta acerca de Bond¹²⁴: “*His work demands the kind of epic approach that continental theatres can provide*”. Es un hecho aceptado por la crítica que Bond hereda parte de su interés por Brecht al haber trabajado en la *English Stage Company* y con Gaskill, uno de los directores pioneros del teatro épico en Gran Bretaña. Terminaremos este epígrafe reflejando la opinión de Bond, que difiere de la opinión de los críticos teatrales. En su respuesta a P. Holland afirma contundentemente¹²⁵:

¹²³ Holland, Peter, *Brecht, Bond Gaskill and the Practice of Political Theatre*, op. cit.

¹²⁴ Marowitz, Charles, *Confessions of a Counterfeit Critic*, 1973. Ver pág 199.

I didn't get my Brechtianism from the Court, but from seeing the *Berliner Ensemble* in London in the late 50's. They were speaking a foreign language and I had no theatrical education, but I recognized his importance then as I had only done with one other writer, Shakespeare. I came to Brecht before the theory and perhaps I was, again, lucky. Really I came to the Court as a Brechtian and any misunderstandings must be blamed on me and not on the Court.

En cualquier caso la mediación, es decir la britanización de Brecht practicada por el *Royal Court* y por Gaskill, es un hecho innegable. Genio o no, la originalidad de Bond y de su forma de hacer teatro está fuera de duda. Su teatro encontró apoyo en Gaskill y hogar en el *Royal Court Theatre*, abarcando desde la esfera del realismo social de *Saved* pasando por la tragedia picaresca de *The Fool* y llegando hasta una de sus piezas épicas: *Lear*.

2.3.2. EL GESTUS SOCIAL EN BRECHT Y EN BOND

Entre las grandes innovaciones de la teoría brechtiana, el recurso del *gestus* es el menos conocido. Esto es debido a que la importancia del distanciamiento ha eclipsado este concepto. Sin embargo, aunque el *gestus* sea poco utilizado, no por ello deja de ser un concepto muy efectivo para describir de qué modo el actor, el director y el espectador del teatro épico conciben el gesto y la manera de actuar de los actores, pues lo conciben en una dimensión social. El *gestus* es un concepto social y afecta a toda la representación. Ya el crítico D. Hirst admite en la obra de Bond titulada *Lear* la presencia del *gestus*, recurso típico del teatro de Brecht al afirmar lo siguiente¹²⁶:

¹²⁵ Bond, Edward, *On Brecht, A Letter to Peter Holland*, op. cit, págs 34 – 35.

¹²⁶ D. Hirst, *Edward Bond*, op. cit, capt: *Epic Theatre: Dramatising the Analysis*, págs 136 y 137.

The climatic scene of Act I is a fine example of another feature of epic theatre: Gestus. Brecht's plays convey the essence of their meaning in powerful stage images. The concept of gestic acting and performances implies a combination of the implications of the words 'gesture' and 'gist' in English: a concentration of visual meaning.

Brecht destaca la importancia de las relaciones humanas en su teatro épico, contrapuesto al aristotélico. El gestus refuerza en escena el significado de las relaciones humanas entre personajes¹²⁷:

Explicar la utilidad política del drama no- aristotélico es un juego de niños; las dificultades comienzan en la esfera estética. Es preciso instituir una vivencia artística completamente nueva en el teatro. Se trata de quitar a la vivencia artística su carácter metafísico y brindarle un carácter terreno...el nuevo teatro crea el placer de la gestación de relaciones humanas.

Resulta interesante recordar que Brecht nunca llegó a definir el *gestus*, pero sí que le otorgó funciones y lo abordó sucesivamente desde el punto de vista del actor, del director de escena y del espectador. El *gestus* es concebido por Brecht como la relación social que el actor establece entre su personaje y los otros personajes otorgando importancia a la actitud corporal, la entonación y expresión del rostro¹²⁸:

Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck

¹²⁷ B. Brecht, *Diario de trabajo*, cit en Davis, Patrice, *El Gestus Brechtiano y sus Avatares en la Puesta en Escena Contemporánea*, Traduc. de Nathalie Cañizares, en ADE Revista de Asociación de idrectores de escena en España, n° 70-71, Oct 1998.

sind von einem gesellschaftlichen Gestus bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander und so weiter.

Tras exponer la concepción del gestus por parte de Brecht, plasmaremos la visión del crítico J. Desuché acerca de este concepto¹²⁹:

Por gestus, Brecht entiende un cierto número de gestos que forman un conjunto, forman un todo y expresan una conducta, como la amabilidad o la cólera, etc. Cada escena tiene, pues, su actitud fundamental, como lo enseñaba ya Stanislavski. Es alrededor de ella que debe centrarse la interpretación.

Pero no sólo la escena, sino también la obra entera revela una actitud general, que constituye el *gestus* fundamental. *Gestus* como relación social, queda perfectamente esbozado por Brecht en el punto 61 de su *Kleines Organon für das Theater*. Según éste el *gestus* es la clave para las actitudes corporales, las entonaciones y las expresiones faciales del actor. Dicho de otro modo, el *gestus* afecta al cuerpo entero en su dimensión visual y vocal. Así pues, tal y como indica Desuché, con comediantes que no tengan ninguna formación política sería casi imposible la representación de una obra como *Maese Puntilla y su criado Matti*, pues se dejarían llevar por el juego cómico y psicológico, olvidando el denunciar la lucha entre explotadores y explotados por medio del *gestus*.

La intención clara de Brecht en con el recurso del *gestus*, explícita en sus *Theaterarbeit* y en *Schriften zum Theater I*, capítulo la *Neue Technik der Schauspielkunst*, es hacer prevalecer el *gestus* sobre la palabra. Nuestro autor nos habla de una lengua gestual, de una

¹²⁸ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, págs 689-690.

lengua basada en el gesto y que deja ver ciertas actitudes del hablante cuando se dirige a otros personajes. Brecht destaca la función social del gestus al afirmar¹³⁰: “*Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf Gestus berührt, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt*”.

El recurso del gestus, tan típico del teatro épico, y al cual Brecht hace alusión en sus escritos teóricos, va desde el interior hacia el exterior del actor; se extiende hacia todo el acontecimiento teatral, traspasa el cuerpo del actor y llega a la conciencia del espectador. El gestus casi siempre es una técnica destinada a poner en evidencia contradicciones o problemas sociales entre los personajes de una obra. Los protagonistas actúan como meros portadores de signos; es decir, el cuerpo del actor brechtiano se transforma en un objeto que refleja las relaciones sociales.

Además de la función social del gestus, perfectamente captada por Helene Weigel en la obra de *Die Mutter* como madre de clase obrera y resignada, éste se caracteriza por ser un concepto que no se diferencia sexualmente, ya que su único objetivo es representar en el escenario las relaciones sociales. El gesto, por ejemplo, que hace Madre Coraje al morder la moneda, según P. Pavis, dice todo sobre el comportamiento de un comerciante y trasciende los sexos, indicando meramente desconfianza y codicia de la ganancia. En la estética de Brecht, el gestus adquiere una importancia cada vez mayor hasta plasmarse en las formulaciones definitivas del *Kleines Organon für das Theater*. Interesantes resultan también las fotografías de puestas en escenas catalogadas en *Theaterarbeit*; muchas de ellas ilustran claramente una interpretación distanciada ó gestus.

¹²⁹ Desuché, J, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, op. cit. Ver capt IV, Gestus social, pág 65.

¹³⁰ :op. cit, *Über Bühnenbau und Musik des Epischen Theaters. Über Gestische Musik, Definition*, pág 482.

Según la crítica teatral P. Pavis en los años setenta el *gestus* y el distanciamiento dejaron de ser conceptos indispensables para evaluar la función social de la obra de arte y se inició una larga época de despolitización del teatro. A lo largo de los años ochenta se recobró un cierto gusto por los temas históricos y la postura que se adoptó respecto al *gestus* fue o bien prescindir de él definitivamente o renovarlo con la ayuda de la danza.

No obstante el concepto de *gestus* no es exclusivo de Brecht sino que también otros autores como Anton Chejov ya habían hecho uso de él. Chejov fue al lado práctico del Naturalismo desarrollado por Stanislavski¹³¹: "*Michael Chejov's 'psychological gesture' is a technique to assist the actor in finding the emotional essence of his character*". Bond lo emplea claramente por ejemplo en *Saved*. El enfoque social del *gestus* nos sirve para reforzar las similitudes entre ambos autores. Este enfoque social del *gestus* empleado por Bond lo corrobora David Jansen en su obra "*Working from 'Up Here'*"¹³², cuando relata cómo Bond quería que su producción de *The Woman* estuviera "*coreographed carefully in terms of movement, sound and gesture*", y explica cómo redistribuyendo los elementos físicos de la producción, logra Bond: "*shift the actors emphasis from the personal to the social*".

Pero obviamente aunque la presencia del *gestus* se da en ambos autores y tenga un enfoque social, el empleo de este recurso no es idéntico por parte de ambos. Existe una diferencia entre ambos autores a la hora de emplearlo, la cual explica Ian Stuart del siguiente modo¹³³:

¹³¹ I. Stuart, *Politics in Performance*, op. cit, pág 27.

¹³² Jansen, David, *Working from 'Up Here'* ", Diss, Royal Holloway and Bedford New College, May 89. Ver pág 85 y sigtes.

Whereas the 'Brechtian' gestus can refer directly to society as a whole, the Bondian 'gestus' or TE refers to the dramatic world of the play occurring inside the theatre. I do not mean to imply Bond's theories have no application outside their dramatic surroundings. On the contrary Bond maintains that, as a result of TE s, wider implications are felt by an audience. However, as their name suggest, initially TE s operate only in the theatre by illuminating and crystallizing a character or situation.

Tras habernos basado tanto en los escritos teóricos de Brecht como en el reconocimiento de los críticos más relevantes, y habiéndonos ayudándonos de escenas representativas en el empleo del gestus, podemos concluir este epígrafe afirmando que tanto Brecht como Bond son autores que dan testimonio de una realidad social haciendo uso, en el caso de Brecht del gestus, y en el caso de Bond del theatre event, concepto que desarrollaremos en el siguiente capítulo

2.3.3. LA ESCENA COMO UNIDAD INDEPENDIENTE EN BRECHT Y EN BOND

La carrera de Bond como escritor teatral abarca un período de unos cuarenta años desde sus primeras piezas como principiante hasta hoy en día. Un rasgo esencial en esta carrera ha sido desde los principios el gusto por la continua experimentación teatral. Esta experimentación abarca gran variedad de técnicas que afectan a sus obras en estilo y puestas en escena¹³⁴.

¹³³ Stuart, Ian Andrew, *Politics in Performance*, op. cit. Capt I, *The Woman*, pág 27.

¹³⁴ Esslin, M, *Brecht: A Choice of Evils*, capt VI, págs 112-114.

En su gusto por experimentar con nuevas formas teatrales encontramos a lo largo de las obras de Bond una característica a destacar, es el modo en que conecta y estructura las escenas. Bond nos presenta la historia haciendo uso de escenas como unidades independientes, como estructuras episódicas, tal y como hacía Brecht. Esto refleja una oposición clara a la estructura lineal del drama clásico; es decir a la *well made play*-competent structure del “*well made play*”, pues rompe la causalidad entre escenas, la cual queda clara en su siguiente cita¹³⁵: “ *a well made play is death anyway, simply because it tells lies, that sort of competent structure deforms the content so that you can't make a play well in that sense*”.

La total ruptura de Bond con la tradición del “*well made play*” queda patente al ignorar las unidades aristotélicas de tiempo y espacio. En el drama convencional, la continuidad de la acción en el tiempo y el espacio es un modo de alcanzar y crear la ilusión de realidad en escena, lo cual Bond no persigue en ningún caso. Nuestro autor rechaza el “*well made play*” porque lo considera desfasado, tampoco admite como válido al teatro del absurdo, y al igual que hiciera Brecht en su tiempo, se decanta claramente a favor del drama épico, tal y como vemos en el siguiente pasaje¹³⁶:

The form of the new theatre will be epic. This name is often misunderstood , partly because the form is not yet sufficiently developed. An epic play tells a story and says why it happened. This gives it a beginning, a middle and an end joined together in a truthful way . This isn't true of the theatre of the absurd. It sees life as meaningless; it has a beginning and an end but no middle. The bourgeois theatre is concerned only with anecdotes: they have a middle, but no beginning and no end.

¹³⁵ :Véase Bond en Gambit 5, nº 17, pág 33.

¹³⁶ Bond Edward, ver *The Activist Papers*, op. cit, pág 108.

La escena como unidad independiente es un punto básico en el teatro épico y que Bond ha heredado de Brecht, lo cual comprobaremos a lo largo de este epígrafe. Sin duda he aquí un punto de crucial diferencia entre el montaje del teatro épico y el montaje del teatro de Aristóteles. El teatro de Aristóteles se basa en la continuidad narrativa y en la continuidad de la acción. Monta una escena detrás de otra, existiendo una total relación causal entre ellas. En cambio el teatro épico rompe la continuidad narrativa y la causalidad entre las escenas. Monta cada escena por sí misma, como unidades independientes. En el teatro épico no existe pues relación causa- efecto entre las sucesivas escenas ya que muchas veces no aparecen ordenadas ante el público, sino a saltos en el tiempo. No solo éste, sino también otros recursos son a continuación descritos e igualmente empleados en el teatro épico.

A continuación exponemos las diferencias entre ambos teatros según Brecht¹³⁷:

Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
handelnd	erzählend
Verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion	Macht den Zuschauer zum Betrachter , aber
Verbraucht seine Aktivität	Weckt seine Aktivität
Ermöglicht ihm Gefühle	Erzwingt von ihm Entscheidungen
Erlebnis	Weltbild
Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	Er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
Die Empfindungen werden konserviert	Bis zu Erkenntnissen getrieben
Der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt	Der Zuschauer steht gegenüber, studiert.
Der Mensch als bekannt vorausgesetzt	Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
Der unveränderliche Mensch	Der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich

¹³⁷ B Brecht, ver *Schriften zum Theater 3*, capítulo *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Satdt Mahagonny*, págs 1008- 1010.

Wachstum
Geschehen linear
Evolutionäre
Zwangsläufigkeit
Der Mensch als Fixum
Das Denken bestimmt das
Sein
Gefühl

Montage
In Kurven
Sprünge
Der Mensch als Prozeß
Das gesellschaftliche Sein
bestimmt das Denken
Ratio

Realmente Bond alude al teatro épico cuando afirma¹³⁸: *Epic plays don't need to cover centuries or have a cast of armies. The essence of epic theatre is in the way it selects, connects and judges*".

De acuerdo con la cita anterior de Brecht y basándonos en los escritos teóricos de ambos autores, además de la lectura de sus obras teatrales, podemos concluir que ambos autores, tanto Brecht como Bond, conciben el teatro con una función, ésta es analizar el estado de una sociedad y criticar las estructuras deshumanizantes en ella. En el teatro épico de Brecht y en el racional de Bond es el espectador el que se va a convertir en observador activo de los hechos expuestos en cada escena por separado. Así, al final de la obra se le obliga a analizar y sacar conclusiones de un modo racional.

De acuerdo con lo que acabamos de afirmar se manifiestan los críticos Hay y Roberts, y anotan que E.Bond, al igual que Brecht, también quiere que su audiencia reaccione de forma analítica a los incidentes que él les muestra. Hablan de la necesidad de Bond de distanciar a la audiencia, lo cual consigue entre otros modos con el actuar distanciado, al igual que hiciera Brecht en su época:¹³⁹

¹³⁸ Bond, E., *The Activist Papers, A Note to Young Writers*, pág 108.

¹³⁹ Hay, Malcolm and Phillip Roberts, *Bond, A study of His Plays*, London, Eyre Methuen, 1980.

In acting a Bond play the play tells a story and the actor's task is to speak the lines and make the meaning clear, while illustrating the story- not with decorative embellishments, but with carefully selected actions and imagery which crystallise a situation. The acting method implied by this kind of example is the opposite of the one where an actor seeks to inhabit a character, digging down into his emotional core as though into a well

En lo que respecta al empleo de escenas como unidades independientes tenemos *The Bundle*, quizás una de las obras bondonianas con más mensaje político optimista y con una manera de presentar la historia no tradicionalmente coherente, sino más fuertemente estructurada que en *Narrow Road*. En esta obra Bond construye el argumento con una serie de escenas episódicas; no obstante entre ellas suceden gran cantidad de hechos fuera del escenario, es decir no son representados ante el público, y éste tiene que reconstruirlos. Efectivamente en *The Bundle* el lector observará otra similitud con Brecht, ésta es la concepción social de los personajes bondonianos. Hay y Roberts afirman al respecto¹⁴⁰:

Many of Bond's ideas of acting are similar to those of Brecht. Since their interpretation of society are similar in some respects, it is hardly surprising. Bond's views of the job of the actor at this stage are a consequence of his seeing the world in a way which Brecht would have agreed with. Thus: 'The problem is always to make actors interpret roles as social roles or social functions.

Sobre la independencia entre escenas, Hay y Roberts¹⁴¹ afirman que “ *Bond does begin where Brecht left off at his death* ” . Y realmente uno de los puntos de partida de Bond

¹⁴⁰ op. cit, pág 63.

¹⁴¹ ibidem

en su teatro épico es el montar las escenas según su propio criterio de causa y efecto para que el público razone tras cada montaje escénico lo que la obra quiere transmitir. En su prefacio a *The Bundle*¹⁴² Bond parece querer alejarse de esta idea causa y efecto, cuando escribe que el análisis debería dictar el orden de las escenas pero pronto retrocede a su anterior opinión:

Practicality can only be shown by the ordering of scenes, not by incidents in scenes. The epic's structure must have meaning- it is not a collection of scenes showing that meaning is logically possible. The epic must have a unity based on practical truth...This unity comes from the analysis, which demonstrates, embodies cause and effect in a coherent way.

Pasemos a observar obras teatrales significativas de Bond y veamos de qué modo estructura las escenas; empezaremos para ello con la cuestión de la narración y observaremos después la estructura. En lo referente a la narración, en el *well made play* la acción transcurre en torno a dos puntos, éstos son el enigma y la resolución. Con frecuencia se presenta a los espectadores un hecho que altera el equilibrio existente. Es entonces cuando el narrador ó la trama de la obra resuelve este problema e instauro un nuevo equilibrio. Pues bien, Bond empieza en la mayoría de sus obras con un equilibrio ya alterado, con un problema ya puesto en escena desde el primer momento de la obra. Así pues en *Lear* comienza con una escena de muerte¹⁴³:

Near the wall. A stack of building materials – shovels, picks, posts, and a tarpaulin. Silence. Then (off stage) a sudden indistinct shout, a crash, shouts. A

¹⁴²E. Bond, *Plays Five*, op. cit, *A Note on Dramatic Method*.

¹⁴³ Bond, E., *Plays: Two*, London, Methuen, 1978, pág 15.

FOREMAN and TWO WORKERS carry on a DEAD WORKER and put him down. They are followed by a SOLDIER.

FIRST WORKER. Get some water! . He needs water.

FOREMAN. He's dead"

SOLDIER. Move 'im then!

FOREMAN. Get his legs

Igualmente en *The Sea* el desequilibrio es patente ya al principio de la obra; la primera escena comienza con un marinero que no puede encontrar a su compañero engullido por la tormenta. Otra obra bondoniana, esta vez *The Woman*.

También *Saved* empieza con un hecho que altera el quilibrio existente entre los protagonistas, Len y Pam están enfrentados entre sí con un sentimiento de inseguridad palpable. Éste es el orden de la narración en muchas obras de Bond. En lo referente a la estructura, podemos afirmar que en cada una de sus obras, excepto *Lear*, Bond evita la construcción convencional de los actos. Por ejemplo *The Worlds*, *The Bundle*, *Restoration* y *The Woman*, todas ellas divididas en dos partes. Entre ambas partes hay un gran intervalo de tiempo en el cual el espectador tiene que suponer lo sucedido, lo cual muestra la ruptura causa-efecto entre escenas. Sin embargo *Summer* tan sólo consta de siete escenas y *The Fool* tiene ocho, pero también en estos casos nos presenta Bond las escenas como unidades independientes y sin causalidad aparente entre ellas. Dentro de la estructura de algunas de sus obras es importante mencionar la alteración del orden de las escenas, el anacronismo y la dramatización del análisis. El crítico D.Hirst observa el anacronismo en Bond como una técnica de distanciamiento. Respecto al anacronismo en *Early Morning* apunta¹⁴⁴:

¹⁴⁴ op. cit. pág 108.

It is a form of *Verfremdungseffekt*: a method of shifting perspective suddenly which is at the same time witty. Albert's comments to Disraeli at the beginning of the scene 4 are the first example of this technique in the play... Here the anachronism serves to show the extent to which our own society is judged and ordered by an outmoded irrational set of values

Como ejemplo de anacronismo tenemos la escena cuarta de la primera parte de *Narrow Road* cuando el Prime Minister anuncia¹⁴⁵:

Prime Minister - Go away.

TOLA- Goes out.

The Chief Inspector was killed today . Last week it was the Chief Fire Officer, the Chief Civil Servant, and the Under- Chief Civil Servant. When he goes out he makes all the governments officers stand round him. If it goes on like this we'll all be killed.

BASHO. Get rid of him.

Los críticos Hay y Roberts afirman lo siguiente respecto al empleo del anacronismo en *Early Morning*¹⁴⁶:

The anachronisms prevent the play from being thought of as simple historical exegesis. They also are the means whereby Bond may show our society as burdened with and conditioned by the Victorian legacy

¹⁴⁵ Bond, Edward, *Plays, Two*, pág 193.

Como hemos comprobado la contraposición al teatro dramático, el anacronismo, el gestus, la ruptura de causalidad entre escenas son rasgos comunes en el teatro de Brecht y el de Bond. Bond parece ver una relación entre forma y contenido de la obra. En ocasiones no le gusta mostrar la obra claramente estructurada y busca deliberadamente el análisis del espectador¹⁴⁷:

So don't let the story completely take over. Give the audience opportunities to use and strengthen this social skill. Think of certain moments of texture as set-pieces. Don't always astonish and surprise the audience, but give them time to observe and consider.

Bond considera que el análisis del espectador es necesario para mantenerse en la línea del realismo- que no del Naturalismo. Precisamente la importancia de su teatro estriba en que él mismo dramatiza el análisis y la conexión entre las escenas.

2.3.4. BRECHT Y EL TEATRO PROLETARIO

A lo largo de este epígrafe y del siguiente expondremos al lector una de las premisas fundamentales del teatro de Brecht y de Bond. Ambos teatros están dirigidos al sector social de la clase trabajadora. Empecemos con Brecht, dramaturgo que se inspira de variadas fuentes, entre ellas sus colaboraciones con Piscator. En la ciudad de Berlín durante Mayo de 1919 el autor Hermann Schüller fue quien junto con Piscator se erigió como iniciador del teatro proletario. La influencia de esta corriente de teatro proletario emprendida por Herman

¹⁴⁶ op. cit, pág. 66.

¹⁴⁷ E. Bond, *The Activist Papers*, op. cit, *On Texture*, , pág 133.

Schüler y Piscator, no tardaría en manifestarse posteriormente en los escritos de Brecht, debido a la toma de contacto con estos autores.

Ya en aquellos años denunciaba Piscator en su obra *Das Politische Theater* que el teatro proletario estaba vacío de contenido; se refería a que el escenario del teatro proletario de Berlín no presentaba por aquellos años ningún tema que de verdad interesara al proletariado. A esta oferta de obras poco interesantes para el público proletario, se sumaba el gran fracaso de la primera manifestación del *Programm des Proletarischen Theaters* de Piscator. Eran realmente malos tiempos para el teatro proletario. No obstante la segunda manifestación de este programa de teatro proletario no corrió igual suerte, sino que gozó de gran éxito, y entre sus principios se incluyó la subordinación de la intención artística al fin revolucionario. Además de este principio se destacó otro principio de gran peso: la propagación consciente de las ideas de la lucha de clases¹⁴⁸. Por tanto en el año 1920 nos encontramos en pleno despegue del llamamiento a la cultura proletaria dentro de Alemania y a Brecht en sus años de plena juventud inspirándose de estas fuentes.

A finales de 1920 el movimiento de la cultura proletaria anuncia uno de sus objetivos primordiales, basándose siempre en el movimiento proletario soviético: nutrir al proletariado con nuevos conocimientos, y nuestro autor alemán anuncia además en su volumen *Schriften zum Theater I* la lucha de clases como componente del camino al teatro contemporáneo, el llamado por él *zeitgenössisches Theater*.

¹⁴⁸ *Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts*, capt. *Das Epische Theater*, Berlin, Das Europäische Buch, pág 125

La amalgama de influencias que confluyen en Brecht es realmente variada. Además del teatro oriental y de las colaboraciones con Walter Benjamin y Karl Valentin, realmente fue el contacto con Piscator lo que más le acercó al teatro proletario. Ambos autores, Brecht y Piscator, fueron grandes renovadores del teatro aunque cada uno siguiera un camino diferente al otro. Por un lado, Piscator no se alejaba de los medios convencionales de la identificación con el espectador, lo cual estaba en total desacuerdo con el distanciamiento brechtiano, pero sí que se adelantó a Brecht en la introducción de proyecciones en el teatro así como en el empleo de bandas corredizas y plataforma giratoria en el escenario.

Brecht aunque menos adelantado que Piscator técnicamente hablando, ofrece ya desde sus primeras obras una clara técnica de distanciamiento y total rechazo a la identificación del público que el distanciamiento conlleva.

Fueron realmente Brecht y Piscator quienes establecieron en Alemania en los años veinte las bases para una renovación teatral basándose en la no identificación y en el teatro proletario. Brecht concretaría sus intervenciones en teatro proletario en los siguientes escritos, *Sowjettheater und proletarisches Theater*- teatro soviético y teatro proletario, *Der Soziologische Raum des Bürgerlichen Theaters*- el ámbito sociológico del teatro burgués- y todas ellas incluidas en el capítulo *Die Deutsche Revolutionäre Dramatik*- el drama revolucionario alemán de sus *Schriften zum Theater*.

2.3.5. BOND Y EL TEATRO SOCIALISTA

A lo largo de este epígrafe ofrecemos al lector información acerca de cómo también Bond se acerca a la cultura proletaria, al igual que hiciera Brecht en su día, y esto sucede por

medio del teatro socialista. Ambos son autores cuyo teatro adquiere un compromiso político y social.

Sobre la llamada ‘Revolución’ en el Teatro Inglés de los 50, satirizaba John Whiting en 1959 y se preguntaba: “*Are the fruits of revolution always conservative?*”. También recoge esta pregunta el autor J. Russell Taylor en su obra *Anger and After*¹⁴⁹ y en su continuación *The Second Wave*¹⁵⁰. Al igual que se preguntaba John Whiting, en el teatro británico es un hecho constatado que muchos escritores revolucionarios de los 50 se transformaron posteriormente en conservadores y fueron absorbidos por el sistema. Como típicos ejemplos contamos con John Osborne y Harold Pinter. Sin embargo éste no fue el caso de John Arden o del mismo Edward Bond, el cual de modo similar a Brecht se ha acercado siempre al teatro de denuncia política, concretamente al teatro socialista manteniendo una actitud de rebeldía.

Esta actitud de rebeldía ante el sistema caracterizó de hecho a muchos escritores del teatro británico durante la década del 68 al 78, escritores entre los que se encontraban Howard Brenton, Trevor Griffiths, David Hare ó David Mercer entre otros. La mayoría de ellos no sólo estaban comprometidos socialmente sino que abogaban por una sociedad socialista. Llegaron a formar una generación de escritores a favor de la propaganda y del realismo social; eran escritores que en definitiva estaban a favor de un teatro socialista. Es efectivamente en esta generación de jóvenes escritores socialistas donde ubicamos al joven E. Bond, tal y como se extrae de sus tajantes afirmaciones¹⁵¹:

¹⁴⁹ Russell Taylor J, *Anger and After*, London, Methuen Drama, 1969

¹⁵⁰ Russell Taylor, J., *The Second Wave*, London, Eyre Methuen, 1971.

¹⁵¹ E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers*, capt. *Memorandum*, op cit.

The social order is itself irrational and would collapse into barbarism if there were not rational forces at work in it. These forces are the forces of socialism. They change the relationships between the classes and therefore the society and culture based on them. Socialism is caused by the collapse of the old society and is a cause of its collapse...Socialism is the working of reason and the foundation of human culture. What is at stake is the human mind.

Dicho grupo de escritores contribuyeron a que el teatro británico de 1968 a 1978 fuera básicamente un teatro de cambio político. Ya David Edgar en el *Socialist Review* escribía destacando esta época y recordando de esta década lo siguiente¹⁵²:

1978 is the tenth anniversary of all sorts of important things. It is also the tenth anniversary of the beginnings of a small, perhaps not very important, but nonetheless quite remarkable phenomenon: the growth of the socialist theatre movement in Britain

He aquí ante el lector una coincidencia entre Brecht y Bond, la clara inclinación política de izquierdas en ambos. A esto se le suma un tema ya mencionado con anterioridad y por el cual los dos escritores muestran cierta inquietud, la injusticia del conocimiento de la ciencia en manos de una minoría. Ya Brecht en su *Kleines Organon für das Theater* advierte al lector¹⁵³: “ *Unser Zusammenleben und das heißt unser Leben, ist in einem ganz neuem Umfang von den Wissenschaften bestimmt*” y atacaba con ello a la clase burguesa. Pues bien, del mismo modo Bond en *The Activist Papers* nos manifiesta su preocupación sobre el control de la ciencia y acusa no a la burguesía, como hacía Brecht, sino al sistema

¹⁵² Edgar, David, 'Political Theatre, Parts One and Two' en *Socialist Review*, April and May 1978.

¹⁵³ op. cit, punto XIV, pág 668.

capitalista¹⁵⁴: “*When capitalist culture controls science and technology we’re in danger. Dramatists are wright to warn of an apocalypse*”. En el caso de Bond nos encontramos ante un autor que sufre una evolución de pensamiento y pasa de ser intuitivamente político en 1968, a ser conscientemente político en 1978, que pasa de hacer comentarios sociales a hablar sobre el socialismo como movimiento político en sí, que pasa de hablar sobre moralidad a hablar de socialismo.

La autora Catherin Itzin observa también este cambio claro hacia un teatro de compromiso político a partir de su obra *The Bundle*, compromiso que queda patente ya que Bond pasa de dramatizar la historia a dramatizar el análisis de la historia. *The Bundle* es para Itzin importante, ya que en ella ve clara la intención política del autor¹⁵⁵: “*The Bundle was also Bond’s most politically important play in not only showing society as it is, but in suggesting a solution*”. No solamente Itzin, sino el mismo autor reconoce abiertamente la necesidad de acercamiento al socialismo¹⁵⁶: “*We mustn’t only write problem plays, we must write answer plays...The answers aren’t always light, easy or even straightforward, but the purpose – a socialist society- is clear*”.

A lo largo de este punto hemos visto la influencia que el teatro socialista tuvo en Brecht y el rechazo de Bond a una sociedad basada en el capitalismo, lo cual le hace evolucionar hacia una defensa aférrima del socialismo, postura que acerca a ambos autores. Posteriormente Bond se dirigió hacia el Postmodernismo, sin dejar en sus obras el constante tono de denuncia y protesta social que siempre ha caracterizado a sus obras.

¹⁵⁴ Bond, E, *Plays:Four*, London, Methuen Drama, 1982. Ver *A Note to Young Writers*, págs 106- 109.

¹⁵⁵ Itzin, Catherin, *Stages in the Revolution*, London, Eyre Methuen,1980, pág 79.

¹⁵⁶ E. Bond, Letter to Tony Coult, 28. July. 1977, cit en H & Roberts, *A Companion to the Plays*, pág. 75.

Concluimos este segundo capítulo de este trabajo habiendo plasmado una visión histórica de la llegada del teatro épico a Gran Bretaña y la posterior influencia de la compañía *Berliner Ensemble* en el teatro inglés de los años cincuenta, para lo cual nos hemos basado en opiniones de los críticos teatrales más destacados. Finalmente hemos ofrecido una breve exposición del tema central de este trabajo, la influencia de Brecht en Bond. Además de los temas comunes entre ambos, y además del conocimiento de Brecht por parte de Bond, gracias a la mediación de Gaskill y el taller de la RCT, hemos expuesto al lector algunas características comunes a ambos, tales como la escena como unidad independiente, el empleo del *gestus* social y el acercamiento de ambos teatros y autores a corrientes políticas de izquierdas como el socialismo o el comunismo en el caso de Brecht. En el siguiente capítulo pasaremos a profundizar en las estrategias dramáticas comunes entre ambos autores, basándonos para ello en los escritos teóricos de los dos, así como también en las piezas teatrales de ambos y en la opinión de varios de los críticos teatrales más expertos en ambos autores.

3. SIMILITUDES ENTRE EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO RACIONAL DE BOND

A lo largo de este tercer capítulo expondremos al lector las estrategias teatrales comunes empleadas por Brecht en el teatro épico y por Bond en el teatro racional. Con ello demostraremos al lector una base teórica común en ambos teatros. Identificaremos el empleo de dichas estrategias en obras de ambos autores. Para efectuar esta comparación nos basaremos en los escritos teóricos de Brecht y de Bond, además de numerosos artículos y bibliografía de los críticos de teatro más relevantes en este campo y por supuesto fragmentos de obras de Brecht y de Bond en los cuales se demuestre el empleo de ciertas estrategias dramáticas.

Comenzaremos este capítulo haciendo una exposición comparativa de las estrategias teatrales empleadas por ambos autores, entre las cuales se encuentran la puesta en escena minimalista, el modo de actuar distanciado, el recurso del T.Event y la muy íntima relación de este recurso con el gestus de Brecht, además del aggro-effect como efecto contrapuesto al distanciamiento en Brecht, el empleo del soliloquio por ambos autores, y el empleo de la parábola también por ambos. Con ello el lector comprobará la clara influencia de Brecht en Bond, pues además de un acercamiento histórico por el taller del Royal Court Theatre y por un contacto directo de Bond con William Gaskill, resulta imposible concebir el teatro racional sin un conocimiento previo del teatro épico, debido al elevado número de recursos teatrales que ofrecen en común.

3.1. INTRODUCCIÓN A LAS SIMILITUDES ENTRE EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO RACIONAL DE BOND

Edward Bond es sin duda un autor que forma parte de un período innovador y fructífero del teatro británico moderno. Los temas más frecuentes en sus obras incluyen la protesta social y política. Entre sus temas más frecuentes trata, al igual que trataba Brecht en sus

escritos sobre el teatro, *Schriften zum Theater*, 1, 2, 3 en el peligro de la tecnología, la deshumanización de la sociedad, la violencia, las contradicciones de nuestras instituciones políticas y sociales, el aislamiento de los individuos bajo la presión del capitalismo y la necesidad de una cultura propia de la clase trabajadora.

Pero esta similitud no abarca solo a los temas, sino también a la intención de ambos teatros, el épico y el racional, de forzar al público a la reflexión pues ambos son teatros didácticos. Bond es un autor de ideas que denomina a su teatro ‘teatro racional’. Para él, el hecho de escribir teatro es una actividad moral y la intención de su teatro la deja patente en varias de las entrevistas realizadas a críticos especialistas de teatro. En la entrevista con la crítica H. Klein declara¹⁵⁷: “*All I can do as an artist is to tell the thrue as simply as possible*” En esta entrevista también afirma: “*It is the responsibility of a writer to be an artist, not a propagandist, and to tell the social, historical and political truth as simply as possible*”. Igualmente en sus escritos sobre el teatro, *On Theatre*, Bond argumenta¹⁵⁸:

Theatres must talk of the causes of human misery and the sources of human strenght. It must make clear how and why the culture of capitalism is a nihilism. And because the understanding of history is contaminated with mythology it must rewrite it to make sense of the future. To do these things we need a rational theatre

De nuevo otra crítica, J. Spencer, reconoce la intención de compromiso del teatro de Bond al afirmar¹⁵⁹:

¹⁵⁷ Klein Hagen, Hildegard, *Edward Bond: An Interview*, en revista *Modern Drama*, vol 38, nº 4, 1995.

¹⁵⁸ Bond.E., *On Theatre*, Royal Shakespeare Company, Warehouse Publication, 1979.

¹⁵⁹ Conversación de E. Bond con Jenny Spencer, 1 Dic 1979, Royal Court Theatre, cit en Jenny Spencer, *Edward Bonds Dramatic Strategies*, op. cit, pág 123.

Bond calls his theatre a 'rational theatre' primarily in order to distinguish his own literary practice from that of his contemporaries. Firmly committed to humanistic values, he has little use for the avant-garde trends (cataloged by Martin Esslin as the Theatre of the Absurd) which assume life is meaningless and human action absurd. His protest, like that of Arden and Wesker, is strictly social and political. For Bond playwriting is an unquestionably moral activity; his aim he states simply, is 'to tell the thue'.

Bond reclama con su teatro racional¹⁶⁰: " *to tell the thue*", similar a Brecht, que reclamaba con su teatro épico que muestre la verdad desnuda al espectador¹⁶¹: " *Es scheint mir für eine materialistische Darstellung nötig, das Bewußtsein der Personen vom sozialen Sein bestimmen zu lassen und es nicht dramaturgisch zu manipulieren*". Igualmente Brecht aboga por un teatro objetivo y ensalza la necesidad de que el teatro transmita al espectador una postura crítica¹⁶²:

Es ist nicht der Fall-wiewohl es mitunter gebracht wurde-, daß episches Theater ...nicht etwa undramatisches Theater ist...hie Vernunft hie Emotion (Gefühl) erschallen läßt. Es verzichtet in keiner Weise auf Emotionen. Schon gar nicht auf das Gerechtigkeitsgefühl...Die 'Kritische Haltung', in die es sein Publikum zu bringen trachtet, kann ihm nicht leidenschaftlich genug sein

¹⁶⁰ J. Spencer, *E. Bond's Dramatic Strategies*, op. cit, pág 123.

¹⁶¹ Sobre la intención racional del teatro en Bertolt Brecht ver: *Schriften zum Theater 1, Über den rationellen und emotionellen Standpunkt*, pág 242.

¹⁶² *ibidem*.

Hemos apuntado similitudes en la intención de ambos teatros, en los temas tratados, temas político-sociales. De nuevo observamos similitudes en técnicas, pues tanto Brecht como Bond hacen uso de la puesta en escena minimalista.

Destaca el empleo del escenario desnudo, el modo de actuar distanciado de los actores, descrito años antes por B. Brecht en sus *Schriften zum Theater*, la estructura episódica de las obras, es decir cada escena representada como un capítulo, con independencia de la anterior y de la posterior, la utilización de grupos sociales en el escenario, técnica tan preferida por Brecht, el empleo de la parábola, el desarrollo de acciones simultáneas en escena, todos ellos rasgos brechtianos, al igual que la utilización de la luz y el empleo de la música con efecto distanciador, con la orquesta visible y su versión de Bond denominada Aggro-Effect.

Bond escribe en el prefacio a Lear, *The Rational Theatre*, que el arte comprende dos funciones: la objetividad racional y humanizar la sociedad. Lo que según Bond debe mostrar el teatro es¹⁶³: “*Theatre, when it’s doing was it was created to do, demonstrates order in chaos, the ideal in the ordinary, history in the present, the rational in the seemingly irrational*”. Además de que ambos autores apelan a la razón observamos en ambos una concepción socio-política del teatro. Bond expresa su convicción de que el ser humano observa la realidad desde una perspectiva histórica y política, en su artículo denominado *On Aesthetics*. Por ello afirma que una buena obra de arte: “*is produced by the working of reason in history and by the understanding of this working*”¹⁶⁴.

¹⁶³ E. Bond, *Plays, Two: The Rational Theatre*, pág. ix-xviii.

¹⁶⁴ E. Bond: *Plays: Four, The Activist Papers*, págs. 164-172.

De este mismo modo opinaba Brecht dos décadas antes, cuando hablaba de un teatro adecuado a la era científica y a la nueva situación política y social en sus *Schriften zum Theater I*, además de reconocer la necesidad de una tendencia racionalista en el teatro.

También el crítico D.L. Hirst reconoce una dimensión y función social en ambos teatros. En definitiva reconoce su componente épico al afirmar¹⁶⁵:

‘Theatre’, Bond argues, ‘must talk of the causes of human misery and the sources of human streght’; what he demands is a ‘rational theatre’.Such a theatre is epic precisely because it sees beyond individual psychological issues to social and political trues.

3.2. SIMILITUDES EN LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y DEL TEATRO RACIONAL DE BOND

La concepción racional del teatro es una base común en el teatro épico de Brecht y el racional de Bond. Uno de los principales puntos en común entre ambos autores es la intención de hacer pensar al espectador, de inducirlo a la reflexión. Esto implica en ambos escritores un rechazo a la identificación del espectador con la obra y una aceptación del distanciamiento como estrategia dramática.

Dicho rechazo a la identificación del espectador se cumple en ambos autores. En el caso de Brecht, el teatro de postguerra alemán había tomado ya una dirección racionalista en los últimos años de la República de Weimar. Brecht rechazaba las implicaciones políticas

¹⁶⁵ D.L. Hirst, *Edward Bond*, London, Mac Millan Modern Dramatists, 1985, pág 127.

negativas de un teatro meramente emocional, basado en la identificación del público, contraponiendo con ello fascismo y marxismo¹⁶⁶ :

Der Faschismus mit seiner grotesken Betonung des Emotionellen und vielleicht nicht minder ein gewisser Verfall des rationellen Moments in der Lehre des Marxismus veranlaßte mich selber zu einer stärkeren Betonung des Rationellen.

Muy similar resulta el caso de Bond, pues éste no se limita al teatro, sino que amplía la necesidad del racionalismo a toda la cultura en general y dirige sus acusaciones hacia el capitalismo¹⁶⁷:

In a time of capitalist irrationalism a rational culture can only be created by the expression of working class experience...This rational culture will need political and social forms- and it will need new artistic forms to create a new image of men and women. Writers can create art only by working to create this rational culture.

Mientras que Brecht elabora con exactitud en tres volúmenes separados, sus *Schriften zum Theater* las bases de su teatro épico, Bond elabora en los prefacios a sus obras los fundamentos teóricos del teatro racional. Los prefacios de Bond se han convertido en un rasgo típico de su obra en sus piezas escritas a partir de los años setenta. Desde el momento en que Bond elabora el prefacio a *Lear*, inicia escritos, poemas y notas que ratifican la intención del teatro racional y las cuestiones sociales y políticas que subyacen en la obra,

¹⁶⁶ B.Brecht: *Schriften zum Theater 1, Über rationellen und emotionellen Standpunkt*, pág 242.

¹⁶⁷ E. Bond, *Two Postmodern Plays, Notes on Postmodernism*, Methuen, London, 1990.

puntos en común con el teatro épico brechtiano. Respecto a la importancia de sus prefacios Bond afirma¹⁶⁸ :

The 'Introductions' are the keys to the plays, they act as determinants of the plays, yet they are not the actual plays themselves. The 'Introductions' give you more or less the bearings or orientation, the way you should look at things. Critics tend to turn the meaning of my plays upside down. It is for that simple reason that I sometimes feel the necessity to explain the approach to a play in the form of a guiding 'Introduction' .

Indudablemente son una base importante de la obra de Bond para entender su teoría del teatro racional, importancia también reconocida por Terry Eagleton con las siguientes palabras¹⁶⁹: “ *Bond's prefaces, however, seem to me documents of considerable urgency and power*”. Entre los varios temas tratados por Bond en sus prefacios, destacan la aspiración a una sociedad no violenta y el teatro como denuncia de una sociedad no racional. Pero además de estos temas, en ellos Bond desarrolla similitudes con respecto a Brecht, las cuales expondremos en los siguientes epígrafes.

3.2.1. TEATRO ÉPICO Y TEATRO RACIONAL; RECHAZO AL TEATRO BURGUÉS Y ACEPTACIÓN DEL TEATRO ÉPICO

En los años 40 Brecht rechazaba al teatro antiguo en el capítulo *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, ya que no lo consideraba adecuado para los fines

¹⁶⁸ Köppen, Ulrich, *Modern and Postmodern Theatres*, *New Theatre Quarterly*, , vol 50, 1997, págs 99-105

¹⁶⁹ Eagleton, T., *Nature and Violence: The Prefaces of Edward Bond*, *Critical Quarterly*, n° 26, 1984, pág 127.

revolucionarios del proletariado¹⁷⁰: “*Die Übernahme des bürgerlichen Theaters für die revolutionären Zwecke des Proletariats sehen einige von uns als einen sehr einfachen Vorgang an*” y lo criticaba por la pasividad y los escrúpulos morales que transmite al espectador¹⁷¹. Se decantaba por el teatro épico como el adecuado a nuestra era y afirmaba: “*Das moderne Theater ist das epische Theater...alles ,was Hypnotisiersversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muB, benebelt, muB aufgegeben werden*”.

El teatro épico brechtiano está concebido como un teatro que en todo momento invita al espectador a la crítica. Respecto al texto teatral, Brecht añade que debe tener intención didáctica, otro punto común entre ambos autores.

También Bond analiza en sus prefacios al teatro vigente en los años 60 en Inglaterra, y tras escribir los *Early Plays*, llega a las mismas conclusiones que llegó Brecht años atrás, es decir rechaza al teatro burgués y apuesta por un teatro que apela a la razón y no al sentimiento del espectador afirmando en sus escritos¹⁷²: “*The form of the new drama will be epic. This name is often misunderstood partly because the form is not yet sufficiently developed. An epic play tells a story and tells why it happened*”.

Bond acusa en su artículo *On Theatre* al teatro burgués, y también lo rechaza por carecer de matices, ingenio, buen gusto e intimidad, al tiempo que apuesta claramente por el teatro épico¹⁷³:

¹⁷⁰ B. Brecht, *Schriften zum Theater 1, Über eine nichtaristotelische Dramatik*, ver epígrafe *Die Übernahme des bürgerlichen Theaters*, pág 315.

¹⁷¹ B. Brecht, ver *Schriften zum Theater 1, capítulo Über eine nichtaristotelische Dramatik*, epígrafe *Hypnose und Moralische Hemmungen*, pág 325.

¹⁷² E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers, A Note to young Writers*.

But it's only when the broad structure of history is understood that the incidents in it can be given their true meaning. That is why the epic is the one form of theatre that can create subtlety and sensitivity and nuance, wit, good taste and the humanly intimate and personal. Because bourgeois theatre lacks this sense of proportion it is decadent.

Incluso critica la inconsistencia del teatro burgués afirmando¹⁷⁴: “*The bourgeois theatre is concerned only with anecdotes: they have a middle, but no beginning and end*”. Más tarde, en *The Activist Papers*, reafirmará la implicación de la audiencia afirmando¹⁷⁵:

The audience has to develop a socialist consciousness able to reflect and judge from its own free will... Epic has nothing to do with faith, It's created when reason and poetry are one. That's why it should be appropriate to our age.

Sin duda la aceptación del teatro épico por Bond constituye, junto con el contacto con William Gaskell y el taller de teatro del Royal Court Theatre, una base teatral claramente épica en nuestro autor británico, lo cual indudablemente le acerca a Brecht.

3.2.2. EL INTERÉS POR LA CIENCIA EN AMBOS TEATROS

El interés de Brecht y del teatro épico por la ciencia es patente en sus temas. Incluso denunció a la burguesía en su *Kleines Organon für das Theater* de ser la exclusiva beneficiaria de la ciencia utilizándola para imponer su poder en la sociedad¹⁷⁶:

¹⁷³ :E. Bond, *On Theatre*, Warehouse Publication de la Royal Shakespeare Company, 1979, págs 2 y 3.

¹⁷⁴ : op. cit, págs 2 y 3.

Die bürgerliche Klasse, die der Wissenschaft den Aufschwung verdankt,
den sie in Herrschaft verwandelte, indem sie sich zur alleinigen Nutznießerin
machte, weiß gut, daß es das Ende ihrer Herrschaft bedeuten würde...

Bond publica en 1990, en la editorial Methuen Drama, las piezas *Two Postmodern Plays, Jackets & In the Company of Men* junto con *September* y *Notes on Postmodernism*. En la introducción a este volumen Bond habla de la relación entre población, tecnología y poder además de analizar cómo el teatro junto con otras artes forman parte de esta relación ciencia y poder. Comprobará el lector que no es la primera vez que se plantea esta relación, pues Brecht ya había hablado anteriormente de esto. También Bond denuncia en varios de sus prólogos esta apropiación indebida de la ciencia, tema que ya denunciaba Brecht por parte de la clase capitalista¹⁷⁷:

When capitalist culture controls science and technology we're in danger (...)
The old society tries to use technology and comparative affluence to cling onto
power. This accelerates irrationalism and leads to fascism(...)Society is based on
laws and property relations that benefit the rulers of the old social order...

Pero Bond va más allá en sus prefacios que Brecht y menciona no sólo la ineludible importancia de la apropiación de la ciencia hoy en día como vehículo de poder de la burguesía, sino también la influencia de la ciencia y la tecnología en las relaciones entre los hombres¹⁷⁸:

¹⁷⁵ E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers, Types of Drama*.

¹⁷⁶ B. Brecht, *Schriften zum Theater II*, capt. *Kleines Organon für das Theater*, pág 670.

¹⁷⁷ E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers, A Note to Young Writers*, pág. 107, *The New Fascism*, pág. 117 y *On Weapons*, pág. 114.

¹⁷⁸ Ulrich Köppen, *Modern and Postmodern theatres, Interview with E. Bond*, *New Theatre Quarterly*, 50, pgs. 99-105.

Technology is not merely a way of relating us to the earth. Because technology is so powerful, it always creates a form of ownership. Whoever owns the machines owns society. And this becomes more and more true as the machines become more and more powerful.

Además añade el matiz de la relación triple entre tecnología, personas y poder¹⁷⁹:

A writer has the task of explaining things. Human affairs are decided by the mediation of various factors: one is technology, the other is society, and the third is human beings themselves - what we are biologically and psychologically. History represents the relationship between those three factors.

En efecto ambos autores exponen al lector la importancia de la ciencia por medio de sus escritos teóricos y efectúan una denuncia con sus escritos teóricos. Sus denuncias las plasman en obras teatrales antimilitaristas, por ejemplo *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, o *Furcht und Elend des Dritten Reiches* en el caso de Brecht y la trilogía titulada *The War Plays* y *After the Assassinations* en el caso de Bond.

3.2.3. LA IMPLICACIÓN DE LA AUDIENCIA EN AMBOS TEATROS

El teatro épico brechtiano traslada al público la responsabilidad de pensar sobre los hechos llevados a escena. Brecht con su teatro épico plantea a los espectadores la oportunidad de convertirse en espectadores activos, de cuestionarse su postura política. Para

¹⁷⁹ Op. cit, págs 99- 105.

ello expone su comparación de la forma dramática y la forma épica del teatro destacando el papel activo que transmite el teatro épico al espectador¹⁸⁰:

Epische Form des Theaters: sie erzählt , macht den Zuschauer zum Betrachter, weckt seine Aktivität, erzwingt von ihm Entscheidungen, vermittelt ihm Kenntnisse...das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken.

De hecho esta misma intención la concreta en el epígrafe dedicado a su obra *Die Mutter*¹⁸¹:

Die Aufführung der ‘Mutter’ wurde von großen proletarischen Organisationen herausgebracht. Sie verfolgte den Zweck, ihre Zuschauer gewisse Formen des politischen Kampfes zu lehren. Sie wandte sich hauptsächlich an Frauen(...) Es gab weder richtige Zimmer noch Straßen, nur einfache Leinwände, auf denen Texte und Zitate standen- große Anforderung an das Denken des Publikums.

De nuevo Brecht relata en *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, dentro del epígrafe dedicado a la obra *Leben des Galilei* la intención de causar reflexión en el público¹⁸².

Die Aufführung fand in einem kleinen Theaterchen in Beverly Hills statt und die Hauptsorge war die Hitze, die gerade herrschte. Er verlangte, dass Lastwagen mit Eisblöcken um das Theater angefahren und Ventilatoren in Bewegung gesetzt wurden “damit die Zuschauer denken konnten”.

¹⁸⁰ B. Brecht, *Schriften zum Theater* 3, pág 1009.

¹⁸¹ Op.cit, pág 1070.

¹⁸² B Brecht, op. cit , pág 1126.

En muchas obras de Brecht subyace la intención didáctica y la importancia de despertar reflexión y crítica en el público. También Bond da al público oportunidades para cuestionarse su postura político social. Concretamente en *Activist Papers*, en el epígrafe titulado *On Texture*, Bond alude a la reflexión en el público como fundamental en el teatro racional¹⁸³:

So don't let the story completely take over. Give the audience opportunities to use and strengthen this social skill. Think of certain moments of texture and set-pieces. Don't always astonish and surprise the audience but give them time to observe and consider.

Ambos teatros apuntan hacia la reflexión y despiertan la capacidad crítica en el espectador.

3.2.4. LA CONCEPCIÓN DIDÁCTICA DEL TEATRO EN AMBOS AUTORES

Ya Brecht se debatía en su tiempo entre la conveniencia de crear un teatro para la diversión ó un teatro con fines didácticos. Dicho autor narra en sus escritos teóricos, cómo a principios del S.XX existían en el mundo tres capitales teatrales, en lo que respecta a la modernidad, Moscú, Nueva York y Berlín. De estas tres ciudades sin duda Berlín era la más significativa para Brecht por mostrar en su sentido más depurado la más pura tendencia didáctica del teatro épico. Todo lo que era denominado teatro de Piscator o pieza didáctica era incluido dentro del teatro épico.

¹⁸³ E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers, On Texture*, pág.133.

Para Brecht se hizo con los años primordial poner de relieve el entorno en que vivía la clase trabajadora para comprender los procesos de la historia y trasladar esto a su teatro. El escenario brechtiano narraba hechos y sus actores mantenían distancia respecto a los personajes que representaban, narrando en tercera persona o alternando narración y acción, y provocando distanciamiento y crítica. Al espectador de este teatro no le era posible identificarse con los personajes y sus vivencias. Así el escenario del teatro épico empezó a tener un efecto y una función didáctica. Entre muchas de las estrategias narrativas los coros irrumpían súbitamente en escena interrumpiendo la acción y cantaban ante los espectadores el argumento.

Se proyectaron en el fondo del escenario sobre una pantalla de cine películas y proyecciones que representaban cifras estadísticas; se mostraron modos de actuar correctos y equivocados; se llevaron a escenas personajes paralelos que sabían lo que hacían y otros que no lo sabían. Gracias al escenario se ofrecía al público la posibilidad de filosofar, pensar y aprender, lo cual era objetivo primordial del teatro didáctico. Para Brecht había una gran diferencia entre el teatro con fines de diversión o con fines didácticos.

Tal y como hiciera Brecht con sus *Lehrstücke* o piezas didácticas, Bond elabora un teatro con intención didáctica. Los dramas de Bond implican un proceso de hechos históricos que trata dentro de una coyuntura histórica y crítica con la intención de que el espectador extraiga sus propias conclusiones. El final de las obras bondonianas suele ser, como en el caso de Brecht, la esperanza de una vida mejor. Bond dota al teatro de una clara responsabilidad didáctica, le traslada al público la posibilidad de aprender verdades que él

considera que no han podido enseñar las instituciones sociales, iglesias, escuelas, etc. debido a que están dirigidas por la clase dominante. Irónicamente comenta sobre ella¹⁸⁴:

The ruling class best understands the human condition, its members are the best and most intelligent of human beings and they are acting therefore only for the common good when they control and monopolize for themselves education, information, art, money, living space, medicine and everything else desirable

Numerosos críticos han constatado el carácter didáctico del teatro bondoniano, del cual también hablábamos en el teatro de Brecht. Entre ellos Christopher Innes afirma de Bond: “ *Bond’s drama is openly didactic: in his terms ‘rational theatre’*”¹⁸⁵. Sin duda Ch. Innes reconoce la faceta didáctica de Bond y afirma que tras el comienzo de Bond en el Royal Court se ha transformado cada vez en un autor más didáctico y radical, haciendo uso de un drama no naturalista a la vez que político, y empleando como estrategias la fantasía surrealista, las parábolas brechtianas y los libretos de ópera para transmitir su mensaje político. Como claro ejemplo de teatro didáctico de Bond tenemos *Restoration*, sobre la cual Ch. Innes afirma¹⁸⁶:

The didactic nature of the play is emphasized by the frequency with which the actors step out of role in songs, which recapitulate points already made in the scenes or draw mainly redundant contemporary parallels.

¹⁸⁴ E. Bond, *Author’s Note, On Violence*, in E. Bond, : *Plays. One*, London, Eyre Methuen, 1977, pág.11

¹⁸⁵ Ch. Innes, *Modern British Drama*, capít *Edward Bond: Rationalism, Realism and Radical Solutions*, Melbourne, Sydney, Cambridge Univ. Press, 1992.

¹⁸⁶ :op.cit.

El rol de los actores, que salen de su papel y narran al público de manera didáctica lo que sucede en escena, es una estrategia dramática típica de Brecht. Varios críticos, como Ch. Innes, H. K. Hagen, y J. Spencer aluden al aspecto didáctico del teatro bondoniano y nos recuerda la intención de Bond de proveer de respuestas al espectador con sus dos series de obras¹⁸⁷. Finalizamos este epígrafe con la opinión del propio E. Bond acerca de su evolución como autor y la intención didáctica en sus obras¹⁸⁸:

We mustn't write only problem plays, we must write answer plays- or at least plays which make answers clearer and more practical. When I wrote my first plays, I was, naturally, conscious of the weight of the problems. Now I've become more conscious of the strength of human beings to provide answers.

3.2.4.A. LA EVOLUCIÓN DIDÁCTICA DE LOS PERSONAJES BONDONIANOS

En Bond no sólo el argumento, sino también los personajes están incluidos en un proceso didáctico de aprendizaje. La crítica H. Klein hacia un cierto paralelismo entre el proceso de aprendizaje de Bond como autor y el que siguen sus protagonistas. En el caso de Bond nos encontramos, según H. Klein, ante¹⁸⁹: “ *personajes que buscan encontrar una vía de escape y en su lucha propagan el mensaje que el autor desea difundir a través de su teatro*”. Efectivamente los personajes de la primera fase dramática de Bond están inmersos en un ambiente limitado y muestran su insatisfacción con el mundo, no obstante evolucionan dentro de este inconformismo y siguen un proceso de aprendizaje, desde la violencia hasta la compasión, desde la ignorancia hasta la comprensión.

¹⁸⁷ Spencer, Jenny.S, *Contemporary English Drama*, capít. *Edward Bond's Dramatic Strategies*, Edward Arnold Publ. , Stratford Upon Avon Studies, 1981.

¹⁸⁸ :E. Bond, Letter to Tony Coult, 28 July 1977, cit en *Companion*, pág. 75.

Tras la lectura de sus obras, sobre todo de las incluídas en su serie denominada por él *Problem Plays*, observamos que los personajes de Bond poseen capacidad para el aprendizaje, y uno de los mejores ejemplos lo tenemos en rey Lear. Con *Lear* muestra Bond cómo la violencia y la agresión llegan a institucionalizarse y el peligro que ello conlleva. En el caso concreto de esta obra los personajes evolucionan de crueles a compasivos y viceversa. Al igual que el personaje de Shakespeare en *Bingo*, también Lear pasará por un proceso de aprendizaje. Es precisamente el mito del poder y la denuncia de su abuso lo que Bond muestra al espectador, por ello afirma en la introducción a *Lear*: “*It is so easy to subordinate justice to power, but when this happen power takes on the dynamics and dialectics of aggression*”

La intención didáctica de Bond, al igual que la de Brecht con sus piezas didácticas y piezas antibélicas, es mostrar al espectador que el poder corrompe. La evolución didáctica de Lear es la de un personaje sometido en el acto primero a un proceso de aprendizaje por el cual se hace consciente de la miseria y soledad de su propia existencia. No obstante Lear no será todavía capaz de extraer sus propias conclusiones hasta el final de la segunda parte.

La crítica H. Klein divide a los personajes de la primera serie de Bond en tres grupos¹⁹⁰, a) personajes inarticulados en búsqueda de una alternativa, son los correspondientes a *The Popes Wedding* y *Saved*, b) personajes encaminados hacia su liberación, los de las obras *Early Morning*, *Narrow Road to the Deep North*, y c) personajes encaminados hacia la comprensión y la acción, los de las obras *Lear* y *The Sea*. Todos ellos están inmersos en un proceso de aprendizaje.

¹⁸⁹ op. cit, pág 128.

¹⁹⁰ op. cit.

En la segunda serie de Bond, destaca a) *Bingo* y *The Fool*, obras en las que Bond resalta la evolución y relación del escritor con la sociedad b) *The Woman*, donde prevalece la alianza de personajes y la construcción de un mundo racional. *The Bundle*, *The Worlds*, *Restoration*, *Summer* y *Human Cannon*. En ellas destaca la capacidad de estos personajes para provocar un cambio social. En *The War Plays*, *Jackets*, *In the Company of Men*, *Olly's Prison* y *Coffee* analiza comportamiento de personajes en situaciones límite.

Existe evolución didáctica en los personajes de Bond, y ésta tiene rasgos indudablemente brechtianos, ya que no están en absoluto estereotipados, sino en continuo cambio y aprendizaje, sometidos a las fuerzas políticas y sociales de su época. Finalizaremos este punto con la opinión de Brecht respecto a la importancia de que surgiera la crítica gracias a los personajes¹⁹¹:

...wenn wir Stücke aus unserer eigenen Zeit als historische Stücke spielen,
mögen ihm die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders
vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik.

3.2.5. TEATROS DE DENUNCIA SOCIAL Y POLÍTICA

A lo largo de este punto expondremos al lector obras denuncia de Brecht y la similitud ideológica que guardan con escritos teóricos y con obras denuncia de Bond. Es característico en Brecht que los personajes de sus obras ya no sean los reyes y los grandes, sino el proletariado. Con Brecht ya no hay drama sino una narración, un argumento en el que subyace una crítica, una denuncia ante las injusticias que sufren los trabajadores. Brecht no

¹⁹¹ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, pág 679, pto 37.

reconoce al teatro burgués, sino al teatro épico como el apropiado para esta reivindicación y por ello afirma¹⁹²: “ *Die Übernahme des bürgerlichen Theaters für die revolutionären Zwecke des Proletariats sehen einige von uns als einen sehr einfachen Vorgang an*”.

Trata temas como el abuso de las clases pudientes en no pocas de sus obras, entre ellas *Don Juan, Herr Puntilla und sein Knecht Matti* y *Der Kaukasische Kreidekreis*. Otro tema de denuncia frecuente en el teatro épico de Brecht es la miseria provocada por la guerra en *Mutter Courage* y el terror de la dictadura nazi en *Furcht und Elend des Dritten Reiches* y *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, con magistral caricatura de Hitler.

Fantástica resulta la pieza *Die Mutter*, estrenada en Berlín en 1932 poco antes de la toma de poder por los nazis, y escrita según manifestaciones del propio Brecht en el puro estilo de las piezas didácticas. Constituye una verdadera denuncia de la miseria a la que están sometidas las clases trabajadoras y muestra al espectador la evolución de una madre que aunque temerosa en un principio evoluciona hasta convertirse en una verdadera revolucionaria social. Por medio del coro y canciones Brecht interrumpe magistralmente la acción y la alterna con la narración. En definitiva este autor saca a los personajes de sus papeles para narrar y cantar y denunciar las persecuciones de la policía a las clases trabajadoras, la pobreza y la incultura en que se encuentran inmersas. Finalmente el propio autor ofrece en boca de uno de sus personajes, Masha, la canción *das Lied vom Ausweg*.

Brecht utiliza el teatro de su tiempo para denunciar filas de trabajadores en huelga y marineros amotinados entre los cuales marcha el personaje Pelagea Wlassowa, fiel reflejo de la realidad político-social de aquellos años. Por ello en la última escena de su obra nos ofrece

¹⁹² B. Brecht, *Schriften zum Theater 1, Über eine nicht aristotelische Dramatik*, pág. 317.

el espíritu de la protesta social encarnado en el personaje de la madre que declama en tono revolucionario¹⁹³:

Wer noch lebt, sage nicht niemals!
Das Sichere ist nicht sicher
So , wie es ist, bleibt es nicht.
Wenn die Herrschenden gesprochen haben
Werden die Beherrschten sprechen
Wer wagt zu sagen niemals?(...)
Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen
Und aus niemals wird: heute noch

Es claro el ataque a la clase social dominante y la apuesta por el proletariado. Tras la lectura de sus obras observamos que este autor pasa por varios tipos de denuncia social, evolucionando desde la crítica burguesa de *Baal* hasta una crítica anarquista en *Trommeln in der Nacht In der Dickicht der Städte, Mann ist Mann* o *Die Dreigroßchenoper*. Por medio de la crítica incita al espectador a la propia reflexión. Dota al teatro, según el crítico J.Desuché, de una función nueva; una función eminentemente social.

Brecht dirige la denuncia social a un inmenso público, no solamente al público marxista. Emplea con fruición el teatro como denuncia ante la sociedad con sus obras *Tage der Commune* , *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, y *Die Ausnahme und die Regel*, todas ellas expresadas en tono de parábolas políticas antifascistas. En definitiva la historia real en aquellos años es trasladada por Brecht al escenario en tono de protesta.

¹⁹³ B. Brecht, *Stücke 2, Die Mutter*, pág 895.

De modo muy similar a Brecht, Bond desarrolla el teatro como denuncia social y política. Veremos los escritos teóricos y la intención de protesta y cambio socio-político que manifiesta en ellos y en sus obras teatrales. Citaremos alguna de ellas como las más significativas dentro del teatro como denuncia social y política. Bond afirma¹⁹⁴:

My basic message remains the same ...if you want to live in an inhuman world and accept it , you become inhuman. You need to say why that world is inhuman , why it matters to you and why you want to change it

La intención clara del teatro bondoniano es destruir una ideología clasista que considera que la sociedad equivocadamente acepta¹⁹⁵: “ *I think it is possible for human beings to live in a better society, but if we want a good society it will have to be a classless society*”. En este autor observamos un claro compromiso social y político de base en su teatro racional con respecto al público. El lector observará que Bond concibe claramente al teatro, al igual que hizo Brecht, como plataforma de protesta social y expone la finalidad de su teatro racional en *Notes on Postmodernism* y *The Activist Papers*, de los que extraemos un fragmento¹⁹⁶:

We have to show the real mechanisms of history...A play can show characters resolving a problem by using socialist consciousness . They may win a strike or decide to build a factory or hospital...These would be socialist plays to be understood and enjoyed most by socialist audiences. They're incident not propaganda plays

¹⁹⁴ Ulrich Koppen, *Interview with Ulrich Koppen*.

¹⁹⁵ Interview with Beverley Matherne and S. Maiorana, *An Interview with Edward Bond*, Kansas Quarterly, vol 12, n°4, 1980.

¹⁹⁶ Ibidem

Bond hace denuncia social y política en obras como *In the Company of Men*, donde hay un duro ataque a las luchas de poder y la mentalidad sin escrúpulos existente en el mundo de los negocios. De nuevo en *Lear* la injusticia política y el abuso de poder de la clase dominante es llevada a escena, así como en *Early Morning*. El lector observará en *We Come to the River* una clara denuncia a la crueldad y las injusticias sufridas por la población civil en las guerras. Encontramos el mismo tono de denuncia política en su trilogía *The War Plays*, con clara ideología antimilitarista, atacando los crímenes de guerra y escribiendo sobre desastres nucleares. De nuevo otra obra protesta, *The Bundle*, en la cual critica la tiranía política de un sistema autoritario.

Como hemos visto a lo largo de este epígrafe existe una base común entre ambos autores, entre el teatro épico y el racional que se centra en dos ideas recurrentes; una es la necesidad que tiene el hombre de comprender su relación política con la sociedad en que habita, otra es la intención de cambio de ambos teatros

3.3. ESTRATEGIAS TEATRALES COMUNES EN EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y EL TEATRO RACIONAL DE BOND

Las estrategias teatrales comunes afectan a la puesta en escena minimalista, al empleo de la música y de la iluminación, al igual que al empleo de soliloquio y parábola. Reproducimos piezas de sus obras teatrales más significativas, así como los escritos teatrales más relevantes de ambos autores en los cuales describen y reconocen el empleo de dichas estrategias. También consideramos estrategias comunes que afectan al ritmo estético y al ámbito narrativo de sus obras, tal es el caso del empleo del song por ambos autores, así como es empleo especial de la iluminación.

Finalizaremos este epígrafe con la opinión de los críticos que en numerosas ocasiones reconocen un empleo de estrategias teatrales similares en Brecht y en Bond.

3.3.1. LA PUESTA EN ESCENA MINIMALISTA EN BRECHT Y EN BOND

En este punto y en el siguiente desarrollaremos varias coincidencias en la puesta en escena de ambos autores, Brecht y Bond, una de las bases que junto con la concepción teórica de ambos teatros nos lleva a corroborar la influencia del primer autor en el segundo. Por ser los dos autores contrarios al Naturalismo, no buscan reproducir la realidad en el escenario y ambos hacen uso de una puesta en escena minimalista, llegando Bond incluso al extremo de emplear en determinadas obras suyas el escenario totalmente vacío. Finalmente comprobaremos con fragmentos de obras teatrales, que ambos autores utilizan sin lugar a dudas el simbolismo de los objetos en escena.

En lo que respecta a Brecht, el trabajo del escenógrafo y la puesta en escena del teatro épico, quedan perfectamente descritos en su volumen *Schriften zum Theater 1*, en el capítulo *Über Bühnenbau und Musik des Epischen Theaters*¹⁹⁷ describe cómo hay que limitar a lo mínimo el escenario para que éste resulte pobre a los ojos del espectador, ya que el exceso de objetos en el escenario provoca, en su opinión, una carencia de espacio. Del mismo modo considera Brecht importante la construcción del escenario con elementos móviles válidos para varias escenas¹⁹⁸:

¹⁹⁷ B. Brecht *Schriften zum Theater 1*, pág 452.

¹⁹⁸ Ver imagen de la representación *Galileo Galilei*.

Die Beschränkung auf das Notwendige (Mitspielende) macht den Bühnenbau mitunter karg aussehend. Er wirkt 'arm'(...) Tatsächlich ist dieser überfluß an Gegenständen nur ein Mangel am Raum. Am reichsten an Gegenständen sind erst die armen Wohnungen(...) Der Aufbau der Bühne in mobilen Elementen entspricht einer neuen Betrachtungsweise unserer Umgebung. Sie wird als veränderlich und veränderbar angesehen .

En el epígrafe *Über Experimentelles Theater* dentro del capítulo *Über eine nichtaristotelische Dramatik*¹⁹⁹ describe Brecht la puesta en escena de su teatro épico. Como ya hemos comentado en numerosas ocasiones, siempre basándonos en pasajes de los *Schriften zum Theater* de Brecht, la puesta en escena épica es contraria a la del Naturalismo. Es escasa, es simbólica, y no se agota ni se limita a copiar la realidad como hasta entonces había hecho el Naturalismo. Esta puesta en escena es, según palabras de Brecht²⁰⁰, consecuencia del Expresionismo, movimiento que en la época de postguerra representaba al mundo de manera imaginaria.

A principios del S.XX este movimiento artístico se trasladó al teatro, y el teatro concibió al mundo como una respuesta a la crisis social, como una revuelta del arte ante la vida. Consecuentemente afirma Brecht que el mundo existía para el Expresionismo como una visión de realidad destrozada por la guerra. No resulta por ello extraño, que la escena en el teatro épico brechtiano no se agote en copiar la realidad sino que vaya más allá y haga un uso simbólico de objetos. Es en definitiva una escena escasa que hace empleo de metáfora en escena. Estamos ante los principios del teatro épico contrapuesto al Naturalismo, que reproducía la ilusión de realidad.

¹⁹⁹ Brecht, B., *Schriften zum Theater I*, , pág 292.

En 1948 elabora Brecht el volumen *Schriften zum Theater II*, y el capítulo *Kleines Organon für das Theater*, de vital importancia, pues en él profundiza acerca de la ruptura de la puesta en escena con la ilusión de realidad, la proyección de títulos en fondo de escenario , el cambio de luces que indican intermedio entre escenas y una total libertad por parte del escenógrafo, que ya no se ve limitado a copiar la realidad ²⁰¹:

Wie der Musiker seine Freiheit zurückbekommt , indem er nicht mehr
Stimmungen schaffen muß, die es dem Publikum erleichtern, sich haltlos den
Vorgängen auf der Bühne hinzugeben, so bekommt der Bühnenbilder viel
Freiheit, wenn er beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines
Raumes oder einer Gegend erzielen muß.

Entre los más frecuentes diseñadores de escena de Brecht está Caspar Neher, compañero de escuela y diseñador de la mayoría de las puestas en escena de sus obras anteriores a 1933. Con él trabajó Brecht después de 1945 en *Antigona, Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, la representación de Munich de *Mutter Courage, Der Hofmeister, Die Mutter, Galileo, Coriolanus* y *Tage der Commune*. Caspar Neher reproduce en los *Theaterarbeit* gran cantidad de dibujos de sus puestas en escena. Según Neher copiar la realidad no bastaba, sino que necesitaba ser reconocida por el espectador para también ser comprendida. También el escenario debía tener mérito artístico y dar evidencia de la escritura de cada autor. Consideraba que el ingenio y la imaginación en el diseño de escenario eran especialmente bien adaptables en el caso de la comedia.

²⁰⁰ op. cit, pág 292.

²⁰¹ B.Brecht, *Schriften zum Theater 2, Kleines Organon für das Theater*, pto 71, págs 697-698, donde el autor comenta la función de la música y del escenógrafo.

Pasemos a ver casos concretos de puesta en escena minimalista en Brecht. Sobre el diseño de escenario del teatro épico recalca Brecht en sus escritos la necesidad de limitarse a lo mínimo²⁰²:

Die Beschränkung auf das Notwendige (Mitspielende) macht den Bühnenbau mitunter karg aussehend. Er wirkt 'arm'(...) Tatsächlich ist dieser Überfluß an Gegenständen nur ein Mangel an Raum. Am reichsten an Gegenständen sind erst die armen Wohnungen(...) Der Aufbau der Bühne in mobilen Elementen entspricht einer neuen Betrachtungsweise unserer Umgebung: Sie wird als veränderlich und veränderbar angesehen.

En sus escritos sobre el teatro recalca Brecht que los objetos que están sobre el escenario deben servir a la actuación, y los que no lo hacen no deben estar sobre el escenario. La puesta en escena épica se ayuda del minimalismo ó escenario vacío y encuentra gran apoyo en la iluminación, lo cual provoca sobre el escenario la impresión de inmensidad, por ejemplo una inmensidad blanca en el caso de *Der Kaukasische Kreidekreis* o *Mutter Courage*.

En el caso de *Der Kaukasische Kreidekreis* y sobre su puesta en escena minimalista anota Brecht²⁰³: "*Der Schauplatz des Stückes sollte sehr einfach sein. Die verschiedenen Hintergründe können mit einem Projektionsverfahren angedeutet werden*". Para el caso de *Die Mutter*, Brecht describe respecto a la construcción del escenario lo escaso que era²⁰⁴:

²⁰² B. Brecht, *Schriften zum Theater 1*, ver *Über die Kargheit* y *Das Nötigste ist Genug*, págs 452 y 453.

²⁰³ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3*, págs 1206, 1207.

Das Modell verwendete für einen stehenden Rahmen , bestehend aus zwei großen Schirmen, die Materialien der Kriegslager des siebzehnten Jahrhunderts: Zeitleinwand ...Holzbanken und so weiter... Auf dem Rundhorizont standen farbige Projektionen, und für die Fahrten wurde die Drehscheibe benutzt...Auf Hintergrundprojektionen verzichteten wir, und hängten die Ländernamen in grossen schwarzen Buchstaben über die Szenen.

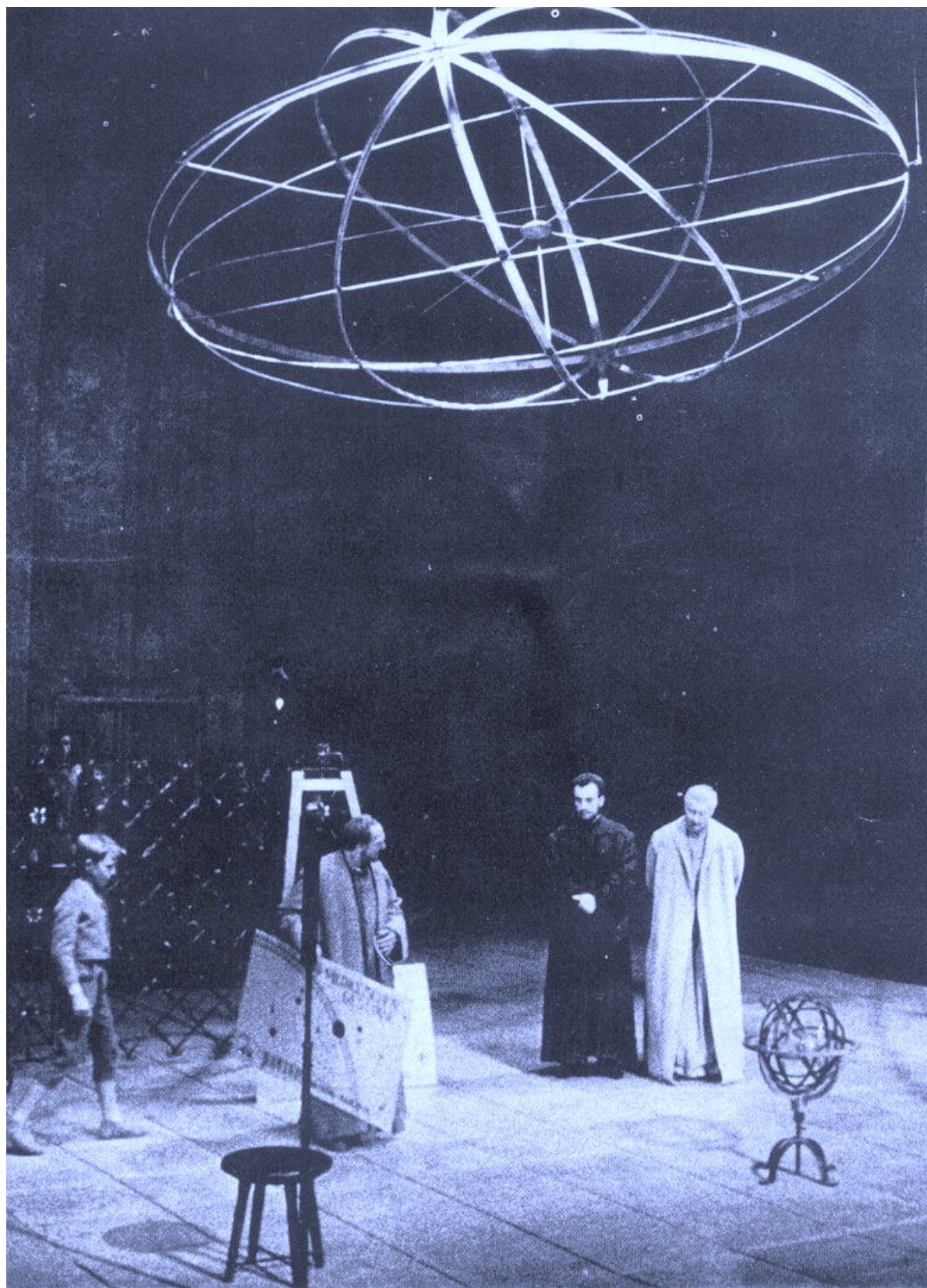
En *Die Mutter* Brecht diseña su puesta en escena minimalista y reconoce el empleo de linos y telas para reproducir habitaciones,²⁰⁵:

Der szenische Rahmen war von grosser Einfachheit, stellte aber zugleich mit seinem Verzicht auf jede Illusion- es gab weder richtige Zimmer noch Straßen, nur einfache Leinwandwände, auf denen Texte und Zitate standen.

También Caspar Neher se decanta a favor de la puesta en escena minimalista y en algunos de sus diseños aportaba decoración nula, simplemente encuadres y estructuras, p. ej en *Leben des Galilei* quería evitar la reproducción de una estancia medieval o del Vaticano²⁰⁶:*”Die Bühnendekorationen sollen nicht so sein, daB das Publikum glaubt , sich in einer Stube des mittelalterlichen Italiens oder im Vatikan zu befinden”*. Conocía al igual que Brecht toda la fuerza del escenario, y llegaba a utilizar de manera artística incluso el mobiliario más pobre. Neher utilizaba con frecuencia materiales como madera, hierro, lonas que separaban el escenario en dos para aportar pobreza y escasez al escenario.

²⁰⁴ B.Brecht, *Schriften zum Theater* 3, págs 1036 1037.

²⁰⁵ op. cit, págs 1070, 1071.



²⁰⁶ op. cit, pág 1122 1123.

Ilustración 13: *Leben des Galilei*.. El empleo de astrolabios y mapas simbolizan el nacimiento de la era científica. Obsérvese la escasez de objetos en el escenario.

El crítico J. Desuché comenta la escenografía de Brecht y afirma²⁰⁷:

No se trata de decorar la obra sino de animar el espacio (...)Brecht lo hace con el juego de accesorios mucho más numerosos y caracterizados tecnológicamente que Vilar. Cuando se trabaja a la luz del día, todo aparece, y una enorme plataforma corre el riesgo de parecer vacía, y el vacío es antirealista.

Por ejemplo Brecht en *Herr Puntilla* no trata de reconstruir una farmacia, un colmado... le basta con colgar unos letreros que indican Correos, Farmacia, etc, al tiempo que cada persona lleva el vestido típico y sostiene el objeto correspondiente a su oficio. Del mismo modo en *Leben des Galileo* coloca en lo alto del escenario un astrolabio que simboliza el nacimiento de la era científica. Lo mismo sucede en la puesta en escena de *Der Brotladen* de Brecht. Veamos ahora como estos puntos efectivamente se reiteran en nuestro segundo autor.

En el capítulo segundo hemos expuesto al lector cómo empezó Bond en el Royal Court efectuando ejercicios de dramaturgia brechtiana, además de trabajar actualizando la puesta en escena de *Roundheads and Peakedheads*, punto que sin duda lo conectó con el teatro épico de Brecht a pesar de no conocer personalmente a nuestro autor alemán.

Bond preparó, además de los ejercicios del Royal Court y la puesta en escena de *Roundheads and Peakheads*, una representación nocturna de canciones de Brecht, las cuales presentan

²⁰⁷ op. cit, pág 83.

similitudes en forma, tono y título con algunas de sus propias poesías. El mismo Bond admite que: “*Narrow Road y Saved are somewhat Brechtian in shape*”²⁰⁸. Pero la puesta en escena minimalista en Bond parece debida principalmente a la influencia de William Gaskill, quien dirigió a Brecht antes que todas las obras de Bond hasta *Bingo*. Realmente Gaskill ha llegado a definir el estilo de dirigir de Bond como²⁰⁹ “*as clinically accurate as possible...a legacy from the influence of Brecht*” y realmente, como veremos a continuación, numerosos críticos corroboran esta escasez en escena tan típica de Bond y a su vez tan brechtiana.

Al igual que Brecht hizo en su día, Bond rompe con las convenciones naturalistas respecto a la puesta en escena. Efectivamente la ruptura de ilusión de realidad es una constante en el teatro de Bond. Esta ruptura de realidad abarca dos facetas: por un lado queda patente la puesta en escena minimalista de E. Bond, como veremos en las siguientes descripciones y citas de sus obras. Por otro lado este autor hace uso de objetos simbólicos en el escenario al igual que hacía Brecht, en *Leben des Galilei* el astrolabio simboliza el nacimiento de la era científica y en *Die Mutter* las cuerdas anudadas simbolizan la cárcel. Esto lleva al espectador a una lectura del simbolismo de objetos en escena; en definitiva lectura de metáforas.

En la primera serie de las obras de Bond, los llamados por él *Problem Plays*, nos muestra claramente una predilección por la puesta en escena minimalista. Tomemos como ejemplo *The Pope's Wedding*, representada por primera vez el 9 Diciembre de 1962 como una *sunday night production* ‘without decor’, recordemos las producciones de Neher y Brecht con escenario casi vacío. Estas producciones ‘without decór’ fueron iniciadas por George

²⁰⁸ Bond and Innes, 112, cit en Ch. Innes, *Edward Bond's Political Spectrum*, *Modern Drama*, 25, 1982.

²⁰⁹ William Gaskill and Irwing Wardle, *Interview with William Gaskill*, *Gambit* 5, nº 17, 1970, 41.

Devine en 1957. Consistían en obras representadas durante una ó dos noches con escenario y vestuario mínimo ó prácticamente nulo. La programación de estas obras, que tenían un presupuesto muy bajo, logró dos objetivos; por un lado a finales de los cincuenta se llevaron a escena obras de dramaturgos nuevos que empezaban a despuntar aclamando los problemas de la juventud y de la clase trabajadora, entre los cuales ubicamos a E.Bond.

E. Bond, junto con otros como Christopher Hampton, fueron dos de los que más se beneficiaron de las *sunday night productions* ‘without decor’ en los años sesenta. Tal era el caso de John Arden y N. F. Simpson. La puesta en escena escasa de las *sunday night productions* se vió fuertemente influída por la preferencia que el director George Devine mostraba en aquellos años por la simplicidad y la escena escasa.

Con *The Pope’s Wedding* comienza la fase de su obra, los llamados *Problem Plays*, que el mismo Bond describe como la extensión de sus obras que empiezan con *The Pope’s Wedding* y terminan con *The Sea*. En todos los denominados *Problem Plays*, y por extensión en *The Pope’s Wedding* Bond muestra esta continúa tendencia a mostrar un escenario escaso. En concreto la puesta en escena minimalista en *The Pope’s Wedding* está muy en concordancia con la tentativa de exploración que Bond hace en el teatro, exploración en la cual el Naturalismo ha supuesto un punto de partida y no un fin en toda su obra. De hecho en un pequeño prefacio a esta obra anota²¹⁰:

In these sixteen scenes the stage is dark and bare to the wings and back.

Places are indicated by a few objects and these objects are described in the text.

²¹⁰ E. Bond, *Plays: One, The Pope’s Wedding*, pg 228.

The objects are very real, but there must be no attempt to create the illusion of a
'real' scene

Al igual que esta descripción de escena vacía, hay que mencionar que Bond hace una descripción similar en posteriores obras como *Narrow Road*, *The Sea*, *Stone*, *The Worlds...* entre muchas otras. Uno de los casos más extremos es *The Pope's Wedding*, en la cual el entorno social y físico es indicado por medio de metonimias y símbolos. El minimalismo de la puesta en escena de esta obra es llevado a un extremo en el caso de la escena segunda²¹¹ :

SCENE TWO:

An apple on the stage.

El minimalismo del paisaje campestre, es evocado sólo por una manzana colocada en el escenario. El empleo de la metonimia en escena, mediante la cual la parte representa al todo, en esta obra es indiscutible. Gracias al simbolismo Bond relega al Naturalismo incluso en una de sus obras más naturalistas, sustituyéndolo por un lenguaje teatral más complejo que abre al dramaturgo y al público nuevas formas de lectura del escenario. Por lo demás, en *The Pope's Wedding* la tendencia al minimalismo en el escenario queda en general patente en varios de sus diseños escénicos descritos por él mismo²¹²:

SCENE FOUR:

Empty stage.

²¹¹ op. cit, pág 238.

²¹² op. cit, pág 245.

Tomaremos como otro ejemplo de puesta en escena minimalista de sus obras la pieza *Saved*, representada por vez primera el 3 Noviembre de 1965 en el Royal Court Theatre y estrenada como Sunday night production bajo la dirección de William Gaskill. *Saved* constituyó una de las obras de la primera temporada de W. Gaskill como director artístico del Royal Court Theatre. En aquellos años la oficina de Lord Chamberlain, censura oficial de la época, la había leído y demandado y había introducido muchos cortes de escenas en ella.

Fue este el motivo por el cual Bond se decidió a llevarla a escena como representación de un club privado. Esta obra, de nuevo con una puesta en escena minimalista y representada por actores de la English Stage Company, tenía como escenario tan sólo tres pisos. Las tres escenas del parque tenían lugar sobre un escenario totalmente desnudo, la escena del café únicamente contaba con un par de sillas y mesas, y la escena de la celda disponía tan sólo de una puerta como decoración. Aparte de estos objetos, el escenario se presentaba totalmente desnudo. Para Bond resulta muy importante el énfasis en ciertos objetos y por ello afirma²¹³: *“I do usually want to concentrate on certain things – not just verbal things, but also on certain objects...I do think that that sort of abstract staging is in a way more realistic”*

La reducción al mínimo de los elementos en escena de esta obra implica que los objetos empleados adquieren gran significación, tal y como anotaba W. Gaskill²¹⁴:

Because you have so little on the stage, what you have is absolutely crucial, and we spent hours debating the exact colour a flat should be painted and all the props and furniture became very crucial, and Edward was very insistent about certain colours for the boat and the pram

²¹³ *Theatre Quarterly* 5, pág. 11.

Tal y como los críticos Hay y Roberts reconocen²¹⁵, esta primera puesta en escena de *Saved* recordaba a Brecht y a su diseñador Caspar Neher debido al meticuloso cuidado con que Bond y su diseñador prepararon la escasa puesta en escena. En la misma dirección apunta Bond, antes de la primera escena de *Saved*, refiriéndose al minimalismo escénico de toda la obra²¹⁶: “ *The area of the play is South London- The stage is as bare as possible- sometimes completely bare. There should be an interval after scene seven*”.

Además de la tendencia minimalista, en *Saved* observamos el uso de la metáfora en escena. El crítico M. Mangan anota sobre el empleo de la metáfora en esta obra²¹⁷:

Len's mending of the chair, clearly, operates as a kind of metaphor. It shifts the play's discourse onto a more symbolic plane than that which it seems at first to inhabit, representing some continuing attempt to make the human relationships of the play work, despite all the odds against it. But it is not only here, that the audience is asked to read the stage in symbolic-metaphoric terms

De nuevo Bond apuesta por el minimalismo en escena en su siguiente obra, *Early Morning*. El diseño escénico para las dos producciones del Royal Court Theatre pretendía simplicidad con indicaciones de Bond de minimalismo en el escenario²¹⁸:

²¹⁴ Cit en Hay and Roberts, capít 2, *Saved*, pág 57.

²¹⁵ op cit, pág 58.

²¹⁶ E. Bond, *Plays: One , Saved*, pág 20.

²¹⁷ M. Mangan, op. cit, pág 16.

²¹⁸ E. Bond, *Plays: One, Early Morning*, pág 138.

The play is in twenty-one scenes. It may be played in four parts, with intervals after scenes five, ten and fifteen; or in three parts, with intervals after scenes five and fifteen. Very little scenery should be used, and in the last six scenes probably none at all. Whenever possible the place should be suggested by clothes and actions”.

Incluso en ocasiones emplea escenario totalmente vacío:

SCENE ELEVEN

A clearing. The stage is bare, but there is something down left that looks like a pile of clothes ²¹⁹.

SCENE THIRTEEN

Shlough. A hospital ward. The stage is bare. Men lie in blankets on the floor ²²⁰

SCENE FOURTEEN

Beachy head. Bare stage. The two sides are lining up on the rope...²²¹

SCENE SIXTEEN ²²²

Heaven. The stage is bare.

El mismo E. Bond comenta en su correspondencia personal con I. Stuart el simbolismo de los vestidos²²³: “ *We think of clothes as being symbolic: then they impose a social posture*”. I. Stuart ve la clara oposición de Bond al Naturalismo y afirma²²⁴:

²¹⁹ Op. cit, pág 184.

²²⁰ op. cit, pág 190.

²²¹ op. cit, pág 193.

²²² op. cit, pág 196.

²²³ E. Bond, Letter to Ian Stuart, 23 March 1990.

²²⁴ Ver Stuart, Ian, *Politics in Performance*, New York, Peter Lang Publishing, 1996, pág 171.

Having rejected a naturalistic approach to acting, Bond felt under no obligation to create a 'realistic' setting. A common element in all the productions Bond has directed or advised on, is the lack of extraneous scenic elements, properties and costume.

Continuaremos con *The Woman*, obra que marca el final de una fase de los escritos de E. Bond; es la última de las llamadas por Bond 'problem plays'. Podemos afirmar que uno de los casos extremos de escasez de escenario en Bond es la producción de *The Woman* llevada a cabo el 10 Agosto 1978 por el National Theatre²²⁵ :

The National Theatre's production of *The Woman* emphasized the vastness of the Olivier auditorium by its absence of set. As Bond has stated this was a conscious choice designed to demonstrate how the conventional stage was usually cluttered with the unnecessary props which detracted from, rather than augmented, a play's purpose.

Queda claro que para Bond las ilusiones teatrales tan propias del Naturalismo son innecesarias para la puesta en escena, siempre que la audiencia pueda interpretar conscientemente sus obras. Pues bien, *The Woman* no es el único caso de extrema escasez de escenario. Con *The Worlds* Bond inicia la serie de sus Answer Plays. El diseño escénico para *The Worlds* fue realizado por Hayden Griffiths, que anteriormente había diseñado *The Woman*, concentrándose en la simplicidad y escasez en escena. El empleo del mínimo escenario fue de nuevo otra característica para esta puesta en escena²²⁶:

²²⁵ I. Stuart, op. cit.

²²⁶ Ian Stuart, *Interview to Ken Price*, 20 April, 1990.

The Newcastle Playhouse has a very big open stage with an open auditorium. When stripped down to the bare minimum, which it was for *The Worlds*, it has a brick wall that continues all the way round to the foyer.

Con *Restoration*, llevada a escena como un musical, también hace uso de escenario mínimo y empleo de objetos simbólicos. Respecto a esta obra, la crítica K J. Worth destaca la importancia de Bond como escenógrafo²²⁷:

Bond is a master of stage imaginery. The look of his stage- his costumary bareness, its few simbolic objects- is an important mean for him of moving easily between public and private worlds and of heighthening and focussing our attention, to bring us further into the mental landscape inhabited by his characters...Lighting, groupings, spatial arrangements, function in Bond's plays as in Beckett's, with great poetic economy, for a subtle variety of dramatic purposes.

Del mismo modo, en la trilogía *The War Plays* muestra Bond su gusto por el minimalismo en escena. En el caso de *Red, Black and Ignorant* en los años 1984 y 1985 la puesta en escena se hizo con el escenario totalmente vacío, con una mínima ayuda de objetos y sin decorado alguno. De modo similar en *The Tin Can People* Bond utilizaba muy poco decorado, a excepción de un montículo que se situó a la derecha del escenario para aislar a la comunidad del personaje denominado First Man. Se esparcieron latas vacías por el escenario y los trajes de los sobrevivientes de este holocausto aparecían rasgados a tiras.

²²⁷ Katharine J. Worth, *Edward Bond*, en *Essays on Contemporary British Drama*, Munich, Hueber, 1981, 210.

Tal y como las anteriores dos obras de la trilogía de obras de guerra, *Great Peace* no supuso excepción, y también se llevó a escena con el escenario totalmente vacío. Las acciones entre Mrs. Simmons y Mother 1 se representaron utilizando trucos de luz. El mismo Stewart Laing, que diseñó estas obras, reconoce la minuciosidad de Bond en el uso de objetos y la escasez en escena²²⁸:

There was very little set. Just background to show off the different elements of the play...the first play [Red,Black and Ignorant] was very small scale. Edward kept saying 'agitprop'. The second play [The Tin Can People] was more expansive and *Great Peace* was a large expanse. Edward did a diagram, circles and squares, to explain the scale. I was not used to such detailed analysis

Basándonos en descripciones escénicas de Bond y en artículos de los críticos hemos expuesto al lector que se confirman dos puntos característicos de la puesta en escena contraria al Naturalismo. Se trata de la puesta en escena minimalista y el uso por ambos autores del simbolismo en escena.

3.3.2. EL MODO DE ACTUAR DISTANCIADO EN BRECHT Y EN BOND

El modo de actuar es contrario en ambos teatros y en ambos autores al modo de actuar naturalista y está basado en la no identificación del actor con su personaje. Este modo de actuar se ve reforzado por el empleo narrativo de la música y por el empleo especial de la iluminación que define y separa una escena de otra.

²²⁸ Interview Ian Stuart con Stewart Laing, 3 Mayo 1990, Cit en Stuart, Ian, *Politics in Performance*, pág 141.

En el siglo XX han destacado dos grandes autores. Se trata de Konstantin Stanislawski y Bertolt Brecht. Stanislawski sentó las bases de su método de actuar a principios del S. XX, método que todavía tiene vigencia en el teatro contemporáneo. Stanislawski hace emerger la creatividad del actor trabajando situaciones no reales, y acercando al actor a su personaje. Esto lo hacía desarrollando lo que él llamó el hipotético “if...”.

Si Stanislawski buscó unificar al actor con su personaje, Brecht representa la postura contraria. Su intención siempre fue la de establecer distancia entre el actor y su personaje y para ello nos describe en sus *Schriften zum Theater I* tres técnicas concretas que consisten en lo siguiente²²⁹:

Drei Mittel können bei einer Spielsweise mit nicht restloser Verwandlung zu einer Verfremdung der Äußerungen und Handlungen der darzustellenden Person dienen:

1. Die Überführung in die dritte Person.
2. Die Überführung in die Vergangenheit
3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.

Es decir, en este modo de actuar distanciado, el actor narrará en ocasiones en tercera persona su papel; además trasladará al pasado la narración de los hechos, e introducirá comentarios a su papel. El crítico J. Desuché observa este recurso en varias obras de Brecht y lo describe del siguiente modo²³⁰:

²²⁹ Brecht, B., *Schriften zum Theater I*, capít. *Neue Technik der Schauspielkunst*, pág 339-389.

²³⁰ op. cit, pág 69.

Helene Weigel utiliza este procedimiento de manera particularmente eficaz en la primera escena de *Die Mutter*. El actor adoptará el tono de la narración para adaptar su actuación al ritmo de la fábula, del relato. Antes de entrar en escena, la intérprete de Antígona, por ejemplo, decía: “Entonces Antígona lloró amargamente sobre la suerte de sus hermanos”, y comenzaba a recitar su papel.

Al trasladar el actor la narración de los hechos a tercera persona, establece una imparcialidad, una distancia con respecto a su personaje. Además, al transportar la narración al pasado rompe con la unidad temporal de la historia; de nuevo produce una distancia, ya que narra y pone el incidente ante el espectador como una historia pasada, invitándole a la crítica. La función que adopta el actor es exclusivamente mostrar a su personaje, sin identificarse con él con un modo de actuar afectado. Este modo de actuar distanciado narrando la historia invita al público a una crítica social.

Destacamos los títulos, que con frecuencia aparecen proyectados sobre el fondo del escenario al principio de las escenas; éstos resultan de vital importancia ya que ayudan al público a percibir un alejamiento de la historia en el tiempo, de modo que nos muestran lo sucedido como un hecho histórico.

El distanciamiento o *Verfremdung*, término aplicable al teatro épico de Brecht, incluye sin duda al modo de actuar, e implica que un actor jamás podrá apropiarse de los sentimientos de su personaje mientras esté actuando. Este actuar distanciado se contrapone al actuar afectado que practican los actores del teatro naturalista. En definitiva muestra la historia como una mera narración, como un hecho del pasado susceptible de ser observado por el ojo crítico del público.

Brecht describe así cómo no debe ser el modo de actuar²³¹:

In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: 'Er spielte den Lear nicht, er war Lear' wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben.

También en E: Bond existe coincidencia en el modo de actuar distanciado. Aunque Bond reconoce la importancia de la teoría de actuar de Brecht, la matiza del siguiente modo en *Advice to Actors*, incluido en *The Activist Papers*²³²:

Actors,
Don't try to make your character possible(...)
Don't search for a soul
A soul won't help you to understand what's done
It's a white rabbit pulled from a hat when the truth's hard to follow
It's not a motive for acting truth
Don't try to become the character
That's impossible, and if you try, you give up responsibility for what you do.
You give up judgement and without it, you can't create.
Possess the character, don't let it possess you..

Y respecto al modo de actuar propuesto por Brecht añade que es²³³: “ *not an adequate description of the way what happens on the stage relates to an audience*”. Además de la

²³¹ B. Brecht, *Schriften zum Theater II*, capítulo *Kleines Organon für das Theater*, pto 48, pág 683.

plena aceptación del distanciamiento por parte de Bond, muchas de las ideas de este autor sobre el modo de actuar son similares a las de Brecht. Su interpretación de la sociedad es similar y por eso no es de extrañar que también contemple como hacía Brecht una importante faceta político social en sus personajes²³⁴ :

The problem is always to make actors interpret roles as social roles or social functions, to ask not 'Who am I?', but 'What am I?', not 'Who does this action' but 'What is this action' to define themselves in relation to other characters

Bond rechaza el modo de actuar naturalista y adopta un modelo que muestra el carácter social y político de los personajes, lo cual ya indicaba Brecht claramente en su *Kleines Organon für das Theater*. Bond requiere también del actor que sepa transmitir a la audiencia las motivaciones sociales del personaje²³⁵:

Actors must act lives, not abstractions...We must show that politically conscious figures are full human beings, that their class-function is a complete self function and that in consciously being members of their class they are also fully themselves. Socialist art has nothing to do with the arbitrary, fanciful, rigmarole of bourgeois art.

²³² E. Bond, *The Activist Papers*, pág 99.

²³³ Ian Stuart, *Personal interview with E. Bond 12 June 1990*, citado en Stuart, Ian, *Politics in Performance*, pág 50.

²³⁴ E. Bond, *On Brecht, A Letter to peter Holland*, Theater Quarterly 30, pág 34, 35.

²³⁵ E. Bond, *The Activist Papers, If we were here*", pág 141.

En el caso del estreno de *The Woman*, 10 Enero de 1978 en el National Theatre una de las preocupaciones de Bond era que evitaran el modo de actuar naturalista y añade que éste debe ir dirigido al futuro²³⁶:

We don't want to record things, but to show the connection between things, to show how one thing leads to another, how things go wrong and how they could be made to go well... That means that each character in the play wants to tell us his story. He doesn't want to relive it... Our acting must not be an obsession with the past it is directed to the future

Bond acepta por completo el distanciamiento brechtiano en su artículo *On Working with Young Actors* y escribe que el actor debe recordar la distancia entre su mente y su voz y que el actor no necesita actuar ni comprender su personaje en concreto sino la vida de su personaje ya que la vida de un personaje se explica por la vida de los otros. Gran similitud entre esto y el punto 57 de Brecht del *Kleines Organon für das Theater*. Como continuador de Brecht, Bond invita a los actores a comprender y mostrar la situación social de sus personajes, no solamente a los personajes cuando escribe en *On Working with Young Actors*²³⁷ “*That is the theatre of reason...don't reproduce, judge!*”. Y el carácter de personaje que representa al grupo social lo añade: “*Judge by the situation*”, “*Show us the situation*”, “*Unless we know a man's situation we can't say if he is good or evil*”. Así pues, tampoco en el caso de Bond la audiencia se verá seducida por el actor disfrazado de su personaje, sino que Bond exige a sus actores que comprendan y transmitan el carácter social de ellos.

²³⁶ E. Bond, *Plays: Three, Notes on Acting the Woman*, pág. 287.

Como rasgos comunes en el modo de actuar de Brecht y nuestro autor británico E. Bond observamos tres puntos: 1) La distancia ó separación entre actor y personaje. Hemos visto que en ambos autores el actor se limita a mostrar pero nunca a sentir a su personaje:

" *Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder besser gesagt , nicht nur lediglich zu erleben...*" decía Brecht ²³⁸. "*Possess the character, dont let it possess you*", "*don't let emotion dictate the gesture*" dice Bond ²³⁹.

2) El significado social del personaje como representante de su clase social y siempre en relación con los personajes que le rodean por eso afirma Bond:

One always wants to capture the individual, but to realize that , in doing so, one isn't talking about a mysterious sub-conscious but that one is talking about how that character was formed as a series of reactions with other people and the environment within which that individual is confined.

Concretamos tomando como ejemplo la obra de Bond titulada *Summer*. En ella nos muestra cómo a su juicio sólo hay dos grupos sociales en la obra: los opresores, Xenia y el alemán, y los oprimidos, Martha y David. Bond intenta destacar de los personajes su situación social y política. Este punto lo reafirma Ian Stuart ²⁴⁰ cuando explica cómo en los ensayos de *Summer*, estrenada el 27 Enero de 1982 en el National Theatre, Bond intentaba alejar a sus actores del modo de actuar naturalista.

²³⁷ op. cit.

²³⁸ B. Brecht, *Schriften zum Theater 2*, capítulo *Kleines Organon für das Theater*, pto 48, pág 683.

²³⁹ E. Bond, *Plays: Four, The Activist Papers*, pág 99 y *Notes on Acting the Woman* pág. 287.

3) Los actores se salen de sus personajes para narrar, explican al público sus problemas o hacer comentarios de la historia con poemas, canciones... es decir los actores no se limitan a actuar, sino que toman en ocasiones el papel de narrador. Igualmente los personajes en ocasiones alternan su actuación con la aparición en escena de coros, los cuales por medio de canciones narran la historia. Así logran tanto Brecht como Bond distanciar a la audiencia y evitan la identificación con ellos. Como ejemplos de personajes que repentinamente se convierten en narradores exponemos un pasaje de *After the Assassinations*, momento en el que un fantasma del pasado aparece en escena y anuncia al público²⁴¹:

I am seventy years old
This is my dead son
I am an actor and what I shall tell you has not yet happened
But it is already true

De modo muy similar, también en *Red, Black and Ignorant*, al final de la obra el padre muerto sale de su papel y hace de narrador ante el público²⁴²:

My son learned it was better to kill what he loved
Than that one creature who is sick or lame or old or poor
Or a stranger should sit and stare at an empty world
And find no reason why it should suffer.

²⁴⁰ Stuart, Ian, *Politics in Performance*.

²⁴¹ E. Bond, Coros de *After the Assassinations*, London, Methuen, 1983, pág. 31.

²⁴² E. Bond, *The War Plays*, , Methuen, London, 1991, pág. 38.

3.3.2.A. EL T-ACTING:

A lo largo de sus puestas en escena, Bond ha desarrollado un nuevo modo de actuar distanciado y comprometido socialmente que muestra similitudes con el modo de actuar brechtiano. Al igual que Brecht, Bond rechaza el modo de actuar naturalista y su puesta en escena que se limita a copiar la realidad. Emplea con frecuencia recursos como los Theatre Events, el *Aggro-effect* y el concepto T-Acting. Con el concepto T-Acting hace referencia Bond a un modo de actuar que engloba los recursos anteriores y que ante todo destaca el papel social del personaje dentro de la historia. Algunos de estos términos como el soliloquio público y los Theatre Events tienen gran reminiscencia en Brecht, tal y como veremos más adelante.

Pero centrémonos ahora en el modo de actuar distanciado, en el denominado T-Acting, empleado por vez primera con la representación de *The Worlds* y en los ensayos de *The War Plays* y *Jackets*. En las anotaciones a sus obras, Bond reconoce la intención de este nuevo modo de actuar alternativo y apunta la importancia de resaltar el papel social de los personajes²⁴³:

As so often in acting, its a case of showing us the parcel and not whats in it. Contents can be – have to be- shown later. It needs authority to show the parcel. It's wrong on stage to always want to be the letterwriter, sometimes its important to be the postman. One reason for this is that it shows the social role , how society exists in the character.

Según el crítico I. Stuart, el T- Acting puede ser definido como la intención del actor de no ocultar el significado de la obra, sino de revelar la estructura de la obra, el significado social de su personaje. Vemos como efectivamente Bond en los años 80 estaba a punto de desarrollar un modo de actuar alternativo basado en el distanciamiento, la conciencia social y el carácter didáctico, rasgos todos ellos brechtianos. No obstante aún tendría que esperar hasta la puesta en escena de *The War Plays*.

Fue en 1985 durante la creación de *The War Plays* cuando desarrolló varios modelos teóricos que explicaban el modo de actuar y de dirigir dicha trilogía. En ellos se incluye la idea de un gap, de una distancia existente entre la historia y el personaje. En los dramas de Bond, el personaje no se limita a narrar la historia, su autor reconoce que la historia no puede reducirse a meras caracterizaciones de personajes²⁴⁴:

An actor can not be the character he acts (obviously). There is always a gap- and this gap gives rise to the question: why is the actor acting, -why do we have plays- why do we go to the theatre. The gap demands a phylosophy and not merely an aesthetics²⁴⁵

Según la definición del propio E. Bond²⁴⁶ el concepto de T- Acting consiste en una aproximación única a un personaje, consiste en la aplicación de la idea de Bond expresada en *The Activist Papers* “ Possess the character, don’t let it possess you”. En sus anotaciones y escritos Bond menciona que el T- Acting muestra sobre todo el papel social del personaje, y

²⁴³ E. Bond, *Notebooks*, pág 44- 45, cit en Ian Stuart, *Politics in Performance*, pág 158.

²⁴⁴ E. Bond, Letter to Patricia Bond, 15 March 1989.

²⁴⁵ E. Bond, *Notes on Theatre Events*, 1990, cit en Ian Stuart, *Politics in Performance*.

pone ante el espectador la relación entre el personaje y la sociedad. En las anotaciones de Bond a la puesta en escena de *Jackets II* él mismo recuerda cómo en los ensayos se creó la atmósfera correcta para este modo de actuar; esto consistía en concentrarse en los rasgos externos de un personaje, en sus movimientos y sus gestos, también en Brecht y llamado *gestus social*.

3.3.2.B. EL THEATRE- EVENT

Otro recurso del teatro bondoniano es el Theatre Event TE, y la distancia que implica entre el personaje y la historia, al igual que el efecto distanciamiento junto con el modo de actuar y el *gestus brechtiano* implicaban distancia en sus obras. Esta distancia implica directamente al Theatre Event de Bond con el distanciamiento brechtiano y con la ruptura de la causalidad entre escenas.

En sus intentos por explorar y desarrollar un nuevo modo de actuar- *new way of acting*-, Bond concibe en primer lugar al PS - Public Soliloqui durante los ensayos de *The Worlds* en la Newcastle University en el año 1979. Con el Public Soliloqui, técnica también empleada por Brecht, ofrece a los actores la posibilidad de distanciarse de su personaje y añadirle un matiz y comentario social sacándolo de su papel concreto. Con posterioridad al PS concibe Bond el Theatre- Event, destacar una escena ó secuencia que ilustra, que aclara el significado del argumento. El TE se puede interpretar como un deseo del autor de revelar el significado de la obra y su estructura.

El TE no sería desarrollado por Bond hasta el año 1986 con la producción de *The Woman*. Se trata de hacer destacar con gestos, similitud obvia con el *Gestus brechtiano*, o con

²⁴⁶ E. Bond, *The Worlds with The Activist Papers*, London, Methuen, 1980, 99.

partes del cuerpo pequeños momentos ó escenas enteras cargadas de significado en la trama de la obra. En su estudio sobre Bond, Ian Stuart aporta una definición de TE²⁴⁷: “ *In essence, TE’s can be described as strong visual moments for an audience which are primarily intellectual but also emotionally significant*”.

Fue en el año 1986, durante los ensayos de *The War Plays* con la Royal Shakespeare Company, cuando Bond se hizo consciente de la utilización de este nuevo recurso, el Theatre Event,²⁴⁸:

A meta-text is designed to be broken down into smaller ‘theatre –events’, either incidents in scenes or whole scenes. The production is a structured series of ‘theatre-events’ TE’s.

y explica la función de los Theatre Events:

Unlike happening, TE’s are a means of analitical understandings. They make clear the cause and consequence of events, collecting the diffuseness of real life into illustration and demonstation.

Centrémonos ahora en la producción de *Jackets*, en ella Bond concibe definitivamente al TE como momentos de abstracción en la obra y ya como elemento integrante del T-Acting, su nuevo modo de actuar²⁴⁹:

Although TE’s are abstracted from the play, they are also integrated in it as a part of the total logic of the performance: really this means that the use of Tes

²⁴⁷ ibidem

²⁴⁸ E. Bond, *Two Postmodern Plays, Notes on Postmodernism*, 1990, pág. 243.

results in a generalised way of acting- “T-Acting” . T-Acting is not acting limited to a two dimensional political analysis; it asks more; it shows the audience how they can integrate their understanding of the character into their own life.

Durante la creación de *The War Plays* Bond desarrolló varios modelos teóricos que explicaban el modo de actuar y dirigir esta trilogía. Son totalmente aplicables a muchas de sus obras posteriores e incluyen la idea de Bond de un vacío, de un gap o una distancia entre el personaje y la historia al igual que Brecht incluye la idea del distanciamiento. En las obras de Bond, al igual que en las de Brecht, el personaje y el actor tienen un papel complejo. La función que Bond atribuye al Theatre Event y al actor es hacer al público reflexionar sobre las consecuencias posteriores de las escenas que están presenciando y trasladarlo a sus vivencias. Es esta la función didáctica del TE, elemento distanciador que induce al público a la reflexión. Tal y como relata el propio Bond en sus *Notes to the War Plays*²⁵⁰, la estrategia de los TEs consiste en:

The strategy of Tes is: we select incidents in the story and open these incidents out in such a way that they can't be captured by the story, but must be examined for themselves in relation to the story: then 'reality' may impose its interpretation on the story. Of course I write in such a way not merely to make this possible- but to demand it. I think TE's should be used to act and direct all plays, however ancient: then we can see what they meant for their creators and how they can have meaning for us.

²⁴⁹ E. Bond, Letter to Ian Stuart, cit en I. Stuart, *Politics in Performance*.

²⁵⁰ E. Bond, *Notes to the War Plays*.

Numerosas escenas en la obra de Bond son susceptibles de aplicar el TE. Entre ellas un típico ejemplo en la obra *Jackets*, parte primera, titulada *The Village School*, escena en la que envuelven el cuerpo sin vida de Kotaro. De nuevo encontrará el lector otro T Event en la segunda parte, momento en que Mrs. Lewis reconoce el cadáver de su hijo.²⁵¹:

LEWIS(Clutching the sheet to her) . I looked at 'er an said- it wasn't mine-I said it was –(She clutches her stomach and laughs.) The pain! I said- I said- I said- . (She sits on the ground roaring with laughter and drumming her heels.) The pain! The pain! The pain!.

El TE consiste en destacar del resto del argumento de la obra, cristalizar o resaltar por medio de gestos una escena crucial para la comprensión de la obra lo cual también hacía Brecht con el recurso del gestus, no con una escena completa. Tras la lectura de este epígrafe vemos la similitud en la concepción del modo de actuar distanciado en ambos autores la concepción del gestus brechtiano frente al T-Event, tema del siguiente epígrafe.

3.3.2.B.A. RELACIÓN ENTRE EL T- EVENT Y EL GESTUS BRECHTIANO

Bond reconoce en una carta al crítico I. Stuart la doble importancia que tiene el T-Event en una obra, afirmando que se trata de destacar una escena relevante en el argumento de la obra y convertirla en TE y por otro lado esta escena relevante en el argumento debe ser ejecutada por el actor con un cierto tono, arrogancia, humildad...etc. Es el modo en que el actor ejecuta la escena lo que conecta al T Event con el gestus brechtiano. Es la idea del

²⁵¹ E. Bond, *Two Postmodern Plays, Jackets*, pg 90.

gesto social en ciertas escenas, así como la actitud física y el tono del voz del actor las que vienen detalladas claramente en el *Kleines Organon für das Theater de Brecht*²⁵²:

Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus (...)Bei der Gruppierung der Figuren auf der Bühne und der Bewegung der Gruppen muß die erforderliche Schönheit hauptsächlich durch die Eleganz gewonnen werden, mit der das gestische Material vorgeführt und dem Einblick des Publikums ausgesetzt wird.

La similitud entre estos dos recursos teatrales la admite también la crítica Patrice Davis reconociendo que el gestus proporciona la clave de las actitudes corporales, de las entonaciones y expresiones faciales, en otras palabras, del cuerpo entero en su dimensión visual y vocal. Una diferencia entre ambos, mientras que el gestus brechtiano lo realiza el personaje como representante de todo su grupo social, el T- Event de Bond es el gestus brechtiano limitado al personaje en la obra. Analizaremos en el próximo punto cómo Bond utiliza las manos ó las cabezas de los actores a modo de gestus brechtiano.

3.3.2.B.B. EL T- EVENT EN *THE WOMAN*

En el estudio de Hay y Roberts sobre la producción de *The Woman* afirman que las imágenes relevantes para la producción de esta obra fueron colocadas al principio de la primera parte²⁵³. Hecuba, la mujer a la que se refiere el título de esta obra, tan sólo aparece en cinco escenas de las catorce que componen la primera parte. El espectador observará como ejemplo de TE la escena quinta de la primera parte, el instante en que Heros obtiene la estatua pero pierde a su mujer y decide declarar la guerra a Troya:

²⁵² B. Brecht, *Schriften zum Theater 2*, op. cit, pág 693.

²⁵³ Malcolm Hay & Ph. Roberts, *Bond, A Study of his Plays*, p 253-259.

HEROS: Troy, statue, my wife- in her hands!. Now she 'd like to make her revenge complete. Get rid of us and throw my wife's body after us in the sea!
We're at her mercy! Why, why, why did I let her go?. That woman is a – a-!
Athens and troy can never be at peace! Troy must be destroyed. Stone by stone.

La escena más significativa en la obra es la escena doce de la primera parte, en la que la multitud troyana está sumida en el temor y la desesperación:

CROWD: Food! Water! Heal us! We're starving! Alms!
My wife's dead! My son! Plague! Money! Help us!.

Y es aquí donde Bond captura el sentimiento de la multitud con el gesto de sus manos alzadas componiendo un TE. Bond explica el significado de esta escena²⁵⁴:

I tried to show their commom purpose through their hands. First their hands are flat, the hands of beggars; when they come close to their enemies their hands become fists. When they carry out the statue, their hands are weapons, claws and fails; and when they are united in one moment of choice (to give the statue to the Greeks) their hands swing in the direction of the harbour like the leaves of a tree turning in the wind.

Tenemos otro ejemplo de gestus o TE en el momento en que los griegos llegan a la isla. El autor reconoce en una entrevista la importancia del gestus corporal, al más puro estilo de Brecht, expresado por las cabezas de los actores y afirma²⁵⁵:

²⁵⁴ E. Bond, *Us, Our Drama and the National Theatre*, pág 3,

²⁵⁵ Interview with Ian Stuart 12.6.90, cit en *Politics in Performance*.

Suddenly this army arrived and they were reduced to their heads. They had got to think. They never thought outside their normal thought process. It was very exciting seeing this ring of heads, it was also like the audience.

Son todos ellos momentos significativos en los cuales Bond emplea el recurso del T-Event por primera vez en su obra *The Woman*, recurso similar al gestus brechtiano.

3.3.2.C. EL AGGRO-EFFECT

E. Bond utiliza la violencia de distintas maneras a lo largo de toda su obra. En un principio la analiza en los prefacios a sus obras, seguidamente la trata como tema individual y finalmente la emplea como estrategia teatral en su nuevo modo de actuar- new way of acting. Es la estrategia denominada por Bond Aggro-Effect. Bond es un autor moralista con obras que tienen un fuerte contenido ideológico y didáctico. Apuesta por un teatro racional, aunque la manera de transmitir su ideología no resulta racional. Ésta se basa en la tensión y en la agresión sin límites que consigue crear en el escenario, molestando y enfrentando al público en ocasiones con escenas cargadas de violencia excesiva empleada como estrategia.

Pero Bond no hace un excesivo empleo de la violencia en escena sin más, sino que como moralista se cuestiona el origen de la violencia y su posible solución en nuestra sociedad, llegando a afirmar²⁵⁶: “*Our economy depends on exploitation and aggression*”. También describe la intención del excesivo empleo de la violencia – Aggro-Effect-en sus obras²⁵⁷:

²⁵⁶ E. Bond, *Plays: Three, Introduction to The Fool*, pág 69.

²⁵⁷ E. Bond, *Plays, : One*, Prefacio a *Saved* titulado *On Violence*, Methuen 1977, pág 12.

I only want to make clear that the cause and solution of the problem of human violence lie not in our instincts but in our social relationships. Violence is not an instinct we must forever repress because it threatens civilised social relationships; we are violent because we have not made those relationships civilised.

Para él resulta obvio que nos estamos destruyendo como sociedad y que la violencia es el gran problema de nuestra civilización Bond justifica la necesidad de la sociedad de que se escriba sobre este tema²⁵⁸:

I wrote about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. Violence shapes and obsesses our society, and if we don't stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about violence.

La relación entre la teoría de sus prefacios y la práctica en sus obras resulta confusa, ya que estamos ante un escritor pacifista que escribe de forma muy violenta. Debido al excesivo empleo de la violencia y del Aggro-Effect, ha encontrado no pocos detractores a sus obras. Entre ellos se encuentra Gary O' Connor, quien afirma sobre las obras de Bond²⁵⁹: “ *All Bond's plays are based on sensuality of shock. To be precise and acute and actual enjoyment of it, which is then rationalised and justified as being 'anti-violent' and 'anti-fascist' “.*

²⁵⁸ Bond E, *Plays: Two, Preface to Lear*, pág. 3.

²⁵⁹ Gary O' Connor, *Plays and Players, Bingo*, September, 1974, pág. 28.

Por el contrario, también hay críticos a favor, por ejemplo Hay y Roberts, que afirman²⁶⁰: “ *Throughout Bond’s plays there is an analysis , sometimes implicit of violence, its causes and consequences*”. El crítico Richard Scharine se muestra partidario de Bond y la violencia social empleada en la obra *Saved* al anotar²⁶¹: “ *It’s a sickness that the autor is withnessing, not creating*”. Es el Aggro- Effect según el crítico Hubert Zapf, la estrategia dramática que contrapone a Bond con Brecht ²⁶²: “ *The most prominent feature of Bond’s plays which sharply distinguises him from Brecht is the conscious , even excessive use of violence as a kind of shock-therapy on the audience*”.

Bond ha encontrado con el paso del tiempo una base más sólida para el Rational Theatre y para su modo de actuar que el recurso del Aggro-Effect. De hecho ya en sus últimas obras ha evolucionado y deja palpable un empleo cada vez menos frecuente de la violencia excesiva como recurso teatral.

3.3.2.C.A. EL AGGRO- EFFECT COMO CONTRAPOSICIÓN AL EFECTO DISTANCIAMIENTO

Bond coincide con Brecht en la intención de su teatro, es decir ambos pretenden que el público reaccione de forma racional y reflexione sobre los hechos llevados a escena. No obstante Brecht busca distancia con el empleo del efecto distanciamiento, mientras que Bond lo que busca es lo contrario, implicar a la audiencia con el Aggro- Effect. La idea de Bond de implicar a la audiencia es manifestada por él mismo en su carta en respuesta a P. Holland²⁶³:

²⁶⁰ Hay and Roberts, *Bond: A Study of his Plays*, pág. 115.

²⁶¹ R. Scharine, *The Plays of E. Bond*, pág. 22.

²⁶² Zapf, Hubert, *Two Concepts of Society in Drama, : Bertolt Brechts The Good Woman of Se- Zuan and Edward Bond’s Lear*, Modern Drama, vol 31, 1988, págs 352-364.

Alienation is vulnerable to the audience's decision about it. Sometimes it is necessary to emotionally commit the audience – which is why I have Aggro-Effects. Without this the V-Effect can deteriorate into an aesthetic style.

El Aggro-Effect implica a la audiencia, no la aleja. Este recurso acapara la atención del espectador ante la fuerte agresividad en escena. El efecto de estas escenas de violencia excesiva queda grabado en la memoria del espectador durante mucho tiempo tras la representación. No sólo Bond, sino también otros escritores como Pirandello y Brecht ya utilizaban esta técnica de shock antes que él, pero lo que distingue a nuestro autor británico es el alcance de la violencia y la profundidad con que aplica esta técnica.

No obstante el uso del Aggro-Effect como recurso puede ser contraproducente y su efecto dependerá más bien de la variedad que de la cantidad de veces que se emplee en la obra. Es decir, paradójicamente cuanto más se emplee, más se necesitará para causar reacción en el público. En efecto ya en el prólogo a *The Fool* comenta Bond lo siguiente respecto al Aggro-Effect en *Saved*²⁶⁴: “*If I went on stoning babies in every play then nobody would notice it anymore. I had to find continuously new ways of making people notice, of making those things effective*”. El problema con este autor es que la apreciación que él mismo tiene de la violencia en sus obras, está a menudo basada en la inconsistencia. De hecho en una entrevista con *Theater Quarterly* argumenta que la violencia es tan sólo un hecho accidental en su obra, lo cual obviamente ante el espectador no parece ser así²⁶⁵:

²⁶³ Bond, E., *A Letter to Peter Holland*, *Theater Quarterly*, vol 8, 1978.

²⁶⁴ E. Bond, *The Fool*, p viii.

²⁶⁵ Bond, Edward, *Drama and the Dialectics of Violence*, *Theater Quarterly*, vol 2, n° 5, 1972, págs 4- 14.

I don't think that my plays really are violent, though *Early Morning* might be an exception. They have moments of violence, which are usually set in an atmosphere that is quite different- the dismembered body of Shogo appearing at the end of *Narrow Road* for instance- which isn't a violent play. It is not even about violence- it is a kind of situation in which violence occurs. Even in *Saved*, where they talk very aggressively it is really a joke...Violence happens there in the way that it happens to the audience...So that I think the violence comes as a surprise because the play is about other things. But it isn't introduced in order to make those other things interesting, but as a consequence of them.

En Bond el uso de la violencia en escena como recurso teatral, y la implicación de la audiencia que ésta conlleva es un hecho premeditado, al igual que lo era el efecto distanciamiento en Brecht. No obstante él mismo insiste en que no encuentra placer en el hecho de apedrear, torturar o dejar ciegos a bebés, hombres o mujeres. Opuestamente a Brecht y Chejov, Bond sí que muestra una clara inclinación a representar en escena hechos cargados de violencia, aunque en ciertas ocasiones traslada estas escenas fuera del escenario, tal y como sucede en *Lear*, con la violación de Cordelia y el asesinato de su hijo no nacido. Para aclarar al lector el verdadero sentido del Aggro-Effect expondremos a continuación unas escenas típicas de las obras *Saved* y *Lear*, en las cuales el recurso del Aggro-Effect se hace totalmente patente en escena.

3.3.2.C.B. EJEMPLO DE *SAVED*

En *Saved* la típica historia chico-chica funciona como base para un argumento obscuro y cargado de violencia. *Saved* trata la relación entre una joven pareja, Len y Pam, presentados en un principio como jóvenes amantes pero que heredan todos los rasgos de falta de amor e indiferencia existentes entre los padres de ella. Centrémonos en *Saved*, en la

famosa escena en la cual Bond descarga toda su agresividad haciendo uso del Aggro-Effect. La escena sexta empieza aparentemente muy tranquila. Len y Fred están pescando en un parque. Súbitamente aparece Pam en escena, empujando un carrito de bebé, y a pesar de la indiferencia que presta hacia el niño, parece ser que éste es la causa que los mantiene unidos como pareja. Después de discutir con Fred, Pam se marcha dejando el mencionado carrito en escena. Es entonces cuando Fred y sus compañeros empiezan a jugar con el carrito del bebé, juego que termina en agresión violenta hasta llegar a la tortura y la muerte del bebé²⁶⁶:

BARRY: 'Ere, can I piss on it?

COLIN. Gungry bastard!

MIKE: Got any matches?

They laugh

PETE: Couldn't yer break them little fingers easy though?

COLIN: Snap!.

Parte del gran efecto de la escena deriva de la violencia sin razón, de la arbitrariedad de la violencia. En ella Bond presenta, como en numerosas ocasiones, una típica escalada de violencia por parte de los jóvenes, que empiezan queriendo romperle los dedos, para terminar torturándolo con pinchazos y dándole muerte a pedradas²⁶⁷:

MIKE: Got it!

PETE. Give it a punch

MIKE: Yeh less!

COLIN: There is no one about!

²⁶⁶ E. Bond: *Plays, One, Saved*, Methuen, 1977, págs 57-82.

²⁶⁷ op. cit.

Pete punches it.

Ugh! Mind yer don't hurt it.

MIKE: Yer can't.

BARRY: Not at that age

MIKE: Course yer can't , no feelin's

PETE. Like animals.

Esta escena es un claro ejemplo de Aggro-Effect basado en el asesinato de inocentes, sin duda un motivo recurrente en la obra de Bond. Sin duda esta estrategia dramática lo que hace es implicar y acercar a la audiencia, provocando justo el efecto contrario del distanciamiento brechtiano.

3.3.2.C.C. EJEMPLO DE *LEAR*

Si la obra original de Shakespeare ya contiene en sí imágenes cargadas de violencia, en la versión de Bond aparecen imágenes de una violencia insoportable, y en las cuales la sucesión de asesinatos y mutilaciones parece ser inevitable.

La estructura de la obra gira de nuevo en torno a una escalada de violencia. Al principio de la obra un trabajador muere por accidente, más tarde otro es ejecutado, posteriormente las tropas marchan a la guerra. Warrington es mutilado y torturado por Bodice y Fontanelle, las hijas de Lear. A continuación los soldados violan a Cordelia, otra hija de Lear. Paulatinamente la violencia va en aumento hasta que Fontanelle muere de un disparo y su propio padre, Lear, que desmiembra su cuerpo y le hace una autopsia sacándole en escena las vísceras de su cuerpo aún caliente con las manos ensangrentadas. Bodice, hija

de Lear, es asesinada por los soldados a punta de bayoneta. Más tarde Lear es sentado en una máquina de tortura y le sacan los ojos. Finalmente le disparan y lo matan.

Difícil resulta por tanto al espectador permanecer distante ante tal avalancha de hechos violentos. Veamos como ejemplo de Aggro-Effect la tortura de Warrington²⁶⁸:

FONTANELLE: Use the boot! (Soldier A kicks him). Jump on him!

(She pushes soldier A) Jump on his head!

SOLDIER A: Lay off, lady, lay off! Oo's killing 'im me or you?

BODICE (Knits) One plain, two pearl, one plain (...)

FONTANELLE: Do something! Don't let him get away with it. O

Christ, why did I cut his tongue out! I want to hear him scream!.

SOLDIER A: (jerks Warrington's head up). Look at 'is eyes, Miss.

That's boney- fidey sufferin'.

FONTANELLE: Oh yes, tears and blood. I wish my father was here. I

wish he could see him. Look at his hands!

SOLDIER A and FONTANELLE jump on Warrington's hands. Kill his hands! Kill his feet! Jump on it- all of it!. He can't hit us now. Look at his hands like boiling crabs ; Kill it! Kill all of it! Kill him inside! Make him dead! Father! Father! I want to sit on his lungs!

BODICE(knits): Plain, pearl, plain. She was just the same at school.

La excitación de Fontanelle contrasta de manera perturbadora con todos los horrores que le están haciendo pasar al cortesano Warrington. A la vista de estas torturas, Bodice permanece sentada tranquilamente y haciendo punto. Después toma la decisión de que

²⁶⁸ E. Bond, *Plays: Two, Lear*, Methuen, 1978, Act I, scene IV, págs 25-30.

Warrington debe ser 'shut up inside himself' e introduce sus agujas de hacer punto en sus oídos al tiempo que afirma casi bromeando²⁶⁹: " *BODICE: I'll just jog this in and out a little. Doodee, doodee, doo*".

El Aggro-Effect en esta obra aparece más tarde en la escena en que a Lear le sacan los ojos con una máquina de tortura, como metáfora de los usos deshumanizantes de la tecnología. Nos encontramos ante un punto que con frecuencia tratan tanto Brecht como Bond en sus escritos. Se trata de la relación violencia y tecnología, y sobre la cual nuestro autor británico apunta²⁷⁰ :

Imperfections are to be dealt with by science and technology, but science and technology are the origins of the imperfections. Science and technology cause terror. Terrors arise from the proper working of technology: the waste of environment; industrial pollution; the disorientation of fact by the new media which disperse culture; the danger of nuclear weapons.

A lo largo de estos tres puntos, y empleando varias de las escenas más agresivas de nuestro autor, hemos visto cómo el empleo de la excesiva violencia en escena, denominada por Bond Aggro-effect, es una forma ineludible de implicar a la audiencia, todo lo contrario a distanciarla, tal y como pretendía Brecht con el efecto distanciamiento. Podemos afirmar que el Aggro-Effect es una estrategia dramática claramente opuesta al distanciamiento.

²⁶⁹ op. cit.

²⁷⁰ E. Bond, *Two Post-Modern Plays, Jackets and in The Company of Men, Notes on Postmodernism*, Methuen, 1990, pág 236 y sigtes.

3.3.3. EL SOLILOQUIO EN BRECHT Y EN BOND

Brecht hizo uso de múltiples estrategias teatrales, insistió en la necesidad del distanciamiento, en la distancia entre público y obra teatral, advirtió a los críticos sobre el peligro de la implicación e identificación del público con los personajes y la obra. Para Brecht la creación del teatro épico suponía una imperiosa necesidad de distanciarse respecto al Naturalismo y obligar al público a una crítica y reflexión.

Hasta 1936 trabaja sucesivamente en elaborar su teoría del teatro didáctico, empleando para ello el *Lehrstück* pieza didáctica y la *Schuloper* o comedia pedagógica. Durante este periodo rechaza totalmente el concepto de teatro como diversión, más bien lo concibe como un ejercicio moral. Los textos que elabora en esta época, *Der Flug der Lindberghs*, (1928-29), *Die Ausnahme und Die Regel*, (1930) *Der Jasager*, *Der Neinsager*, (1930) *Die Horatier und die Kuratier* (1933-34) están estructurados en diálogos basados en preguntas y respuestas, y narran la historia con empleo de prólogos, epílogos y frecuentes apariciones de coros en escena, todos ellos elementos distanciadores.

A partir de 1937 es cuando Brecht vuelve a concebir el teatro como diversión y tiende a desvalorizar lo patético y lo trágico en sus obras; no obstante se dan escenas patéticas y las encontramos a menudo al final de las obras. Ante la importancia de estas escenas el lector comprobará que en ellas Brecht ubica los soliloquios de sus personajes, los largos parlamentos que confrontan al protagonista con el público. En la última fase de la producción dramática de Brecht observamos obras como *Das Leben des Galilei* (1937-38), *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), *Die Mutter* (1937) en las que emplea con frecuencia el soliloquio con sus personajes. Son largos soliloquios que les distancian de su papel y ofrecen

al público una visión socio-política del personaje y del argumento. A continuación nos centraremos en el empleo del soliloquio en dos de sus obras: *Leben des Galilei* y *Die Mutter*. Comprobaremos la presencia de este recurso en obras de Bond, concretamente en *In the Company of Men* y *The Worlds*.

3.3.3.A. EJEMPLO DE *LEBEN DES GALILEI*

En la obra de Brecht aparece el personaje de Galileo como uno de los más destacados por su complejidad y su espíritu atormentado. Resulta también complejo el mensaje de la misma obra *Leben des Galilei* sobre la responsabilidad del científico ante la utilización positiva y provechosa de la ciencia, mensaje que igualmente se da en la obra de E. Bond, por ejemplo en todas las piezas de la trilogía *The War Plays*. Con Galileo, Brecht nos expone a un héroe indeciso y de comportamientos ambíguos.

Tras catorce escenas que ilustran su vida, Galileo es presentado al final de sus días ante el público como prisionero de la Inquisición y en su largo soliloquio de casi quince minutos, se queja abiertamente de cómo los políticos y gentes poderosas hacen negocio con la ciencia y sus descubrimientos con amenazas y estorsiones, aquí al final de la obra tenemos el contenido de su crítica. Para Brecht esta escena cargada de crítica social y política se apoya en un largo soliloquio,²⁷¹:

GALILEI akademisch, die Hände über dem Bauch gefaltet: In meinen freien Stunden, deren ich viele habe, bin ich meinen Fall durchgegangen und habe darüber nachgedacht, wie die Welt der Wissenschaft, zu der ich mich selber nicht mehr zähle, ihn zu beurteilen haben wird. Selbst ein Wollhändler muß,

außer billig einkaufen und teuer verkaufen, , auch noch darum besorgt sein , daß der Handel mit Wolle unbehindert vor sich gehen kann. Der Verfolg der Wissenschaft scheint mir diesbezüglich besondere Tapferkeit zu erheischen(...)
Sie überschütteten uns mit Drohungen und Bestechungen , unwiderstehlich für schwache Seelen. Aber können wir uns der Menge verweigern und doch Wissenschaftler bleiben?.

Al final de la obra, Galileo resulta ante los ojos del espectador un héroe patético, ya que reconoce que ha traicionado a su oficio y se avergüenza de ello: “ *Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden*”. Tanto en la versión americana como en la representación de la *Berliner Ensemble* la escena catorce en la que se encuentra el largo soliloquio, constituyó el final de la obra.

Resulta interesante destacar que junto con el soliloquio, otros recursos como las estrofas, cantadas por niños, así como el poema de Lorenzo de Medicis sobre la fugacidad de la vida, al igual que las baladas compuestas por Hans Eissler, contribuyeron como elementos distanciadores a provocar en el público una reflexión sobre el papel de la ciencia en la sociedad y el peligro que supone ésta en manos de una minoría.

3.3.3.B. EJEMPLO DE *DIE MUTTER*

El teatro épico de Brecht implica una magnífica combinación de ideología crítica y arte en el escenario. Existe una fuerte relación entre las obras teatrales de Brecht y la carga ideológica que conllevan, en numerosas ocasiones reforzadas por el recurso del soliloquio.

²⁷¹ B. Brecht, op. cit, escena 14, pág 1339.

Respecto al contenido ideológico de las obras brechtianas exponemos al lector la opinión del crítico M. Esslin²⁷²:

The plays he had written as ice-cold intellectual exercises contain far more than he himself consciously put into them. Behind the rational, propagandist surface there is always a layer of profound emotion, repressed, but all the more powerfully active. This repressed emotional content communicates itself to the deeper layers of the reader's or the spectator's mind and is felt as a poetic quality.

Este contenido emocional reprimido al cual alude M. Esslin se manifiesta sin duda en el caso de los soliloquios de los personajes. Es con el soliloquio cómo aflora el espíritu desnudo del personaje, sus miedos y sus motivaciones, y en ocasiones la crítica de la obra entera. Estos momentos cargados de reflexiones del protagonista se dan con frecuencia al final de las obras de Brecht.

Hemos observado en el epígrafe anterior que en el caso de *Leben des Galilei*, Brecht nos presenta en la escena catorce a un héroe cansado e indeciso. Lo contrario sucede con *Die Mutter*. En ella el personaje Pelagea Vlassowa constituye una verdadera figura ideológica cargada de fuerza y en absoluto cansada e indecisa. En torno al personaje Pelagea Vlassowa Brecht produce una síntesis de personaje artístico y personaje ideológico. El personaje ideológico lo manifiesta Brecht poniendo en su boca canciones como *Lob des Kommunismus*, *Lob des Revolutionärs*, o *Lob der Dritten Sache*. El personaje artístico lo construye a lo largo de toda la obra, pero podemos afirmar que lo culmina con un soliloquio de nuevo al final de la obra, en la escena catorce.

²⁷² M. Esslin, *Brecht, A Choice of Evils*, London, 1959, págs 202- 203.

Tras la muerte de su hijo, la actividad política de Pelagea Vlassowa ha disminuido. No obstante, tras oír la noticia de que la guerra empieza, P. Vlassowa inicia de nuevo una huelga y aparece en el centro del escenario con un grupo de trabajadores. Ella los dirige y porta la bandera comunista. Es en este momento cuando el lector presenciara la síntesis entre momento artístico y momento ideológico de este personaje, resaltado gracias al recurso del soliloquio²⁷³:

Nein, wenn ich müde bin, werde ich sie dir geben, dann wirst du sie tragen.
Denn was habe ich , Pelagea Wlassova, Witwe eines Arbeiters und Mutter eines Arbeiters , noch alles zu tun!. Als ich vor vielen Jahren mit Sorgen sah, daß mein Sohn nicht mehr satt wurde , habe ich zuerst nur gejamert. Da änderte sich nichts. Dann half ich ihm bei seinem Kampf um die Kopeke. Damals sind wir in kleinen Streiks für bessere Löhne gestanden. Jetzt stehen wir in einem Riesenstreik in den Munitionsfabriken und kämpfen um die Macht im Staate.

El recurso del soliloquio también se da en Bond, otro recurso que aunque heredado de W. Shakespeare, lo utiliza con intención de provocar distancia entre personaje y espectador. Del mismo modo que hiciera Brecht, otro de los recursos teatrales desarrollados por E. Bond es el soliloquio público. El PS es un recurso del teatro racional que casi les permite a los actores salirse de sus personajes y comentar su situación política y social en la que se encuentran inmersos.

²⁷³ op. cit, pág 895.

En una entrevista realizada con el crítico Ian Stuart, Bond admite y reconoce la presencia de este recurso en su teatro racional, e incluso respecto a su finalidad añade que el Public soliloqui es necesario²⁷⁴ :“ *to put into the play an interpretation which cannot be read into the content of the play*”. El PS es utilizado por Bond como elemento distanciador ante su audiencia, al igual que hacía Brecht con este mismo recurso, con coros y con canciones. Para Bond la función del soliloquio, el empleo y la importancia de este recurso en sus obras radica en lo siguiente²⁷⁵:

The actor doesn't step out of character but the audience sees the character's potential self, sees him as he could be . I call this device a public soliloqui(...)
 Shifting time in this way isn't doing anything more awkward than Shakespeare did when he let a character 'talk -to-us-in himself'. If it seems awkward that's because writers and audiences haven't learned to live in our time as fully and perceptively as Shakespeare and his audience knew how to live in their's(...) We should develop public soliloqui and other devices till we can use them without confusing the audience.

A través del PS, Bond quiere demostrar a la audiencia que los personajes que ofrece son la consecuencia de sus experiencias y su entorno político-social. Las canciones, coros y monólogos tan frecuentemente empleados por Brecht al final de sus obras, evolucionan en Bond a lo que él denomina soliloquio público. El empleo del PS no está limitado a un solo personaje, sino que según Bond puede aplicarse a grupos enteros de personajes; concretamente respecto a su obra *The Worlds* afirma²⁷⁶:

²⁷⁴ E. Bond, Interview with Ian Stuart, cit en *Politics in Performance* , pág 46.

²⁷⁵ E. Bond, *The Activist Papers, Plays : Four*, pág. 140.

A large part, perhaps all, of scene Four (Part One) of *The Worlds* could be acted as a group public soliloquy. Whole characters or groups could be permeated with public soliloquy so that we feel they're both in and outside their time and aren't eternal prisoners of the present appearance of things.

El recurso PS fue desarrollado por vez primera durante los ensayos de *The Worlds* en la Newcastle University, año 1979. La idea concebida por Bond como la necesidad de un actor de salirse de su papel, observar y comentar su situación socio-política. Observe el lector en esto la gran similitud que guarda con Brecht respecto al distanciamiento actor-personaje. Con el estreno de *The Worlds* fue cuando Bond tuvo la oportunidad de desarrollar su nuevo estilo de actuar y explorar el alcance de este recurso. Pero tengamos en cuenta que éste no es un recurso exclusivo de Bond, sino empleado por otros autores, entre ellos Shakespeare y Chejov. En la entrevista con la crítica H. Klein, Bond menciona a Shakespeare como quien le indujo a usar este recurso. E. Bond admite²⁷⁷ :

In 'The Worlds' I tried to find contemporary equivalents for Shakespeare's soliloquy. I wanted to give the characters a means of informed, personal comment in the play. At the same time I wanted to show the force of history, the causes of historical change.

El mismo Bond reconoce haberse basado en los soliloquios realizados por los numerosos personajes shakesperianos, entre ellos el mismo rey Lear ó Hamlet. Sobre la función del soliloquio en Hamlet Bond afirma lo siguiente²⁷⁸: “ *When Hamlet was most private, he was really most public. The Hamlet soliloquy was spoken by society and this*

²⁷⁶ op. cit, pág 141.

²⁷⁷ ; op. cit, pág 137.

made it politically and morally urgent". Los personajes shakesperianos exponían sus problemas personales y políticos al lector ó a la audiencia por medio de los soliloquios. Pues bien, Bond hace lo mismo; él muestra sucesos que ocurren en el escenario y fuera de él, y que considera deben ser presentados con ayuda del PS.

Hemos observado en los soliloquios brechtianos y en los soliloquios de Bond una clara intención didáctica. Aunque Bond empezó a utilizar este recurso a partir de *The Worlds*, anteriormente había ido perfilando largos monólogos de sus personajes, de nuevo otra similitud con Brecht, monólogos que en obras posteriores evolucionarían hacia el recurso PS. En el caso del rey Lear, es a lo largo de un soliloquio cuando expone al público su clara visión de la realidad²⁷⁹:

LEAR How ugly that voice is! That's not my daughter's voice. It sounds like chains on a prison wall.(Bodice puts the mirror in his hand and walks back to her chair). And she walks like something struggling in a sack(...) The king is always on oath!(He stares down at the mirror) . No, that's not the king...This is a little cage of bars with an animal in it.(Peers closer). No, no, that's not the king! Suddenly gestures violently. The USHER takes the mirror) Who shut that animal in that cage?Let it out. Have you seen its face behind the bars?There's a poor animal with blood on its head and tears running down its face. Who did that to it? It is a bird or a horse. It's lying in the dust and its wings are broken(...) O god, there is no pity in this world!

²⁷⁸ op. cit, pág 140.

²⁷⁹ E. Bond, *Lear*, Act two, scene one.

Analizaremos dos obras de Bond con este recurso, *In the Company of Men* y *The Worlds*.

3.3.3.C. EJEMPLO DE *IN THE COMPANY OF MEN*

Al igual que hemos señalado al lector el empleo del soliloquio en obras de Brecht, a continuación expondremos lo mismo con obras de E. Bond. En *In the Company of Men*, Bond retrata a un grupo social que se enriquece con el negocio de la fabricación y venta de armas a otros países. Retrata un grupo social con la capacidad suficiente para ocasionar un desastre nuclear como el que reproduce su anterior trilogía *The War Plays*. En esta obra no existen personajes femeninos. El protagonista Leonard mantiene una lucha con su padre adoptivo, Oldfield, por obtener el poder y el control dentro de la empresa. El argumento es un mundo carente de valores morales y regido por el capitalismo. Destaca en ella el frecuente empleo del soliloquio.

Cada personaje expone su punto de vista a través de largos soliloquios llenos de gran dramatismo. De este modo, y a través de la contestación de los adversarios, Bond expone su crítica al capitalismo y refleja la desconfianza generalizada en el mundo actual de los negocios. Uno de los soliloquios más destacables de la obra por su importancia dentro del argumento y por su longitud, tres páginas, es el que realiza Leonard ante su padre confesándole que ha llegado al extremo de intentar matarlo²⁸⁰:

LEONARD I tried to kill you. I would've done it. You can hear it in my voice. You're listening to a recording of your killing. (Sudden collapse) No! –it's not! I should have to...! (Stops) Still! Still! Don't move! ...I changed the magazine.

A strange gun.- an accident was plausible. That was my first advantage. It was as if the gods were smiling at me. They were far more cunning than I could ever be. I meant to shoot you in the fields while the photographer snapped me-that was the second advantage, no one poses for photos while they're committing murder. Don't move!(...) You were so close to death and didn't know. I lived your last seconds for you. Filled them with life...

Tras este largo soliloquio, cargado de un inevitable tono de pesimismo, Leonard espera en vano una respuesta por parte de su padre pero Oldfield ha muerto durante esta confesión, dejando a su hijo en una sociedad donde metafóricamente no existe oyente a su disculpa. Esto le lleva al suicidio, con el típico fin pesimista de las obras de Bond.

3.3.3.D. EJEMPLO DE *THE WORLDS*

Segun I. Stuart²⁸¹ este concepto lo desarrolló Bond cuando reconoció la necesidad del actor de transmitir su verdad al analizar la sociedad en que vive. Esta representación en la Newcastle University supuso un cambio, ya que abriría a Bond su primera oportunidad para explorar su posterior y nuevo estilo de actuar.

Otra obra que destaca por el empleo de este recurso es *The Worlds*, en la cual Bond examina la existencia de dos mundos exponiéndonos cuatro grupos de personajes, John Trench, el protagonista, los directores de una empresa encarnados por Hubbard, los huelguistas, encarnados por Terry, y finalmente los terroristas, encarnados por Anna. De los varios soliloquios existentes en *The Worlds* destacan los titulados A Lecture, A Poem, A Speech, y A Workman's Biography. A partir de *The Worlds* Bond separa claramente los

²⁸⁰ E. Bond, op. cit, unit seven, pág 171.

soliloquios del texto, ya que aparecen incluso a modo de poema y acompañados de un título; es decir no estamos ante los largos monólogos de personajes de sus anteriores obras.

Observe el lector cómo recae la importancia del argumento sobre Anna, una de las terroristas, sobre cuyo P.S plasma E. Bond el tema central de la obra, además de sus ideas acerca del sistema económico reinante en el mundo occidental²⁸²:

A Lecture

Anna: Listen. There are two worlds. Most people think they live in one but they live in two. First there is the daily world in which we live. The world of appearance. There's law and order, right and wrong, good manners. How else could we live and work together?. But there is also the real world. The world of power, machines, buying, selling, working. That world depends on capital: money! Money can do anything. It gives you the power of giants. The real world obey the law of money. And there is a paradox about this law: whoever owns money is owned by it. A man buys a house. Does he own it? No, because to keep it, he must get more money. And so the house owns him. The same is true of the clothes on your back and the food on your plate. Our lives, our minds, what we are, the way we see the world are not shaped by human law but by the law of money.

El PS en esta obra funciona de modo que los personajes principales realizan una mirada introspectiva a su vida, y esta mirada introspectiva les ayuda a analizar de forma neutral el modo en que funciona la sociedad. El PS ayuda al espectador comprender crítica de la obra.

²⁸¹ I. Stuart, *Politics in Performance*, pág. 171.

²⁸² E. Bond, *The Worlds with The Activist Papers*, London, Methuen, 1980, págs 76,77.

De hecho, Bond afirma en una entrevista con el crítico I. Stuart²⁸³: *"Public Soliloquies were to do with being unemotive and clear, but connected, not being impassioned or emoting...that the message is clear and you stand back and look at what you are saying"*.

Resulta inevitable reconocer en Bond una clara intención de distanciar al espectador, y lo consigue empleando el recurso del PS, al igual que empleando poemas y canciones integradas en el texto, que interrumpen ante los ojos del espectador la causalidad y continuidad temporal de las escenas. Son todos ellos recursos que, al igual que en el caso de Brecht, contribuyen a una segunda lectura de sus obras.

3.3.4. LA PARABOLA EN BRECHT Y EN BOND

Bertolt Brecht y Edward Bond, aunque son escritores pertenecientes a generaciones distintas, son dos de los máximos representantes de un teatro caracterizado por su íntima relación con la sociedad moderna y la política. Ambos critican a la sociedad y a la política por medio de parábolas. En el caso de la parábola, Brecht evita a toda costa la identificación de una audiencia pasiva con los personajes de la obra, con su teatro épico apela constantemente a la conciencia crítica del espectador y propone una crítica de los hechos representados en el escenario. Tal y como comprobará el lector esta crítica es efectuada en numerosas ocasiones por medio de parábola y apunta con ella a la habilidad del espectador de trasladar los hechos ficticios presentados en escena a la realidad social y política del público.

Brecht no cometió el error de criticar directamente los hechos políticos que estaban sucediendo en su tiempo. Nos situamos a finales de los años treinta y principios de los

²⁸³ E. Bond, personal interview, 12 June 1990, cit en *Politics in Performance*.

cuarenta con el pleno auge del Nazismo en Alemania. Esa situación política la alejó en el tiempo y en el espacio convirtiéndola en historias de gánsters en Hollywood. El crítico J. Desuché afirma lo siguiente acerca de la realidad que Brecht, a modo de parábola, nos muestra en escena²⁸⁴:

Se trata a la vez de mostrarnos la realidad contemporánea y permitirnos juzgarla: para esto es necesario, pues, que deje de aparecernos como necesaria. Debe aparecernos, de pronto, en escena, extraña, sorprendente, ‘alejada’ de nosotros. Por ello Brecht la insertará en verdaderas leyendas, en parábolas.

De modo muy similar se pronuncia el crítico F. Doménech reconociendo en Brecht el empleo de la parábola con las siguientes palabras²⁸⁵:

Bertolt Brecht sigue impresionando a los públicos que se acercan a sus obras (en buenos montajes, eso nunca hay que olvidarlo) porque cuenta la verdad con o sin parábolas. Sus obras, inocuas o no, siguen siendo verdaderas e iluminadoras de la época que le tocó vivir. Y esa época no es tan distinta de la nuestra.

En el caso de las parábolas el resultado del alejamiento en el tiempo y espacio es impactante, ya que irremediablemente despierta y obliga al espectador a realizar una reflexión, sobre todo en el caso de las parábolas políticas. Además de las parábolas políticas, entre las cuales destacan las parábolas en contra de la guerra, existen en la producción de Brecht dos obras que podrían ser englobadas bajo el título de parábolas humanistas, se trata de *Der Gute Mensch von Sezuan* (1938-41) y *Der Kaukasische Kreidekreis* (1943-45). Dos

²⁸⁴J. Desuché, op. cit. Ver capítulo *Dialéctica y Asombro*, pág 45.

²⁸⁵ Doménech, F., *Maneras de decir la verdad*, en ADE, nº 70, Oct 98, págs. 77- 82.

obras que proponen como argumento las tribulaciones de una figura principal, personaje lleno de Bondad y de valores humanos, en un mundo carente de valores.

En *Der Gute Mensch von Sezuán* resulta de gran importancia la escena tercera, que tiene lugar en un parque público y que comienza con un diálogo entre un grupo de prostitutas y un aviador con el firme propósito de acabar con su vida cometiendo suicidio. En dicha escena, la protagonista Shen Te se enamora del aviador alejando de él la idea de suicidio y aportando un nuevo sentido a su vida. La protagonista, que a lo largo de la obra habla en numerosas ocasiones recitando parábolas, también ha descubierto en el piloto la bondad, y recita en numerosas ocasiones parábolas inmersas en la historia²⁸⁶:

A pesar de tanta tristeza siempre hay personas amables. Una vez, cuando yo era pequeña, me caí llevando un paquete de arroz. Un viejo me levantó y me dió también un poco de queso. Con frecuencia me acuerdo de ello. Los que tienen poco que comer, suelen ser los que más a gusto reparten con los demás. Se comprende que la gente se siente contenta de mostrar lo que puede hacer; ¿y cómo pueden mostrarlo mejor que siendo amables?. La maldad no es más que una especie de torpeza .

Brecht parece querer transmitirnos con esta obra y sus personajes tan antagónicos, que la naturaleza humana es buena y mala al mismo tiempo; que todas las personas podemos ofrecer una cara amarga y otra llena de amabilidad ante el prójimo. Lo mismo encontrará el lector en la protagonista de la obra *Der Kaukasische Kreidekreis*, personaje que se erige como un canto a la bondad.

²⁸⁶ B. Brecht, *Teatro*, cit en P. Chiarini, capt V, pág 190, trad de Jesús López Pacheco. Tít orig. de la obra Stücke 4, *Der Gute Mensch von Sezuan*, op. cit, pág 1525.

En ella la protagonista, de nuevo una mujer llena de Bondad, salva la vida a un niño abandonado a puertas de palacio. Todo el argumento de la obra gira en torno a la huída de la madre adoptiva con el niño. Esta madre adoptiva gana ante el juez Azdak el derecho a la maternidad sobre el niño, en contra de los deseos de la madre biológica de recuperar a su hijo abandonado. Es esta una obra que ensalza por medio de parábola la prioridad de los lazos de afecto, y ensalza en todo momento el valor de la bondad y de la maternidad en un mundo hostil.

3.3.4.A. PARÁBOLAS POLÍTICAS DE BRECHT Y BOND CONTRA LA GUERRA

Entre todas las parábolas destacan en Brecht y en Bond las parábolas contra de la guerra. Brecht escribió numerosas obras contra ella, por ejemplo *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, *Die Ausnahme und die Regel*, *Mutter Courage*, y *Die Mutter*. En ellas Brecht critica con dureza el uso abusivo del poder y la violencia. Alertado ya en los años 30 por el ascenso de Hitler al poder, dedicó algunas de sus obras en forma de parábola a advertir al mundo sobre la amenaza de quien él llamaba ‘el pintor de brocha gorda’. Nos referimos a las parábolas de Hitler y el tercer Reich en *Furcht und Elend des Dritten Reiches*(1938) y *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941).

Del mismo modo nos ofrece con *Mutter Courage und ihre Kinder* (1938-1939) una fantástica parábola antimilitarista sobre la guerra de los 30 años. *Mutter Courage und ihre Kinder* es una crónica de la guerra de los treinta años inspirada en el relato *Die Landstörtzerin* de Grimmelshausen. La enseñanza que esta parábola aporta a su público es que los grandes negocios en la guerra no son hechos por los hombres pequeños, que la guerra

destruye las virtudes humanas incluso en aquellos que las poseen. Sin lugar a dudas *Mutter Courage* es la gran parábola brechtiana contra la guerra.

En ella, la protagonista es una mujer que destaca sobre cualquier otro personaje. El escenario se encuentra decorado por el carro de Madre Coraje, linos y telas simulando paredes. Pasan los años, caen en combate ricos y pobres, poderosos y humildes. Madre Coraje sigue en escena cada vez más sola y más mísera, pero siempre acompañada de su carro. La guerra acabará destruyendo a su familia y a su pobre negocio basado en un carromato de compra venta en campos de batalla. Durante el largo deambular de Madre Coraje por Alemania muestra Brecht las miserias y los horrores de la guerra. Encontraremos personajes aférrimos partidarios de la guerra, entre ellos la protagonista y un predicador Brecht transmite al espectador el sinsentido de la guerra y la visión de guerra como negocio.

Continuemos con la producción brechtiana en tono parábola antimilitarista. De nuevo la guerra aparece en otra de sus obras, *Die Gewehre der Frau Carrar*, basada en la guerra civil española. Brecht no olvidó que los conflictos principales emergen entre las clases poderosas y las oprimidas. De ahí que en plena segunda guerra mundial escribiese de nuevo otra parábola, esta vez sobre el abuso entre clases sociales, titulada *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Con esta parábola hace una dura crítica tanto a la clase social de los terratenientes como a la de los sirvientes.

Otra parábola de Brecht cargada de tono pacifista es *Der Prozess des Lukullus*, convertida en ópera con música de Paul Dessau. En ella el gran Lúculo, conquistador de Asia, se somete a un juicio tras su muerte. En este juicio tres sombras representan figurativamente

al pueblo llano y a la justicia; son ellas quienes se encargarán de condenarlo. La destrucción, la violencia y las matanzas que ha ocasionado junto con ochenta mil hombres muertos en campaña, provocarán su clara condena.

La parábola también está en la producción de Bond, destaca la parábola política, lo cual le aproxima a Brecht. Bond utiliza la técnica de alejar sus historias en el tiempo dirigiéndolas hacia el pasado o hacia el futuro. Caso típico es el de su obra *The Woman*, situada en la antigua Grecia, fuera de los muros de la ciudad de Troya. Con *Bingo* traslada la historia al siglo XVII. La trilogía *The War Plays* está ubicada toda ella en el futuro. El alejamiento en el tiempo de las obras de Bond es un hecho constante a lo largo de toda su obra.

Bond se proclama socialista y observa también el teatro como un medio para expresar sus ideas políticas. El crítico Hubert Zapf afirma que de las numerosas similitudes existentes entre ambos autores, la reescritura de clásicos y la parábola política se hallan entre ellas.²⁸⁷:

There is also a tendency in both playwrights to take up classical, historical, or mythological subjects and use them as ironic dramatic models for their anti-classical and demythologizing interpretation of the modern world (see for example St. Joan of the Stockyards, The Life of Galileo, The Caucasian Chalk Circle, or Bond's Narrow Road to the Deep north, The Sea, Bingo, The Woman, etc). Equally both authors show a preference for the political parable, with affinities to social allegory and to the didactic reduction and moral evaluation of their dramatic subject matter. And in some of his plays, Bond even explicitly employs techniques of Brecht's epic theatre.

²⁸⁷ Zapf, H, *Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzuan and Edward Bond's Lear*, Modern Dramavol 31, 1988, págs 352-364.

Respecto a Bond y el alejamiento temporal de sus obras, éste autor afirma que un dramaturgo que esté interesado en dirigir la situación actual a la audiencia, no necesita ofrecer directamente el presente ²⁸⁸ :“ *The past is also an institution owned by society*”, anota en el prefacio a *The Bundle*. De hecho en Bond podemos observar dos grupos de parábolas

a) las atemporales o que están ubicadas en el presente, *The Pope’s Wedding*, *Saved*, *The Worlds...*

b) las que están ubicadas en el pasado, agrupadas bajo el nombre de history plays: *Early Morning*, *Bingo*, *Lear...*

En las segundas Bond representa y versiona temas y mitos de nuestra herencia histórica y cultural. Con este segundo grupo de obras Bond parece intentar que su público escape de los mitos del pasado. Dentro de este segundo grupo de obras ubicadas en el pasado destaca *Early Morning*, parábola burlesca de la monarquía británica, en la cual caricaturiza a figuras como Disraeli, Queen Victoria o Gladstone con un claro tono burlón.

De nuevo en su obra *Bingo* desmitifica otra figura de gran importancia en la cultura británica, esta vez le toca el turno a Shakespeare, personaje que Bond lleva al suicidio a causa de las contradicciones psicológicas que le provoca su conciencia burguesa.

3.3.4.B. EL EJEMPLO DE *LEAR*, *WE COME TO THE RIVER*, *STONE*, *THE WAR PLAYS*.

Tanto en Brecht como en Bond se observa una clara preferencia por la parábola política y contra la guerra. En el caso de Bond, su obra *Lear* como parábola política nos ofrece un ejemplo de las virtudes humanas, virtudes que enseñan al hombre a sobrevivir en un mundo

lleno de corrupción. E. Bond muestra una profunda admiración por King Lear de Shakespeare, no obstante él retoma esta obra para realizar una parábola de un mundo de poder corrupto y violento. Entre sus parábolas políticas destaca *Lear*. Al principio de dicha obra, vemos que el protagonista rodea su reino con un muro con la exclusiva idea de preservar la seguridad, la libertad y la paz dentro de él. Observe el lector en el siguiente párrafo a un Lear que interpreta el papel brechtiano del narrador dentro de la historia, pues sale de su personaje para narrar al espectador lo sucedido²⁸⁹:

LEAR: I started this wall when I was young. I stopped my enemies in the field, but there were always more of them. How could we ever be free?. So I built this wall to keep our enemies out. My people will live behind this wall when I'm dead. You may be governed by fools but you'll always live in peace. My wall will make you free

Indudablemente hay rasgos de la obra de Shakespeare que son comunes a la de Bond. En ambas aparece un rey y padre con comportamiento déspota y arbitrario, enfrentado a dos de sus hijas cuyo único propósito es adquirir poder. Detalles como la partición del reino, la ceguera del rey y el encarcelamiento son metáforas comunes en la obra original y en la versión bondoniana. Con *Lear*, Bond ofrece una nueva lectura de la obra de Shakespeare y escribe una parábola atemporal, ahí reside la importancia de este recurso, aplicable a nuestros tiempos. Según la crítica H. Klein, es al final de la obra *Lear* cuando la parábola se manifiesta²⁹⁰: “*Lear tendrá que reconocer que en un sistema opresivo el opresor termina*

²⁸⁸ :Bond,E., Prefacio de *The Bundle*, p xiv.

²⁸⁹ E. Bond, *Lear*,with Commentary and Notes by P. Hern, London, Methuen, 1983, pág 3.

²⁹⁰ H. Klein Hagen, op. cit, págs 497-498.

sufriendo la misma suerte que el oprimido a causa del ciclo violento que le aprisiona. Esta idea está encerrada en una parábola”.

El recurso de la parábola lo tenemos en el siguiente pasaje²⁹¹:

LEAR (to the audience). A man woke up one morning and found he'd lost his voice. So he went to look for it, and when he came to the wood there was the bird who'd stolen it. It was singing beautifully and the man said ' Now I sing so beautifully I shall be rich and famous'. He put the bird in a cage and said: 'When I open my mouth wide you must sing'. Then he went to the king and said 'I will sing your mayesty's praises'. But when he opened his mouth the bird could only groan and cry because it was in a cage and the king had the man whipped. The man took the bird home but his family could'nt stand the bird's groaning and crying and they left him. So at the end the man took the bird back to the wood and let it out of the cage. But the man believed the king had treated him unjustly and he kept saying to himself 'The king's a fool' and as the bird still had the man's voice it kept singing this all over the wood and soon the other birds learned it. The next time the king went hunting he got surprised to hear all the birds singing ' The king's a fool'. He caught the bird who'd started it and pulled out its feathers, broke its wings and nailed it to a branch as a warning to all the other birds.

Esta parábola del pájaro que pierde su canto al ser encerrado en una jaula, y que provoca la desgracia y el encarcelamiento de su amo, hace referencia al pueblo de *Lear* y la privación de libertad a la que les tiene sometidos por medio del muro. La desgracia de Lear es totalmente previsible al espectador por medio de ésta.

²⁹¹ E. Bond, *Lear*, act Three, Scene two, págs 74-75.

El crítico L. Fietz considera *Lear* como una parábola y añade que Bond se refiere a la situación problemática de los años cincuenta de este siglo²⁹²

Als E. Bond im Jahre 1971 das Stück *Lear* vorstellte, wandte er sich – wie der Titel vermuten lassen konnte – weit hinter die 50er Jahre dieses Jahrhunderts zu Shakespeare zurück, in dessen Dramatik das Problem von Gewalt, Gewaltätigkeit und Grausamkeit ständig thematisiert worden war.

Continuemos ahora con otra de las parábolas políticas de Bond contra la guerra. Se trata de *We Come to the River*, en la cual al igual que en *Bingo* y en *Lear*, explora la dificultad de poner las propias ideas políticas en práctica. En *Bingo* y en *Lear* el personaje principal es un hombre responsable de causar sufrimiento a otros, hombre que se atormenta por esta visión, pero que al final de sus días tan sólo ha hecho pequeños intentos fracasados de cambiar la sociedad en la que vive. *We Come to the River*, con música de Hans Werner Henze, es al mismo tiempo una ópera, y una parábola sobre una sociedad europea militarista. Esta ópera muestra la falta de conciencia de un general tras una campaña contra una provincia rebelde. El protagonista se caracteriza por ser un soldado frío y eficiente, pero cuando su médico le comunica que se va a quedar ciego, empieza a sentir en su cuerpo el sufrimiento que ha llevado a muchas otras personas. Nos encontramos como espectadores ante una parábola pacifista que condena totalmente la violencia en nuestra sociedad.

We Come to the River se compone de escenas que muestran el progreso y la caída del general, el fusilamiento de un desertor, el asesinato del gobernador y la reacción de su

gobierno. Es muy original, ya que en varios momentos se representa la acción en dos o tres escenarios simultáneos, al igual que hacía Brecht con *Der Jasager und der Neinsager*.

No todas las parábolas políticas de este autor tienen tono serio. De entre las obras escritas entre Enero y Mayo de 1976, bajo el título recopilatorio de *A-A-America*, se encuentran *Grandma Faust* y *The Swing*. La primera se trata de una parábola cómica en la cual hace parodia y caricaturas respecto al tema del racismo, la esclavitud y la ética capitalista. Ofrece una caricatura de Uncle Sam y ridiculiza valores de la sociedad americana moderna. Aunque el tema es sobradamente serio, nos referimos al ataque al racismo y a la sociedad de consumo, lo exagera de tal manera que lo convierte verdaderamente en cómico.

De entre las numerosas parábolas políticas de Bond destaca *Stone*, sin duda la parábola política más brechtiana de toda su obra. *Stone* junto con *Grandma Faust*, *Passion* y *The Swing* forman un bloque de cinco obras cortas escritas por encargo de grupos de teatro alternativos y comprometidos políticamente. En *Stone*, Bond utiliza símbolos teatrales para expresar una parábola sobre la explotación capitalista y la manera en que las virtudes se convierten en pecados en nuestra sociedad. Varios críticos han coincidido en destacar la fuerza de esta parábola. Igualmente David Hirst reconoce la fuerza de esta parábola y la influencia brechtiana en ella, incluso apunta la similitud con la obra concreta de Brecht *Die Ausnahme und die Regel*, en la que también aparece el motivo de las siete virtudes que se van corrompiendo a lo largo de una vida y acaban transformándose finalmente en una pesada piedra, metáfora del lastre de los pecados capitales²⁹³:

²⁹² L. Fietz, *Variationen des Themas vom 'Fragmentarischen Existieren' im Zeitgenössischen Englischen Drama: Pinther, Bond, Shaffer*, págs 390-391.

²⁹³ D. Hirst, op. cit, pág 39.

In response to a request from Gay Sweatshop he created a political parable, *Stone*. This is a short play in seven scenes, strongly recalling Brecht's 'Lehrstücke': the teaching pieces such as 'The Measures Taken' and 'The Exception and The Rule'.

Stone es una obra corta de siete escenas donde se narra el viaje de un joven con siete monedas de oro que le han dado sus padres, y cómo las va perdiendo a lo largo de sus encuentros con figuras representadoras de la explotación capitalista. Destaca el simbolismo de las monedas que lleva el protagonista, cada una de ellas recibe un nombre, prudencia, coraje, justicia, amor, esperanza... monedas que se van transformando a lo largo del viaje de virtudes a defectos. El viaje del protagonista se convierte cada vez en más pesado, pues la piedra, símbolo de la carga, crece sobre su espalda hasta que se convierte en una inmensa roca que debe arrastrar. Por ello afirma el protagonista al principio de la escena cinco²⁹⁴:

An animal under its stone. Often I rolled away. I woke up. Dragged down in the dark by my chain. I cry at the stupidity of my life. Wasted on dragging a stone to somewhere I don't know for a reason I can't understand.

También los críticos Hay y Roberts han coincidido en observar la innegable influencia brechtiana en *Stone*, en la cual las virtudes se van transformando en pecados a lo largo del viaje²⁹⁵:

Prudence, Soberness, Courage, Justice, Honesty, Love, Hope), which The Man carries with him and which turn from virtues in the course of his encounters

²⁹⁴ E. Bond, *Plays: Three, Stone*, pág. 334.

²⁹⁵ M. Hay & Ph. Roberts, *Bond, A Study of His Plays*, pág. 225.

and transactions , may well have been suggested by Brecht's *The Seven Deadly Sins*, where each of the sins Brecht shows is in reality a virtue.

Además encuentran no sólo en el argumento, sino también en ciertas canciones obvias similitudes con otras canciones de Brecht²⁹⁶ :

There is a boldness and directness in the writing which is reflected in the use of six *songs* to comment on and clarify the process the Man goes through. Two of these songs – 'Stone' and 'Song of the Seven Deadly Veils' - have a marked Brechtian flavour.

Las canciones intercaladas, como *David and Goliath* or *Song of False Optimism*, al igual que *Help* or *Song of Experience*, ubicadas al principio o al final de las escenas aportan una ruptura de identificación del espectador y un indudable ritmo brechtiano a la obra. El lector observará similitudes entre *Die Ausnahme und die Regel* de Brecht y *Stone* de Bond. Son parábolas políticas con carácter didáctico que emplean el motivo de un viaje y en ambas aparece el motivo de un juicio. El mensaje en ambas obras es el mismo: la corrupción del individuo por parte de la sociedad y el perjuicio del apoyo a una sociedad irracional.

La trilogía de Bond en contra de la guerra se titula *The War Plays*. Las obras que la componen constituyen parábolas para la audiencia ya que están situadas en un tiempo indeterminado, en ocasiones es el futuro, y en un lugar también indeterminado. Este alejamiento en tiempo y espacio las aproxima al concepto de parábola. El tema en las tres es muy similar, crítica constante a las guerras.

²⁹⁶ *ibidem*

Estas tres obras, *Red Black and Ignorant*, *The Tin Can People* y *Geat Peace* forman una unidad y constituyen una clara denuncia en forma de parábola al resultado que provocan las guerras en nuestra sociedad. El tema es harto característico de Brecht, la responsabilidad del científico ante el avance de las ciencias y ante el mal uso de los avances científicos.

En lo que respecta al sentido de la parábola en esta trilogía, podemos afirmar rotundamente que *The War Plays* expresa la esperanza de E. Bond de que la ficción representada con sus personajes no llegue a convertirse en realidad. Esta trilogía puede tener varias interpretaciones, pero en cualquier caso la intención de hacer reflexionar a la audiencia, al igual que hacía Brecht con su teatro épico, queda patente en las palabras de su autor cuando afirma²⁹⁷:

You can see them straight forwardly as a record of the consequences of nuclear wars. But also they can be seen as psychologically- as patterns of the devastation within the psychology, which produces the violence of the lout and the yuppie, the posturing ignorance of the racist, the selfsatisfied intolerance of the affluent. As a record of the devastation of the mind.

La primera parte de esta trilogía, *Red, Black and Ignorant*, gira en torno a la vida, muerte y razonamientos de un personaje que ha sido quemado por los efectos de una radiación nuclear. Un monstruo negro alejado de nuestra sociedad informa a la audiencia sobre los peligros del futuro que nos espera. El argumento de esta obra incita al público a trasladar las reflexiones a su propia vida. En este sentido podemos calificar esta obra de parábola didáctica. En ocasiones los personajes agrupados en coros efectúan al más puro

²⁹⁷ E. Bond, *Letters*, vol 2, pg 97, Letter to K. Oakley, 21 Apr. 1990.

estilo brechtiano comentarios a los sucesos de la obra. En ella Bond hace una dura crítica de la sociedad capitalista y la deshumanización a la que conduce. Según el crítico I. Stuart, gran interés de la obra reside en lo siguiente²⁹⁸: “*One of the reasons the play is so interesting is the way Bond delivers his political ‘message’. Through his use of the Monster, Bond comments on the function of the artistic impulse*”.

Por medio del personaje del monstruo, convertido en narrador del apocalipsis que el espectador va a presenciar en escena, esta obra adquiere tintes de parábola didáctica y su argumento nos sugiere que la sociedad capitalista nos aleja del conocimiento personal y de nuestros propios sentimientos. En *Red, Black and Ignorant* el monstruo es el único personaje que habla racionalmente y en este sentido, el monstruo puede ser interpretado como el único personaje que aporta carácter didáctico a toda la obra. Sus apariciones son verdaderamente impactantes ya desde el principio de la obra²⁹⁹:

MONSTER

Now we will show scenes from the life I didn't live

If what happens seems such that human beings would not allow it to happen

you have not read the histories of your times

La siguiente obra de la trilogía *The War Plays*, titulada *The Tin Can People*, está alejada en el tiempo hacia el futuro. Esta pieza se sitúa en el medio de la trilogía, y al igual que la primera, también emplea el coro, cuya función es comentar al más puro estilo de Brecht la acción de un modo distanciado ante el espectador. En efecto el argumento de esta

²⁹⁸ I. Stuart, *Politics in Performance*, op. cit, pág 123.

parábola resulta totalmente futurista. *The Tin Can People*, ubicada diecisiete años después de una explosión nuclear, narra la vida de un grupo de personas que han sobrevivido a los efectos de las explosiones nucleares y se alimentan gracias a comida enlatada³⁰⁰.

Years later a dust as white as old's people hair settled on everything. The world looked like a drawing in lead on white paper. Hours after the explosions I walked over a bridge. The thirst caused by the fires was so severe that even the drawing called for water. People fled in all directions from one hell into another. I thought the explosions had thrown strange sea creatures onto the bridge whose ancestors had long ago retreated under the ocean.

La vida de este grupo se desarrolla pacíficamente hasta que reciben la visita de un extraño, carente de identidad y denominado First Man. Este personaje en un principio es bien recibido por el grupo, más tarde será acusado de haberles contaminado. First Man será capturado y apuñalado violentamente. Este grupo de personas situadas en un entorno desconocido, viven con un cierto peligro de radiación. La penúltima escena es la más violenta de todas, pues el efecto del temor y la paranoia colectiva en que se encuentran inmersos los personajes provoca que den muerte a First Man.

La clara intención didáctica de esta parábola contra la guerra queda patente en las siguientes palabras de E. Bond³⁰¹: “*We can only understand history and chaos by reading the specks of dust, they are the only maps we have of history and chaos*”.

Pasamos ya a comentar la última obra de esta trilogía sobre la guerra; trilogía cuyas obras son sin duda parábolas didácticas enfocadas hacia una reflexión del espectador. *Great*

²⁹⁹ E. Bond, *Plays: Six, Red, Black and Ignorant*, pág 6. Scene One.

³⁰⁰ E. Bond, *Plays: Six, The War Plays, The Tin Can People*, pág 51.

Peace constituye la parte final de *The War Plays*; de hecho fue la última obra que adherió Bond durante los ensayos en el teatro Pit Barbican. La necesidad de E. Bond añadir *Great Peace* a las dos obras anteriores la comenta de este modo con el crítico I. Stuart³⁰²:

The necessity of writing *Great Peace* was to get away from any sense of unreality, to try and be a social realist about something which is incredibly bizarre and unreal. So I wanted this play to be a meditation on the suffering of people who are brought up in war, the brutality they commit in order to wage, survive and win war.

E. Bond sugiere en su *Commentary* de esta trilogía, la posibilidad de alterar el orden original de estas obras. *Great Peace* centra su argumento en el amor de una madre por su hijo, tema posteriormente desarrollado en *Jackets*

El asesinato de la madre del bebé, un asesinato sin sentido, plantea de nuevo en *Great Peace* un tema de gran importancia, la arbitrariedad de la muerte en los sistemas políticos opresivos. Por segunda vez aparece la arbitrariedad de la muerte en la escena octava, concretamente en el momento en que un soldado es asesinado por negarse a recoger del suelo un paquete de cigarrillos. Quisiéramos resaltar en esta obra, y en general en toda la trilogía la importancia que tiene en ella la figura de la madre, personaje igualmente esencial en las obras de Brecht, lo cual trataremos en el capítulo cuarto. El personaje *The Woman* en *Great Peace* es una madre cuyo hijo muere en la guerra, al igual que le sucede a Madre Corage y a Pelagea Vlassova, madre protagonista en *Die Mutter*. Lo mismo sucede con la madre de Monster en *The Tin Can People*, madre que ve la desgracia y la muerte que la guerra ha causado en su hijo y en toda su familia, de nuevo similitud entre personajes de Bond y Brecht.

³⁰¹ Bond, *The War Plays*, pág. 348, cit en *Politics in Performance*, pág 35.

Para finalizar este epígrafe quisiéramos destacar que ambos son autores de izquierdas, convencidos personalmente de la capacidad y de la fuerza revolucionaria de la clase trabajadora. La creación y la difusión de la obra crítica de Bond constituyen sin lugar a dudas un importante trabajo. Hemos visto que Bond emplea sus obras, entre ellas las parábolas, para trasladar a escena las tensiones de las personas en situaciones políticas presentes y actuales. Por otro lado, Bond plasma en muchas de sus obras casos de opresión política, y para expresar estas situaciones utiliza con frecuencia las parábolas, distanciando la situación a los ojos del público y provocando así la consecuente reflexión, fin también de su teatro racional. Idéntico fin perseguía Brecht en su día con sus parábolas políticas en contra de la guerra. Por tanto con la parábola y concretamente con la parábola política encontramos otro rasgo que apunta hacia la influencia de Brecht en Bond.

3.3.5. EL DISTANCIAMIENTO MUSICAL EN BERTOLT BRECHT: *DIE DREIGROSSCHENOPER Y MANN IST MANN.*

En lo que respecta al distanciamiento musical Bertolt Brecht escogía con cuidado la música apropiada para su teatro épico con la intención de provocar distanciamiento en sus obras. El distanciamiento se obtenía gracias a una combinación simultánea de música, cambio repentino de color en el escenario y empleo de carteles al fondo del mismo. Para pasar de una escena a otra en Brecht es característico el cambio de color. Sus colores preferidos son la gama de azules y grises así como beiges y blancos. La información acerca del distanciamiento musical y la clara separación de música y texto, que produce distanciamiento

³⁰² :E. Bond, Personal Interview with I. Stuart, 14 Dic 1989, op. cit.

en escena, la encontramos en el *Kleines Organon für das Theater*, concretamente en el siguiente pasaje³⁰³:

Den allgemeinen Gestus des zeigens, der immer den besonderen gezeigten begleitet, betonen die musikalischen Adressen an das Publikum in den Liedern. Deshalb sollten die Schauspieler nicht in den Gesang "übergehen", sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen., was am besten auch noch durch eigene Theatralische Maßnahmen, wie Beleuchtungswechsel oder Betitelung unterstützt wird.

Al igual que plasma la música que no es apropiada para el teatro épico en la siguiente cita de su *Arbeitsjournal*³⁰⁴:

...frecuentes charlas sobre música con Eissler (por la ópera de Goliat) y Dessau, que es mucho menos evolucionado y definido. La música moderna transforma los textos en prosa, aunque sean en verso, y luego lirifica esa prosa, la lirificación es, a la vez, una psicologización, el ritmo ha desaparecido (salvo en Stravinsky y Bartok). Ese tipo de música no tiene ninguna utilidad para el teatro épico.

El nuevo empleo que Brecht aporta a la música del teatro épico, hace que ésta ya no sea un simple elemento decorativo de la obra, tal y como pasaba con la música del teatro naturalista. Brecht aporta al teatro épico una música que ya no acompaña al argumento, sino que es un elemento autónomo respecto a él. En ocasiones interrumpe claramente el

³⁰³ B. Brecht, op. cit, pto 71, pág 697.

³⁰⁴ B. Brecht, *Diario de Trabajo*, 6-11-1944, tít original *Arbeitsjournal*, trad. de Marta Fdez Bueno, cit en *Brecht y la Música*, por Hans Eissler, en revista ADE Teatro, Madrid, Octubre 1998, nº 70-71.

argumento y la acción en escena. La independencia de la música juega un papel bien definido en el teatro épico, pues ya no es el comentario cantado del texto, ya no estamos ante una música que acompaña a los sentimientos que los personajes expresan con palabras, como ocurría con el teatro naturalista.

Tal es la independencia que adquiere con Brecht la música respecto al texto teatral, que incluso puede ser la negación de éste, puede llegar a contradecirlo. Con frecuencia se dan escenas tristes acompañadas de música alegre ó viceversa. Esto sucede en *Don Juan*, con el fin de destacar el carácter de la escena. Esta obra es representada con gran seriedad y ciertos acontecimientos como las conversaciones con Doña Elvira en el primer y último acto son acompañadas por una música muy alegre, casi cómica, que les hace perder el carácter melodramático. La escena en que aparece Don Alonso, cargada de gran dramatismo, contrasta con la alegre música de los cuernos austríacos que empiezan a sonar. He aquí algunas indicaciones concretas de Brecht sobre el empleo de la música en esta obra para producir distanciamiento³⁰⁵:

(2) Das Spiel im vollkommenen Ernst, das heißt diese Gesellschaft nimmt sich verteuftelt ernst(...)

(4) Gewisse Vorgänge können durch die Musik Lullys untermalt werden. Die Unterredungen mit Dona Elvira im ersten und letzten Akt verlieren durch die Musik den tragische und gewinnen einen schicklicheren melodramatischen Charakter. Zu dem Auftritt des rächenden Bruders (Don Alonso) im dritten Akt paßt sehr gut das Hörnerhalali.

³⁰⁵ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, pág 1259

Sin duda esta contradicción de la música y texto destacará el carácter de la escena. Otra novedad a destacar en el distanciamiento musical en Brecht, es que la música adquiere no sólo autonomía, sino también una ‘función narradora’, tal es el caso de *Die Dreigrosschenoper* o *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*; en ambas obras las canciones relatan el argumento en boca del narrador, coros, personajes individuales o duetto. Esto corrobora lo mencionado por el crítico P. Chiarini, cuando afirma que el teatro de Brecht consiste en una mezcla, en un cruce de géneros, cruce que considera que abarca narración y acción y en el cual la música juega un papel claramente distanciador³⁰⁶:

Brecht exhuma el esquema medieval- barroco-(lessingiano) del teatro que no es sólo mezcla de lo cómico y lo dramático, sino también mezcla de acción y narración, es decir ‘cruce de géneros’ diversos, auténtica ‘hibridación’ literaria (para utilizar un término de Lessing). Nadie puede sostener, en efecto, que toda la producción dramática brechtiana sea, sin más, ‘épica’: hay en ella partes exquisitamente ‘teatrales’ y construidas según los dictámenes de la técnica tradicional(...) integradas con otras que, en cambio, son declaradamente ‘narrativas’.

En esta combinación de narración y acción, hay música y canciones compuestas por Brecht o sus compositores habituales, entre ellos P. Dessau K.Weill y Hans Eissler. Son canciones que aportan distanciamiento musical evitando la identificación del público con la obra cuando interrumpen con narraciones de hechos. Esta combinación entre música, acción y narración contribuye a resaltar el ritmo, la soltura y el dinamismo en la obra.

³⁰⁶ P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Barcelona, Ed Nexos, 1994. Ver capít: *Génesis de la dramaturgia y Teoría del espectáculo. Del Teatro épico al teatro Dialéctico*, págs 92-93

Hay dos rasgos típicos de la música de Brecht: por un lado la total autonomía de la música respecto al texto teatral, argumento triste con música alegre o viceversa, por otro lado el distanciamiento musical obtenido con la combinación música- narración- acción.

Hasta aquí hemos expuesto al lector la concepción y los modos de Brecht de distanciar la música ante el espectador. Seguidamente nos centraremos en dos de sus obras con partes musicadas y en las cuales la música es empleada creando verdadera distancia de la obra respecto al público. Pasemos pues a la primera obra referida.

a) El distanciamiento musical en *Die Dreigrosschenoper*:

El comienzo de esta obra resulta en sí significativo, pues nos adelanta el carácter musical de la obra, ya que empieza con la interpretación de la canción de Mackie Messer aislada del argumento y representada ante el público justo antes del inicio del primer acto. En *Die Dreigrosschenoper* además de la separación de la música y la acción, resulta destacable la orquesta, que se situaba visible en el escenario e incluso al interpretar las canciones se introduce un fuerte cambio de color, se iluminan los instrumentos y la orquesta ante el espectador y quedan los actores en segundo plano. Este distanciamiento se refuerza con proyecciones en el fondo del escenario donde aparecen los títulos de las canciones.

Este es el distanciamiento básico en *Die Dreigrosschenoper*, obra en la cual se proyectan los títulos de canciones como ‘Lied über die Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens’ o ‘Fräulein Polly Peachum gesteht in einem kleinen Lied ihren entsetzten Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath’ al mismo tiempo que se introduce un cambio de luces que hace destacar los instrumentos en el escenario. En esta obra es muy frecuente el

empleo de duettos, solos, tríos e incluso coros en escena. A continuación reproducimos las indicaciones de Brecht para provocar distanciamiento musical³⁰⁷:

Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht: durch ein kleines Lied deutet Polly ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Mac Heath an.

Esta pieza constituye el ejemplo más exitoso de teatro épico y de independencia de la música. Según Brecht, ésta fue la primera vez que se empleó música teatral de acuerdo con un nuevo punto de vista, es decir con la clara relevancia que aportaba nuestro autor alemán a las canciones cortas³⁰⁸:

Die Aufführung der "Dreigrosschenoper" 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters (...) ihre auffälligste Neuerung bestand darin, daß die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren. Dies wurde schon äußerlich dadurch bemerkbar, daß das kleine Orchester sichtbar auf der Bühne aufgebaut war. Für das Singen der Songs wurde ein Lichtwechsel vorgenommen, das Orchester wurde beleuchtet, und auf der Leinwand des Hintergrunds erschienen die Titel der einzelnen Nummern.

La innovación más notable consistió efectivamente en la separación clara de la música respecto al texto teatral. Incluso se instaló una pequeña orquesta visible sobre el escenario. Esta técnica la emplearía posteriormente Brecht en *Mutter Courage und Ihre Kinder*, colocando a los músicos en un palco visible junto al escenario. Se cantaban canciones cortas,

³⁰⁷ ibidem.

³⁰⁸ B. Brecht, *Schriften zum Theater I, Über Musik*, pág 742 y 743.

y antes de cada número musical, bien fuera un solo, trío, duetto o coro, los actores cambiaban súbitamente de sitio en el escenario. En el estreno, que tuvo lugar en Berlín, año 1928, se colocaron visibles en escena un organillo y una pequeña banda de jazz. A la derecha e izquierda del órgano se dispusieron dos enormes pantallas sobre las que se proyectaban imágenes de Caspar Neher al igual que los títulos de las canciones al inicio de éstas.

La dinámica de esta obra se adapta totalmente a las características del distanciamiento musical en Brecht. Tal y como Brecht indica, la acción, la música y la imagen aparecen en escena al mismo tiempo pero con total independencia una de la otra. En el siguiente pasaje de sus *Schriften zum Theater* se refiere Brecht a un particular empleo de la música simultaneada con la acción, reforzadas ambas con las proyecciones de las imágenes y acompañamiento del coro³⁰⁹:

Musik und Bühnenbild zusammen , aber ohne Aktion arbeiteten, etwa wenn in ‘Mann ist Mann’ eine kleine Nachtmusik ertönte und Projektionen gezeigt wurden. In der Oper ‘Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’ wurde das Prinzip in anderer Form angewendet. Die drei Elemente Aktion, Bild und Musik traten vereint und doch getrennt auf, indem in einer Szene ein Mann sich zu Tod frißt...dazu ein Chor den Vorgang singend berichtete.

Resumiendo, Brecht evita a toda costa la identificación del público incluso con ayuda de la música, reforzada por el cambio de iluminación

El empleo de la música en las obras de Brecht con intención de provocar distanciamiento musical ante el espectador es obvio. En la misma dirección apunta el crítico J. Desuché al

³⁰⁹ B. Brecht, *Schriften zum Theater 1, Die Trennung der Elemente*, pág 495.

comentar lo siguiente acerca del distanciamiento³¹⁰: “*obliga al espectador a romper el encanto al que está a punto de ceder con voluptuosidad causando así la reflexión en el público*”.

Brecht aclara al lector en su *Kleines Organon für das Theater* y en sus *Schriften zum Theater* que los actores deben pasar de la recitación al canto no de modo imperceptible, destacando el canto claramente del resto del parlamento, lo cual se acompañará del cambio de luces y heredará E. Bond:

Deshalb sollten die Schauspieler nicht in den Gesang ‘übergehen’, sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen, was am besten auch noch durch eigene theatralische Maßnahmen, wie Beleuchtungswechsel oder Betitelung, unterstützt wird.

Igualmente anuncia que la música ya no acompaña al argumento; ya no será sirvienta de éste sin ideas propias. El músico en el teatro épico encontrará total libertad. El caso extremo sería el de una obra en la cual la música contradijera al texto³¹¹:

Die Musik muß sich ihrerseits durchhaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemein zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt. Sie ‘begleite’ nicht, es sei denn mit Komment. Sie begnüge sich nicht damit, sich ‘auszudrücken’, indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt(...) so kann sich die Musik auf viele Arten und durchhaus selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den

³¹⁰ R. Salvat, op. cit, capít III, Relatar una historia, págs 61-64.

³¹¹ B. Brecht, op. cit, pto 71, pág 697.

Themen Stellung nehmen, jedoch kann sie auch lediglich für die Abwechslung in der Unterhaltung sorgen.

b) El distanciamiento musical en *Mann ist Mann*:

Mann ist Mann es otra obra con empleo de música distanciadora y que contradice al texto. La segunda representación en Berlín de la obra *Mann ist Mann* fue con música de Kurt Weill y representada en el Staatstheater de Berlín, año 1931, y tuvo a Peter Lorre como protagonista. A partir de esta obra acerca de la conversión de un hombre en un soldado con cambio de identidad, la música ya presenta una casi total independencia del texto y pleno carácter artístico por sí sola.

En *Mann ist Mann* Weill introduce pequeñas serenatas en tono alegre, entre ellas la titulada *Das Lied vom Fluß der Dinge* y representada simultáneamente por los actores, rompiendo la acción e introduciendo narración y crítica simultáneamente. A esta pequeña serenata se le sumaron proyecciones simultáneas al fondo del escenario, con crueles imágenes de bombardeos acompañadas de música alegre, causando esta combinación gran distanciamiento. Además en *Mann ist Mann* los actores simultáneamente a la proyección de soldados muertos al fondo del escenario, recitaban canciones verso a verso como la *Song von Witwe Begwicks Trinksaloon* durante los cambios de escena visibles:

In Witwe Begwicks Trinksaloon

Kannst du schlafen, rauchen, trinken zwanzig Jahr.

Du kannst's in diesem Bierwaggon

Von Singapore nach Cooch Behar.

Von Delhi bis Kamatkura

Und wenn man einen lang nicht sah

Der saB inWitwe Begbicks Tank
Mit Toddy,Gum und hai, hai, hai
Am Himmel vorbei, an der Höll entlang.
Mach das Maul zu, Tommy, halt den Hut fest, Tommy
Auf der Fahrt von Sodabergchen bis zum Wiskyhang

A nuestro parecer uno de los puntos más importantes a resaltar en el distanciamiento musical ya lo anunciaba Brecht en sus *Schriften zum Theater I*, se trata de la separación de los tres elementos música, imagen y acción³¹². En general los números musicales solían tener una moraleja ó intención didáctica, aportando con ella un carácter didáctico a la música y a la obra. Gracias a la moraleja, la música se convertía con Brecht en colaboradora de la clase media mostrando sus ideas propias.

Importantes resultan también las innovaciones y las formas musicales recuperadas por Brecht y sus colaboradores musicales, Hans Eissler, Paul Dessau y Kurt Weill, ya que recuperaron entre otras, el song para las representaciones teatrales. En concreto Brecht afirma sobre la música de Dessau para su obra *Das Verhör des Lukullus*³¹³:

Dessau hat ganz neue Ausdrucksformen gefunden, die unsere Komponisten studieren sollten. Er versteht es, Arien aus einem Text zu formen, der bisher nur Rezitative hergab. Seine Musik vermag die Gefühle der Menschen auszudrücken.

Las canciones cortas intercaladas ayudaron a romper el ritmo de la obra e intercalar acción y narración, resaltando el distanciamiento musical. La Morität, narración épico

³¹² B. Brecht, *Schriften zum Theater I, Die Trennung der Elemente*, pág 495.

³¹³ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, pág 1153

popular basada en un homicidio, fue otra forma musical recuperada por Brecht y sus colaboradores musicales. Igualmente introdujeron un tipo de música gestual que permitía a los actores exhibir gestos básicos en el escenario, ya que en el teatro épico de Brecht el gesto social de los actores se convirtió junto con la música en un elemento de verdadera importancia, nos referimos el recurso del gestus brechtiano ya comentado anteriormente.

3.3.5.A. EL EMPLEO DEL CORO Y DEL SONG EN LAS OBRAS DE BRECHT

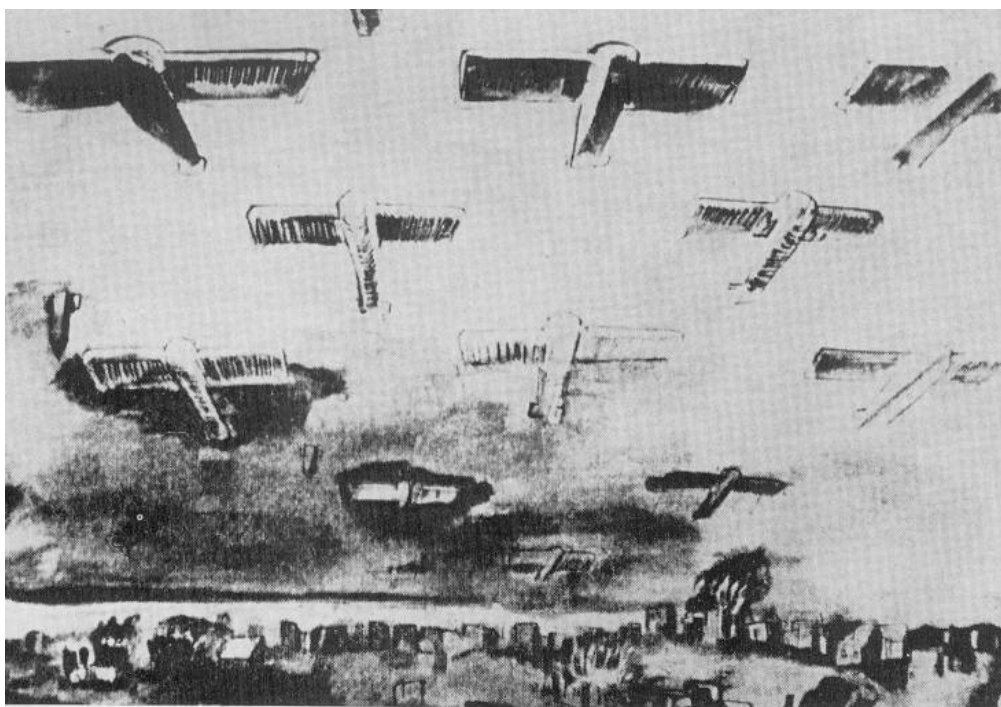
Brecht es un autor que muestra una clara predilección por mostrar en sus obras coros ó grupos en escena. Resulta importante destacar al lector que en este autor tanto los grupos en escena como los coros tienen por sí un significado narrativo y social que no es puramente estético. La función narrativa del coro conecta al teatro épico con el teatro griego. Entre las obras brechtianas que disponen de coro se encuentran entre otras *Coriolan*, *Die Mutter*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Horatier und Kuratier*, *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, *Der Gute Mensch von Sezuán*, *Herr Puntilla und sein Knecht Matti...*, en definitiva son todas ellas obras en las que los coros con frecuencia tienen una función narrativa, es decir cantan ó narran la acción, e incluso aparecen cantando canciones de argumento lúdico, tal y como sucede por ejemplo en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

a) El empleo del coro en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*:

En la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Brecht y K. Weill nos presentan una América medio real y medio ficticia. La pieza musical más conocida y significativa

dentro de esta ópera es los siete pecados capitales³¹⁴ *Die Sieben Todsünden*, con texto de Bertolt Brecht, diseño de escenario de Caspar Neher y con Lotte Lenia, actriz, cantante y mujer del compositor, además de brillante intérprete de sus canciones.

³¹⁴ *Die Sieben Todsünden* fue representada por primera vez como pieza independiente en 1933, en el teatro de los Campos Elíseos.



Aus Caspar Neher's Prospekt-Entwürfen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Prophetische Antizipation des Kommenden: nicht Hurrikane und Erdbeben, sondern Schwärme von Flugzeugen bedrohen und verheeren die Ausgeburt des Kapitalismus, die »Netzstadt«, die im faschistischen Kollaps von »zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle« untergeht.



Ilustración 14: Diseños de escenario de Caspar Neher para la óper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930.

El tema de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* es la existencia de dos hermanas siamesas en la naturaleza de toda mujer, las cuales son inseparables y responden al nombre Anna. Ambas salen al mundo para ganar dinero con el que construir un hogar para la familia. Durante este viaje se encontrarán con situaciones en las que aparecen los siete pecados capitales, y siete veces surgirá el conflicto entre los impulsos de las dos hermanas tan contrapuestas. Esta pieza y su puesta en escena son una hermosa combinación de narración, música, acción e imagen, totalmente distanciadora y reforzada concretamente con la actuación de los coros en escena, cuya presencia está cargada de significado, todo ello combinado con las proyecciones al fondo del escenario de los diseños escénicos y dibujos de Caspar Neher.

La fría y pragmática Anna cuenta su historia con palabras, mientras que la hermosa y pasional Anna la expresa con canto y movimientos. Simultáneamente a esto su familia, compuesta por padre madre y dos hermanos, forman un pequeño coro de cuatro personas sentados en un pequeño podio ubicado de modo visible a la derecha del escenario, todos frente a la Anna cantante. La madre transmite sus miedos acompañada por un contabajo. Con cada uno de los sucesivos pecados representados en escena van creciendo alrededor de Anna y su familia los muros de la casa, hasta que el local se asemeja a una sala de baile vacía en la que hay siete puertas sobre las que aparece pintado el nombre de los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Cada vez que es cometido en escena un nuevo pecado, la protagonista se avalanza súbitamente sobre la puerta con la inscripción correspondiente.

El coro goza de tal importancia en esta obra, que interpreta la totalidad de la escena doce, en la que ejerce una clara función narrativa. La trama de esta escena sucede tras la noche del huracán y con leve luz sobre el escenario, provisto al fondo de pantallas para las proyecciones de C.Neher simultáneas a la irrupción del coro. Éste declama al tiempo que hace papel de narrador en esta escena³¹⁵:

Chor: Mädchen Männer

Oh! Wunderbare Lösung!

Die Stadt der Freude ward verschont.

Die Hurrikane gingen vorüber in größer Höhe

Und der Tod tritt in die Wasser zurück.

Oh! Wunderbare Lösung!

En otras ocasiones el coro aparece cantando, tal es el caso del principio de la escena trece:

Die Männer treten an die Rampe und singen:

Erstens vergesst nicht, kommt das Fressen

Zweitens kommt der Liebesakt

Drittens das Boxen nicht vergessen

Viertens saufen, laut Konrakt.

Vor allem aber achtet scharf

Dass man hier alles dürfen darf.

³¹⁵B. Brecht, *Stücke 2, Aufstieg und Fall des Stadt Mahagonny*, pág 532

Éste es un claro ejemplo de obra que dispone de coro con función narrativa, que recuperará posteriormente Edward Bond. La función narrativa la comenta Brecht en términos generales con las siguientes palabras³¹⁶:

In der Oper 'Aufstieg un Fall der Stadt Mahagonny' wurde das Prinzip in anderer Form angewendet...vor einer großen Tafel, auf der Überlebensgroß ein Fresser zu sehen war, der Schauspieler das selbstmörderische Fressen spielte, und dazu ein Chor den Vorgang singend berichtete.

En las obras de Brecht desde el momento en que aparece el coro ya no estamos ante una obra naturalista. También J. Desuché reconoce la recuperación del coro por Brecht y comenta³¹⁷:

El coro vuelve a ser descubierto por Brecht e introducido de nuevo paralelamente al canto y a la música como en la tragedia y la comedia antiguas...Un coro ligero (y no compacto con doce coristas) sentado en primer plano, a la izquierda, como en *El Círculo de tiza* (o encarnado por un personaje que de pronto se pone a cantar como en *Madre Corage*, *La buena persona de Sezuán*, etc.). Un canto que no queda superpuesto en la obra, sino que es como su misma respiración íntima, aérea, como el murmullo continuo de los protagonistas.

b) El empleo del coro en *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Die Mutter*, *Die Maßnahme* y *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*:

³¹⁶ B. Brecht, *Schriften zum Theater 1, Die Trennung der Elemente*, pág 495.

³¹⁷ J. Desuché, op. cit. capt. V, *Lo Épico*, pág 88.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* es empleado el coro en escena con función narrativa y distanciadora. En ella vemos a la joven Grusche, protagonista de la obra, al borde del río hablando con su prometido, y al cabo de un rato lo pierde para siempre, mientras el coro narra el principio de la huída emprendida por Grusche con el niño³¹⁸:

Wie will die menschliche entkommen den Bluthunden, den Fallenstellern?.

In die menschenleeren Gebirge wnderte sie auf der grusinischen Heerstrasse
wanderte sie, sang sie ein Lied, kaufte Milch.

Ésta no es la única obra con coro, ya que Brecht emplea con frecuencia un coro de trabajadores en *Die Mutter*, éste canta al auge del comunismo con el personaje de una mujer sin cultura y sin expectativas políticas, la protagonista Pelagea Vlassova. En *Die Mutter* el coro adquiere especial relevancia como representante de grupo social en escena, al tiempo que entona por ejemplo *Lob der Dialektik*, elevando en el escenario un canto triunfal³¹⁹:

Wer noch lebt, sage nicht niemals!

Das Sichere ist nicht sicher

So, wie es ist, bleibt es nicht.

Wenn die Herrschenden gesprochen haben

Werden die Beherrschten sprechen.

Wer wagt zu sagen niemals?

An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt?. An uns.

An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? Ebenfalls an uns

Wer niedergeschlagen wird , der erhebe sich!

Wer verloren ist, kämpfe!

³¹⁸ B. Brecht, *Stücke 5, Der Kaukasische Kreidekreis*, págs 2219- 2220

Wer seine Lage erkannt hat, wie soll er aufzuhalten sein?

Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen

Und aus niemals wird: heute noch.

Según las propias anotaciones de Brecht a esta misma obra, el coro sirve en ella para llamar la atención del espectador y distanciarlo de la representación. En esta obra cumple dos funciones, la distanciadora y la narrativa³²⁰:

Solche Chöre richten einen Appell an den Praktiker im Zuschauer, rufen ihn zur Emanzipation gegenüber der dargestellten Welt und auch der Darstellung selber auf. (...) Sie sind änderbar (je nach der Situation) gedacht und können durch Vorlesung von Zitaten oder Dokumenten, durch Vortrag von Gesängen ergänzt oder ersetzt werden.

El coro en *Die Mutter* es un coro típicamente proletario que interviene parcialmente en el desarrollo del argumento, por ejemplo al final de la obra, en la escena 11, y tras la muerte del hijo de P. Wlassowa, cuando le ayudan a levantarse entonando canciones que ensalzan el espíritu del comunismo y del que Brecht se mostraba tan partidario³²¹:

Steh auf, die Partei ist in Gefahr!

Du bist krank aber die Partei stirbt

Du bist schwach, du mußt uns helfen!

Steh auf, die Partei ist in Gefahr!

Du hast gezweifelt an uns

³¹⁹ B. Brecht, *Stücke 2, Die Mutter*, pág 895. CD Eissler / Brecht

³²⁰ B. Brecht, *Stücke 2, Aus Anmerkungen zur Mutter*, pág 901.

³²¹ B. Brecht, *Stücke 2, Die Mutter*, pág 885.

Zweifle nicht länger:

Wir sind am Ende(...)

Bleibe nicht weg, wir gehen in den Kampf.

Steh auf, die Partei ist in Gefahr, steh auf!

Pero sobre todo, el coro en el teatro épico provoca esa mezcla de acción y narración, a la que se refería P. Chiarini, el coro dota de ritmo y movimiento a la obra. También para el crítico J. Desuché el empleo del coro en el teatro épico supone lo siguiente³²²:

...por encima de todo, el coro da a la obra un movimiento...lo que Brecht precisamente ha vuelto a inventar es esa función épica (y no psicológica ó puramente moral) del coro, perdido desde Esquilo.

Pasemos ahora a analizar la función del coro en otra de las obras brechtianas, nos referimos a la pieza didáctica *Die MaBnahme*, la cual incluye el mayor número de apariciones de coro entre todas las obras de B. Brecht. De hecho nuestro autor reconoce en el capítulo *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen* de su volumen *Schriften zum Theater III*³²³, que *Die MaBnahme* no es una obra de teatro en sentido general, sino una representación de un coro masivo y cuatro actores. En el ya referido capítulo titulado *Anmerkungen zur MaBnahme*, narra Brecht que para esta obra empleó un coro proletario al que llamó GroB Berlin y el cual estaba formado por trabajadores de fábricas que actuaron junto con algunos actores de la *Berliner Ensemble*, entre ellos Helene Weigel, Ernst Busch y Alexander Granach.

³²² R. Salvat, op. cit, capt V, pág 89.

³²³ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, págs 1029- 1035.

Esta predilección por el empleo de coros la muestra también Brecht en la obra *Der Jasager und Der Neinsager*, en la cual actúan coros laicos y orquestas de colegiales, descritos por él a su colaborador Hans Eissler con las siguientes palabras³²⁴:

Wir nehmen diese wichtige Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus, und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören und Schülerorchestern.

Queda obvio pues, en este autor, el empleo frecuente del coro con función narradora y distanciadora. Hemos comprobado que en el teatro épico de Brecht la música se apoya en el coro para provocar un claro efecto distanciamiento. El coro goza en las obras de este autor de una presencia importante y recupera la función épica, hecho que contribuye al distanciamiento musical

En las primeras obras de Brecht la música era empleada de un modo bastante convencional, concretamente nos estamos refiriendo a sus obras *Baal*, *Trommeln in der Nacht* y *Im Dickicht der Städte*. En estas obras Brecht empleaba con fruición canciones y marchas acompañadas de algún pretexto naturalista que las introducía como pieza musical; no había por tanto esa clara separación entre música, acción e imagen a la que aludíamos anteriormente, y que se dió en posteriores piezas con el consecuente efecto distanciamiento.

Desde sus primeras obras, y aunque se deja influir en cierta medida por el Expresionismo, Brecht se aleja con gran decisión de los módulos estilísticos y de las

³²⁴ *Schriften zum Theater 3, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, carta de H. Eissler y B. Brecht a

actitudes ideológicas radicales de dicha corriente. Prefiere claramente la ironía y la paradoja. El crítico P. Chiarini defiende la idea de que Brecht sustituye el himno pindárico y el verso largo libre de las limitaciones de toda rima, por la forma cerrada y numerada del canon, aportando a la rima un sentido casi burlón y crítica mordaz. Además del sentido burlón ensalzando en ocasiones por la rima, tan solo la introducción de la música ya significaba en sus obras una cierta ruptura con las convenciones dramáticas naturalistas de la época.

A partir de sus piezas *Das Leben Edwards II von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigrosschenoper*, *Die Mutter* y *Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*, Brecht va más allá de la ruptura con las convenciones dramáticas naturalistas, pues empieza a emplear la música en el contexto exclusivo del teatro épico. Sin duda Brecht encontró en su tiempo estupendos músicos colaboradores dispuestos a seguirle en sus proyectos musicales que además de seguirle en su carrera, ganaron con los años carácter artístico. Con ayuda de estos autores Brecht profundizó en un género que desde principios de siglo estaba en decadencia, nos referimos al song o Lied. Efectivamente Brecht redescubrió para sus obras nuevas formas musicales como la balada, la morität y la lied o canción popular, siendo todos ellos géneros despreciados por la crítica de entonces por ser considerados como triviales. Fue en gran medida gracias a la ayuda de músicos innovadores, como Weill, Eisler y Dessau, como recuperó canciones cortas populares.

También a Brecht le resultaba interesante el cabaret, que proveniente desde Francia gozaba de gran éxito a principios de los años veinte. No hay que olvidar que precisamente en Munich tuvo lugar el auge del cabaret literario, el cual muestra grandes afinidades con la obra de Brecht. En Munich se reunió un grupo de artistas que formaron el famoso grupo

‘Die Elf Scharfrichter’ y fue donde varios locales, entre ellos el Simplizissimus y la Wilde Bühne tomaron auge en los años veinte. El joven Brecht actuaba por aquel entonces en estos escenarios, empezando con la Legende vom Toten Soldaten cargada de un fuerte espíritu antimilitarista. Además del cabaret, balada, morität y canción popular, Brecht se acercó a la música americana, que empezaba a gozar de éxitos tras la primera guerra mundial. Todos estos elementos confluyeron en Brecht y dieron lugar a un género; el song.

El song en Brecht no es solamente una canción, sino que la emplea como un elemento poético, es decir la introduce en su obra como un poema cantado, como una llamada a la sensibilidad del espectador. Aquí reside la originalidad de este recurso. Durante los primeros años de escritor Brecht, autor dotado musicalmente, es quien escribe su propia música y su primer libro de poemas titulado Hauspostille. Le gusta acompañar a los poemas con algunas de sus propias melodías. Las principales *songs* de sus primeras obras, algunas basadas en poemas populares, se encuentran actualmente recopiladas en *Das GroBe Brecht Liederbuch*. Entre ellas destacan Baals Lied, Kleines Lied, pertenecientes a su obra *Baal*, Der Mann ist Mann song, pertenecientes a su obra *Mann ist Mann*, además de Das Lied von der Unzulänglichlichkeit des Menschlichen Strebens, Der Kanonen Song y Der Barbara Song pertenecientes a *Die Dreigrosschenoper*. Terminaremos esta lista de *songs* con su obra *Happy End*, en la cual destacan Der Bilbao Song, Der Matrosen Song, Der Song von Mandelay, Das Lied von Surabaya Johnny y Das Lied von der harten NuB. Muchas de ellas se encuentran en partitura original de guitarra.

Fue a partir de la segunda producción de la comedia *Mann ist Mann* cuando Brecht busca al colaborador y compositor Kurt Weill. Con ayuda de Kurt Weill la música adquiere características artísticas. En esta obra este compositor introdujo una pequeña serenata que se

combinaba junto con las proyecciones de Caspar Neher sobre el fondo del escenario. Se trataba de música de batalla y durante los cambios de escena visibles se recitaba una song verso a verso. Más adelante vendrían las teorías sobre la separación de los diferentes elementos pertenecientes a escenografía y música ya comentadas anteriormente.

La utilización del song en las obras de Brecht está conectada a un nuevo empleo de la música, nos referimos a la música exclusiva para el teatro épico. Éste se inicia en la primera producción de *Die Dreigrosschenoper*, 1928, cuya principal innovación consistió en la separación de la música de los otros elementos. La orquesta se instaló visible sobre el escenario, y mientras sonaban las siguientes *songs* - der Anstatt- daB- song, der Kanonensong, Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Streben, Salomon song, se introducía un cambio especial en la iluminación y la ubicación de los actores. En la mayoría de ellas se iluminaba la orquesta y los títulos de las canciones eran proyectados al fondo del escenario, tal y como veremos en la siguiente descripción. Obsérvese que las indicaciones por escrito de Brecht respecto a la utilización de cambio de luces y focos visibles, junto con el empleo de pizarras se repiten en las obras *Trommeln in der Nacht*, *Leben Edwards II von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigrosschenoper*, *Die Mutter*, y *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. Como ejemplo de este empleo de la música plasmamos parte de una song, duetto de *Die Dreigrosschenoper*³²⁵:

Vor den Vorhang treten Herr und Frau Peachum und singen.

Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert

An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln

steht:

³²⁵Op.cit, pág 404.

Der anstatt-daB song:

Peachum: Anstatt daB sie zu Hause bleiben und in ihrem Bett

Brauchen sie SpaB!

Frau Peachum: -Das ist der Mond über Soho.

Das ist der verdammte 'Fühlst du mein Herz schlagen' Text

Das ist der verdammte ' wenn du wohin gehst gehe ich auch wohin, Jonny!'

Wenn die liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Peachum- Anstatt daB

Sie was täten, was einen Sinn hat und 'nen zweck

Machen Sie SpaB!

Und verrecken dann natürlich glatt im Dreck.

A la hora de interpretar sus *songs* Brecht suele emplear un sólo, un duetto, un duetto con coro o un intérprete con coro. Entre los solos destacan dentro de su obra *Mutter Courage* los siguientes: Das Lied vom Fraternisieren, Mutter Courages Lied, y Lied von der Grossen Kapitulation. Asimismo en *Der Kaukasische Kreidekreis* destaca su canción Liebster mein, Liebster mein. Como ejemplo de song cantada en duetto tenemos Der Anstatt daB song perteneciente a su obra *Die Dreigrosschenoper*. Como ejemplo de song - duetto con coro-tenemos en su obra *Mutter Courage* la pieza Mutter Courages Lied II. Pertenecientes a la obra *Die Mutter* quisiéramos destacar dos *songs* interpretadas por un coro en pleno. Se trata de Stehe auf! y Lob des Lernens, ambas cantadas por un coro de revolucionarios, y ésta última en alabanza hacia la actitud de las personas que quieren aprender³²⁶:

Lob des Lernens

Von den revolutionären Arbeitern

Lerne das Einfachste, für die
Lernenden zugesungen
Deren Zeit gekommen ist
Ist es nie zu spät!
Lerne das Abc, es genügt nicht, aber
Lerne es! LaB es dich nicht verdrieBen
Fang an! Du müBt alles wissen!
Du müBt die Führung übernehmen.

Lerne, Mann im Asyl!
Lerne, Mann im Gefängnis!
Lerne, Frau in der Küche!
Lerne, sechzigjährige!
Du müBt die Führung übernehmen
Suche die Schule auf, Obdachloser!
Verschaffe dir Wissen, Frierender!
Hungriger, greif nach dem Buch: es ist eine Waffe.
Du müBt die Führung übernehmen(...)
Lege den Finger auf jeden Posten
Frage: Wie kommt er hierher?
Du müBt die Führung übernehmen.

Hemos expuesto el empleo de Brecht de la música con función narrativa y distanciadora, y hemos señalado las nuevas formas musicales recuperadas por Brecht. A continuación buscaremos en obras de E. Bond, un similar empleo de la música

³²⁶ B. Brecht, *Stücke 2*, pág 857.

3.3.6. EL DISTANCIAMIENTO MUSICAL EN EDWARD BOND: *JACKETS Y RESTORATION*.

En la búsqueda de Bond de música con función narrativa y distanciadora trabajaremos con sus obras teatrales, así como con piezas musicales suyas y de sus músicos colaboradores. El distanciamiento musical en Bond es muy similar al de Brecht, pues también emplea coros y *songs* con función narrativa. Asimismo produce interrupciones y alterna la música con la acción de la obra. Expondremos al lector pasajes de obras de Bond que empleen este recurso, junto con la opinión de los críticos más destacados y conocedores de la obra de Bond para ver si existe en ambos autores distanciamiento musical en sus obras.

Al igual que en Brecht, en Bond la música tampoco es un simple elemento decorativo o un comentario de los sentimientos de los actores, sino que la música de nuevo es autónoma en relación al texto. Se trata de una música que intenta mantener a la audiencia consciente durante toda la representación, además de que evita la identificación del público. También el crítico I. Stuart reconoce este carácter distanciador de la música en Bond, y afirma³²⁷:

Using music in his plays, Brecht wanted to keep an audience conscious at all times(...) Bond would agree with these sentiments but is unsure whether Brecht's musical technique is conducive to fulfilling a new dramatic function (...) As with the total visual experience, Bond is concerned that his music should be an additional theatrical element, used not only to comment, but more importantly to startle.

³²⁷ I. Stuart, *Politics in Performance*, op. cit, pág 163.

De hecho el mismo Bond analiza en una carta a John Clemo el uso potencial de la música en sus obras, llegando a confirmar la intención didáctica de su música, lo cual le aproxima claramente a la intención didáctica del teatro épico³²⁸:

Now music does not alienate or even comment- but instructs. Of course much music does in fact comment, but the dramatic moments- the moments of meaning and value the music is internalised (into the play) and imposes value and meaning.

Además del carácter didáctico de la música de Bond, otro rasgo de su música es el carácter distanciador. Lo veremos analizando dos de sus obras, *Jackets* y *Restoration*. En ambas las canciones presentan la intención de alejar a la audiencia del mundo en escena de los personajes. Para ello Bond permite a sus personajes que salgan momentáneamente de su papel y, al igual que hacía Brecht con sus personajes, analicen su personaje con ayuda de canciones, poemas o bien narrando y comentando el argumento.

a) El distanciamiento musical en *Jackets*:

En *Jackets* Bond introduce un coro formado por los mismos actores. Este coro canta al más puro estilo brechtiano entre escena y escena las siguientes canciones, analizando y criticando su situación mientras que los actores hacen uso del *gestus* y actúan simultáneamente; las canciones de *Jackets* son *D’you think I’ll always carry your load?*, *The broken cup*, *The song of two mothers* y *The padre’s song*. Concretamente los dos primeros versos de la primera canción, la cual hemos reproducido a continuación, tienen lugar entre las secciones B y C de dicha obra y los dos últimos en sección C, interrumpiendo claramente la

³²⁸ E. Bond, Letter to John Clemo, 12 Februar 1990, cit en *Politics in Performance*.

acción en escena y con una obvia interpretación del argumento en escena que lleva al espectador a una reflexión, antes de que Brian se vaya del escenario³²⁹.

D' You think I'll always carry your load?
D'you think I'll always sweat and toil?
D'you think I'll give you my limbs and my blood?
Like the birds of the air! Like the beasts of the soil!

D'you think I'll always come when you call?
D'you think I'll always jump when you shout?
D'you think I'll always bow my neck?
Like a beast in a stall! With a ring in his snout!(...)

The grass will grow on the fields of war
Rust rot your rockets and radar discs
Trees will stand where your watchtowers stood
Your prisons and barracks vanish in fire
I don't need your pity or fear your fists
My anger will rise like the sun at dawn
On the empty world where no one will mourn
And only wind howl for your funeral pyre.

Las canciones escritas para la primera parte de *Jackets* se titulan *Children Sit Bowed at Your School Desks* y *D'You Think I'll Always Carry Your Load?*. Las escritas para la segunda parte de *Jackets* son *The Broken Cup*, *The Song of Two Mothers* y *The Padre's*

³²⁹Op.cit, págs 65- 72.

Song, todas ellas con idéntica función narrativa y que provocan la reflexión en el público. Todas ellas son interpretadas interrumpiendo la acción.

b) El distanciamiento musical en *Restoration*:

En *Restoration* también Bond intercala al más puro estilo brechtiano canciones y poemas de extraordinaria similitud con Brecht. Destaca en la música de esta obra la preferencia de Bond por el empleo de solos y duettos. Tal es el caso de Song of Learning, cantada por el personaje Frank, y con idéntico título y contenido muy similar a Lob des Lernens de Brecht, incluida en su obra *Die Mutter*, la cual hemos comentado anteriormente.

Esta obra representó para Bond un giro como productor, pues fue la primera producción que se llevó a cabo usando canciones y música rock del S.XX para comentar el mundo del S XVIII en que se encuadra esta obra. Otra de las características brechtianas es que la división entre escenas e interrupción de la acción viene marcada por la música que se intercala entre ellas.

En *Restoration* podemos hablar de un claro efecto distanciamiento en la música. Las canciones de esta obra son en la primera parte Roses, un solo interpretado por Bob e intercalado entre las escenas primera y segunda. A ésta le sigue Song of Learning, de nuevo un solo, esta vez interpretado por Frank y situado entre las escenas segunda y tercera, ambas canciones interrumpen y separan claramente la acción entre el final de una escena y el principio de la siguiente, al tiempo que interrumpen música y narración como hacía Brecht. Tras éstas tenemos Dream, de nuevo un solo interpretado por Rose y que separa las escenas III y IV. Le sigue Wood Song, interpretada por Mother al principio de la escena IV,

continúa *Song of the Calf*, interpretada por Bob en la escena IV y *Man Groans*, duetto interpretado por Rose y Mother al final de la escena IV y que es la última canción de la primera parte. Todas ellas son interpretadas interrumpiendo la acción en escena.

Entre las canciones de *Restoration* de la segunda parte, prevalece en empleo de duettos al empleo de solos que era más frecuente en la primera parte. Las canciones de la escena sexta son *The Gentleman*, duetto interpretado por Bob y Rose, seguida de otro duetto, *Song of Talking*, interpretado por Bob y Frank. Al final de la escena séptima tenemos un solo interpretado por Mother titulado *Legend of Good Fortune* y que de nuevo interrumpe la acción. Finalizando la octava escena aparece de nuevo el duetto Rose y Bob interpretando *Song of the Conjuror* e igualmente al final de la novena escena aparece el duetto de Rose y Frank, interpretando *The Fair Three of Liberty*.

Las escenas diez, once y doce están separadas respectivamente por los siguientes solos: *Suddenly*, interpretado por Bob, *Drum Song*, de nuevo interpretado por Bob y finalmente *Man is What He Knows*, interpretado por Rose, todas con idéntico empleo al que les daba Brecht, es decir interrumpiendo la acción entre escenas y con función narrativa.

3.3.6.A. EL EMPLEO DEL CORO Y DEL SONG EN LAS OBRAS DE BOND

Otro rasgo que el estilo épico de Bond comparte con Brecht es la frecuente utilización de coros y grupos sociales en escena. Con Bond, al igual que sucede con Brecht, el coro también narra. Esto lo comprobaremos con ayuda de ciertos textos de Bond, concretamente *Text from an Unfinished Ballet*, *The Woman*, *We Come to the River*, *Restoration* y *Stone*. Con ayuda de estos textos veremos que Bond emplea con fruición los coros e incluso con las mismas funciones estéticas y narrativas que Brecht le apotaba al coro, rasgo que conecta a

ambos autores. Esto no es de extrañar dada la similitud de temas entre ambos y la contraposición, también de ambos autores, al modo de actuar naturalista.

En general en las obras de Bond destaca la importancia que el autor otorga a la relación del individuo con la sociedad en que vive. A pesar de la similitud en temas entre ambos autores, podemos afirmar que el empleo del coro en Bond es mucho menos frecuente que en Brecht. También en Bond los grupos en escena aparecen como representantes de su clase social. Bond considera al coro como un recurso dramático muy útil, y concretamente sobre la actuación de los personajes en su obra *The Pope's Wedding* afirma³³⁰:

Well, it wasn't my conscious design, but there is a sort of central character and almost a Greek chorus...people act like choruses and that, I think is a very useful dramatic device, because if I'm concerned, as I always am, with this basic relationship, the individual and society, then...the chorus can represent society and one also has the individual.

En el volumen de Bond *Theatre Poems and Songs* hay un epígrafe que presenta textos para coros. Este epígrafe es *Text for a Ballet- for Dancers, Chorus and Orchestra*³³¹ y presenta un especial carácter brechtiano. Se trata de un escrito de catorce páginas en el que se incluyen catorce canciones cortas escritas para el coro, que las interpreta al principio de una nueva escena y que aportan descripciones detalladas del argumento. Los coros son empleados, como ya hacía Brecht, con función narrativa; entre este tipo de coros se encuentran *Song of the Victims* y *A Song of Tactics*, la cual citamos a continuación³³²:

³³⁰ Conversation with Ph. Roberts, British Council Tape Series. Grabado el 31 Marzo, 1977, cit en Hay and Roberts, op. cit, pág 32.

³³¹ E. Bond, *Theatre, Poems and Songs from an Unfinished Ballet*, London, Eyre Methuen, 1978, pág. 130.

³³² perteneciente a *From An Unfinished Ballet*.

A Song of Tactics

The end for which you fought for years
For which your comrades gave their lives
Is about to fall into your hands
And then might come the moment to let it go
The day you arrive to enter the house you built
Might be the day to burn it or let your enemy use it
Hannibal spent eighteen years marching on Rome
One evening he stood within sights of its walls
He watched from a hill for an hour- then turned back
Rome was taken by another route
At another time.
Then you begin to learn that hope , which move mountains...

Dentro de *Theatre Poems and Songs* encontramos de nuevo otro coro escrito para el principio de la obra *Stone* y que induce al público a una reflexión, lo cual también se da en el teatro épico de Brecht³³³:

First Chorus

Men are not asked who they are but ordered to be
Cut to the shape of a square world
And the haed bound as surely as old China
Bound women's feet
Why this unreason?
The tool-user makes tools for his purpose

They work- no questions!
They break- new ones!
Just make enough money to drown your voice
Turn on enough light to blind you
Block out the windows with light
Run long enough to learn how to sleep on the run
This is the first obligation on all tools:
Don't know your own function
So what weight presses you to the ground?
Why does the young hand shake with the palsy of age?
What is the definition of a tool?
A space that exactly fills its own prison.

Encontramos otro texto para coro en *Theatre Poems and Songs*, en el capítulo titulado *From an Unfinished Ballet*. Se titula *Chorus to Peace* y goza de un especial carácter pacifista, lo cual recuerda a los coros breves improvisados por Brecht³³⁴:

War is a frightened child
It runs over the fields
Shouting 'Peace'!
Oh! Pity the infant War lost in the fields
Who will not dry its tears?
The world is small
We have all seen the faces of everyone in it
Will no one lead the infant War

³³³ op. cit, pág 95.

To its mother Peace?

The Woman es una de las obras de E. Bond en la que la aparición de coros es más frecuente. En ella gran cantidad de sobrevivientes de una guerra habitan una isla en la cual reina la paz. Esta paz que se verá amenazada por la llegada de Heros, que va en busca de ellos y de la estatua. Concretamente en la representación del 12 Marzo de 1974 los críticos Hay y Roberts comentan la importancia de los grupos de griegos y troyanos en escena resaltados por la iluminación³³⁵: "Part One was lit by shafts of light which cut from one area to another, just as successive scenes cut from the Trojans to the Greeks and back again". En esta obra aparecen varios grupos de personajes en el escenario que en ocasiones actúan como coros. Ejemplo de ello tenemos en la parte primera, escena tres, donde los soldados griegos son atacados por un grupo de mujeres. La escena diez de esta primera parte tiene lugar en el templo e igualmente en ésta aparecen coros de sacerdotes troyanos, coros de clases sociales, típico rasgo brechtiano³³⁶:

TROYAN PRIESTS: Please, please! We spoke to the Greeks on the
Goddess's command! She sent us! To persuade them!

SON: The street!

TROYAN PRIESTS: The negotiations are almost finished!. Let us
complete it!

³³⁴ Ver B. Brecht, *Theaterarbeit*, págs. 140-141, cit en J. Desuché, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, op. cit, pág 98.

³³⁵ Hay and Roberts, *Bond, a Study of His Plays*, op. cit.

³³⁶ E. Bond, *Plays: Three, The Woman*, Part I, Scene Ten, pág 206.

De nuevo un coro formado por la multitud del pueblo aparece en las escenas doce y catorce, aunque no con carácter narrativo sino en esta ocasión exponiendo al público las consecuencias de las guerras³³⁷:

CROWD: Food!, Water!, Heal us! We're starving! Alms! Bread! My wife's
dead! My son! Plague! Money! Help us!(...)
Out! Out! Out! Throw her out! Chuck her out! Get rid of her! Out! Out!
Out! Bitch! Bitch! Bitch! No more bitch! Out!(...)
Wait! Wait! Listen!(Noise subsides for a moment.) Let the Greeks have her!
They deserve her! To the Greeks! Throw her out! We're throwing the
goddess out! No more bitch! Bitch out! Plague out! War out! Famine out!
Out! Out! Out! To the Greeks!.

Tal es la importancia del coro en *The Woman* que la segunda parte comienza con el canto de un coro de muchachos que aparece acompañando a otro coro³³⁸:

BOYS (sing).Fish from the sea
White bread from the oven
The Green green mountain
For the fairy goat
Goat skin on my shoulder
Fire laughs on the heart
Bread smiles in the oven
God throws his net
To fish! Fish! Fish!

³³⁷ E. Bond, *Plays Three, The Woman*, part 1, scene 12, págs. 208-209.

El último coro que aparece en *The Woman* está cargado de gran belleza y éste si que goza de función narrativa; es el que aparece en la segunda parte, escena ocho, formado por chicas bailarinas y chicos jóvenes, coro en el cual carácter narrativo queda obvio ante el espectador³³⁹:

The GIRLS dance imitating the wind

GIRLS: Wheeeeeeeeeeee!

BOYS:(imitating thunder)

Boom! Boom! Boom!

Sea rocks the boat

Big man's cradle

GIRLS: Wheeeeeeeeeeee!

BOYS (sing) Boom! Boom! Boom!

Wind blows wheeeee!

God panting on his woman

Crack bang! Crack bang!

Old man thunder

Broke his walking stik

And fell down in the sea!

GIRLS: Wheeeeeee!

The dance ends. The MAN has come on.

³³⁸ op. cit, pág 225.

³³⁹ op. cit, pág 261.

En el volumen sexto de las obras completas de E. Bond hay un capítulo exclusivo de coros cuyo título es *Choruses from After the Assassinations* y a la cual hemos aludido ya en este epígrafe y cuya función afirma Bond, que es la siguiente³⁴⁰:

After the Assassinations is the title of a play. I decided to publish only these choruses. Originally the choruses were speeches of the play's characters. I've called them choruses because I hoped they would encourage a reflective attitude.

Como hemos visto, no sólo en obras de Brecht, sino también en obras de Bond, el empleo del coro intercala narración y acción al tiempo que resulta distanciador ante los ojos del público. Hay una función claramente reflexiva reconocida por Bond en el coro. Esto acerca de nuevo a Bond a nuestro autor alemán. Esta similitud constituye otro punto común que acerca a estos dos autores.

3.3.6.B. EJEMPLO DEL CORO EN *STONE, RESTORATION, NARROW ROAD TO THE DEEP NORTH*

Bond utiliza el song con idéntico efecto distanciador que le atribuye Brecht a sus canciones, y esto lo comprobaremos en este epígrafe. De hecho la influencia de la puesta en escena brechtiana se hace patente en varias de las obras de E. Bond; de entre todas ellas, quizás una de las más brechtianas sea *Stone*. En *Stone* se hace obvio el empleo de varias de las técnicas brechtianas: la historia contada por medio de parábola, el escenario desnudo y el empleo de las *songs*, que interrumpen la acción y son intercaladas entre escena y escena. Todas ellas estrategias típicas del teatro épico de Brecht.

³⁴⁰ E. Bond, *Plays: Six*, pág 378.

De entre todas las canciones de *Stone* destacan dos por tener un marcado carácter brechtiano; se trata de *Stone* y *Song of the Seven Deadly Veils*. También los críticos Hay y Roberts han observado una clara similitud de *Stone* con la obra *Die Ausnahme und Die Regel* de Brecht, a la cual pertenecen las canciones *Stone* y *Song of the Seven Deadly Veils*, en los personajes y en el argumento³⁴¹:

Both plays...make use of the idea of a journey. The judge in Brecht's play uses the same pseudologic in justifying his acquittal of the merchant for shooting the Coolie that we hear from the judge and the Mason in *Stone*; the characters of the two policemen, the Inkeeper and the Widow jog memories of Bond's policeman and woman.

En el año 1928-1929 Brecht escribe con ayuda de K. Weill la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, la cual incluye las canciones *Die Sieben Todsünden*- los siete pecados capitales, que años más tarde encontramos en *The Bundle* de E. Bond, y curiosamente también en forma de canción. El interés por las *songs* en Bond reside en que al igual que en Brecht, este autor las utiliza para interrumpir la acción, cantar ó narrar la acción de la obra. En Septiembre de 1976, y tras terminar *Stone*, Bond compone *Text for a Ballet- for Dancers, Chorus and Orchestra*. Este escrito, con una extensión de catorce páginas incluye catorce canciones para un coro, algunos de ellos titulados *The father talks of his son, the son talks of his father, the new soldier talks to his parents, the mother looks at the soldiers, the army jockey*. Tal es la importancia que Bond otorga a los coros que en el caso de esta obra decide publicarlos por separado.

³⁴¹ M. Hay and Ph Roberts, *Bond, A Study of his Plays*, op. cit.

Estas canciones son representadas al más puro estilo brechtiano, esto implica al principio de una escena, con cambio de luces y con escenario desnudo. De su obra *Stone* hemos tomado este ejemplo³⁴²:

An Inn. Empty stage- perhaps an inn sign. GIRL enters.(...)

Song of the Seven Deadly Veils

How is society organised?

For the happiness of the people?

Or so that profit can be drawn

At as many points as possible?

What do you want from the cow?

Milk or blood?...

La mayoría de estas canciones aportan más contenido filosófico que las de Brecht, ya que indudablemente Bond efectúa una crítica y un argumento no tan lúdico como Brecht sino en general más serio y directo. Con Bond, sus críticas son más que un comentario al argumento interrumpiendo la acción en la obra. Algunas *songs* de Bond en forma de parábola, como es el caso de *The Shepherd*, le anticipan al espectador lo que va a presenciar³⁴³:

The Shepherd

The good shepherd protects the sheep from the wolf

And delivers them up to the butcher.

³⁴² E. Bond, *Plays: Three, Stone*, pág 322.

Sheep! Tape pity on yourselves

Savage the shepherd when he comes

To cunt his flock with his crook

In the heat of the afternoon

The shepherd sits on the grassy bank

And plays to you on his pipes

He is more wolfe-like than the wolf

Look! On his shoulders the hide of a kid

He will carry you on his shoulders

Feet trussed for his brother the butcher

When you are lost

He will go back over the road

Like a man who has dropped

His purse

Y otras en el más puro tono de protesta, como *Closing a Health Centre during an Inflation*³⁴⁴, denuncian al igual que hacía Brecht en su época, pero con Bond de modo más directo y más serio, la pobreza del pueblo llano y la inquietud ante la guerra. En las *songs* de Brecht y Bond podemos observar por tanto varias similitudes; por un lado existe similitud en la función narrativa que ambos autores otorgan a éstas. Por otro lado existe similitud en los temas; muchas canciones de ambos denuncian la guerra y las condiciones sociales de las

³⁴³ Incluida en *From An Unfinished Ballet*, en M. Hay y Ph. Roberts, *E. Bond, Theatre Poems and Songs*, pág

clases trabajadoras. Ambas interrumpen la acción en el escenario, pero además quisiéramos destacar en este punto la especial similitud, incluso nos atrevemos a afirmar que son idénticos algunos títulos de las canciones de ambos autores.

Concretamente en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Brecht aparece la song Die Sieben Todsünden; años más tarde en la obra *Stone* de Bond encontramos Song of the Seven Deadly Veils. La traducción del título de estas canciones, los siete pecados capitales, es idéntica. Del mismo modo aparece en ambos autores la canción del soldado; en Brecht lo hace incluida en su versión de la novela de Gorki *Mutter Courage*, bajo el título de Soldatenlied. Bond emplea el título Soldier's song, la cual pertenece a su obra *We Come to the River*. Curiosa coincidencia observará de nuevo el lector con el idéntico título de la song Lob des Lernens perteneciente a la obra de Brecht titulada *Die Mutter* y que consiste en una loa al aprendizaje. Años más tarde publica Bond en su obra *Restoration* una canción con idéntico título, Song of Learning. En efecto estamos ante demasiadas similitudes entre Brecht y Bond como para tratarse de coincidencias. Sin duda Bond ha bebido de fuentes brechtianas a la hora de concebir tanto la música como los títulos o el argumento para algunas de sus obras.

En lo que respecta a la interpretación de las *songs*, vimos que Brecht las destacaba del resto de la obra utilizando cambio de luces durante su interpretación y utilizando solos, duettos ó coros. Del mismo modo las destaca Bond separando la música del texto teatral con estos mismos medios. Como ejemplo de solos tenemos la interpretación de la song Legend of Good Fortune, perteneciente a la segunda parte de *Restoration*, interpretada por Mother.

125-126.
³⁴⁴ Op. Cit.

También tenemos otro solo en *Stone*, se trata de *Song of Experience*³⁴⁵, interpretado por el personaje Man. Dentro de la misma obra, *Stone*, el personaje The Girl interpreta dos solos titulados *The Cliffs or Bad Dream* y *Song of the Seven Deadly Veils*. También encontramos duettos en las dos obras más brechtianas de Bond, es decir en *Restoration* y *Stone*.

En *Restoration* Rose y Mother forman un duetto para interpretar *A Man Groans*³⁴⁶; Rose cantará más tarde con Frank de nuevo en otro duetto, la canción *Tree of Liberty*. Seguidamente encontramos otro duetto en *Song of the Conjuror*, formado por Rose y Bob, dentro de esta misma obra. En la parte II, escena VIII el espectador presenciara un coro que canta y narra en el escenario. Un coro llamado *First Choruses* empleado también por Bond en *Stone* y en *Narrow Road to the Deep North*:

PRISONERS (chant) Shogo is head of the city

Shogo is protector and friend

Shogo is guide and leader

Shogo is head of the city...

Aunque el empleo del coro es un rasgo bondoniano heredado con toda probabilidad del teatro épico de Brecht, nuestro segundo autor no lo emplea con tanta frecuencia como el primero. Además Brecht solía separar las canciones del texto con un cambio de luz en escena, con un cambio de posición de los actores o del decorado. Este cambio de iluminación o de posición de actores no es un rasgo tan frecuente en Bond como en Brecht, aunque sí se produzca en alguna escena aislada. Ahora bien, ambos autores emplean tanto las *songs* como los coros interrumpiendo la acción en el escenario, lo cual sin duda aporta a la música de

³⁴⁵ Perteneciente a *Stone*, escena VI.

ambos autores una función narrativa, distanciadora y en ambos casos crítica, lo cual constituye la base del teatro épico brechtiano y del teatro racional de Bond.

³⁴⁶ La música de *Restoration* ha sido compuesta por Nick Bicât.

**4. LAS ESTRATEGIAS DRAMÁTICAS DEL
TEATRO ÉPICO DE BRECHT EN LA OBRA DE
BOND: ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE *DER
KAUKASISCHE KREIDEKREIS* Y *NARROW ROAD
TO THE DEEP NORTH*.**

4.1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que Bertolt Brecht y Edward Bond son dos autores de diferente nacionalidad y generación, hemos visto que ambos presentan similitudes en escritos teóricos, en concepción del teatro épico y racional, y en alguna de sus obras teatrales. En este cuarto capítulo expondremos las estrategias teatrales comunes empleadas por Brecht en *Der Kaukasische Kreidekreis* y por Bond en *Narrow Road to the Deep North*. En lo que respecta a *Narrow Road to the Deep North*, hay numerosos críticos, entre ellos Hay and Roberts, que no dudan en atribuirle el calificativo de brechtiana al afirmar³⁴⁷: “*Its setting, apparent simplicity of statement, its effect of spare, detached analysis of a context of violence, have all combined to earn it the label of ‘Brechtian’*”.

Además de las similitudes en estas dos obras, los escritos de Bertolt Brecht *Kleines Organon für das Theater* y la obra teórica de Bond *The Activist Papers* y *Notes on Postmodernism* guardan una relación muy estrecha. El *Kleines Organon für das Theater* es un estudio de las estrategias estéticas y narrativas del teatro épico de Brecht, y presenta como categoría principal del teatro épico el efecto distanciamiento. El distanciamiento es aplicado al modo de actuar de los actores, a la estética del escenario, al empleo de carteles, a la proyección de títulos, a la música y en definitiva a la escenografía en su conjunto.

Análogamente *The Activist Papers* de E. Bond ofrece al lector un estudio de las estrategias estéticas y narrativas, y presenta al igual que hacía Brecht, como categoría principal de la estética de su teatro el denominado por él *Aggro-Effect*, aplicado al tipo de audiencia, y al modo de actuar. Respecto al modo de actuar, Bond destaca la importancia de establecer

³⁴⁷ M. Hay & Ph. Roberts, op. cit, 1980.

distancia entre el actor y su personaje, tal y como había indicado años atrás Bertolt Brecht con el distanciamiento en el modo de actuar al afirmar³⁴⁸:

Um V-Effekte hervorzubringen, mußte der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte... Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben

De modo muy similar a Brecht, afirma Bond en *Advice to Actor*³⁴⁹:

Actors

Don't try to make your character possible...

Don't search for a soul...

Don't try to become the character ...

Possess the character, don't let it possess you.

Respecto a la concepción del teatro, el mismo E. Bond corrobora su total apoyo y adhesión al teatro épico cuando afirma³⁵⁰:

The form of the new drama will be epic. This name is often misunderstood, partly because the form isn't yet fully developed. An epic play tells a story and says why it happened. This give it a beginning, a middle and an end joined together in a truthful way...Epic plays don't need to cover centuries or have a cast of armies. The essence of epic theatre is in the way it selects, connects and judges.

³⁴⁸ Incluido en su *Kleines Organon für das Theater*, op .cit, pto 42- 48, págs 680-683.

³⁴⁹ Op. cit, págs 99, 103.

³⁵⁰ E. Bond, *The Activist Papers, A Note to Young Writers*, pág 108.

Al igual que hizo Brecht en sus *Schriften zum Theater*, Bond expresa su rechazo al teatro burgués y anota³⁵¹:

Bourgeois writers believe that only they write with subtlety and sensitivity. They see epic theatre as abstract, inhuman and cold. But what they call subtle and sensitive is only arbitrary and incomplete. They try to derive meaning from the incidental. No, the broad structure of history must be understood before the incidents in it can be given meaning. That's why the epic is the only form of theatre that can be subtle and sensitive- and have good taste, wit, nuance and human intimacy.

Todos estos son puntos que apuntan hacia una aceptación y acercamiento de Bond al teatro épico, e incluso el modo de actuar, discerniendo actor y personaje. Tras la lectura de la anterior cita de Bond, observamos que entre las similitudes se encuentran además de la distancia actor-personaje, la concepción épica del teatro en ambos autores. Si profundizamos en la lectura de la obra de ambos, nos encontramos ante otra similitud obvia; la obra completa y piezas teatrales de ambos autores que presentan como tema común la problemática político-social de la sociedad moderna. Tanto las obras de Brecht como las de Bond presentan temas y argumento que, aunque afectan a las personas como individuos, plasman inevitablemente problemas político sociales.

A estas similitudes en aceptación de teatro épico, aceptación distancia actor personaje y temas de problemática social, se les suma que ambos autores se han declarado abiertamente

³⁵¹ Op. cit.

socialistas y emplean sus obras como vehículo de propagación de sus ideas políticas. Las obras de uno y otro autor están impregnadas de un tono de protesta social, protesta que despierta la conciencia crítica de los espectadores.

El teatro de Brecht busca la distancia entre el espectador y la obra por medio del llamado efecto distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, mientras que el teatro de Bond busca esta misma distancia haciendo uso del *Aggro effect*. Ambos evitan la identificación del público con la representación, mientras que Brecht lo hace apoyándose en meros recursos visuales y narrativos, Bond lo hace empleando el *Aggro effect*. En el capítulo tres hemos profundizado en el *Aggro effect* de Bond y en el efecto distanciamiento de Brecht. De hecho el crítico H. Zapf reconoce la igualdad de un recurso con otro a pesar de que Bond le da distinto nombre. El crítico H. Zapf afirma respecto al *Verfremdungseffekt* de Brecht y el *Aggro-effect* de Bond³⁵²:

Bond's analysis of society , the ideological content of his plays, may be rational but his way of communicating this analysis to the audience is built on emotional shock, on unrelieved tension, on the nightmarish intensity of human suffering and aggression; i.e., on confronting the spectator with the full impact of the dramatic experience. Bond has called this the 'aggro-effect' instead of Brecht's "alienation effect".

En este último capítulo nos centramos en las obras *Der Kaukasische Kreidekreis* de B. Brecht y *Narrow Road to the Deep North* de E. Bond, parábolas políticas e históricas que

³⁵² Zapf, H., *Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzuán and Edward Bond's Lear*, *Modern Drama*, vol 31, 1988, págs 352-364.

plasman problemas sociales. Preferencia en definitiva por parábolas que tanto en un autor como en el otro presentan un alejamiento impactante en el tiempo y en el espacio, conduciendo al espectador al abstraer la realidad y crear crítica. En el caso de Brecht, la mayoría de las parábolas políticas e históricas son obras que denuncian la injusticia social y la guerra. Entre algunas de las parábolas se encuentran obras en contra de Hitler y del tercer Reich, mientras que en Bond el lector encontrará parábolas ubicadas en el futuro, parábolas que denuncian el peligro y el abuso de la ciencia. Son obras que giran en torno a la misma problemática planteada por Brecht, piezas que denuncian el tema bélico y las amenazas de guerras nucleares, caso de *The Tin Can People*, *Red Black and Ignorant* y *Great Peace*.

En ambos autores se hace patente una denuncia del peligro que supone la ciencia en manos de los políticos. Esta denuncia ya la planteaba Brecht en el año 1948 en el *Kleines Organon für das Theater* al apelar a la injusticia que supone la apropiación indebida de la ciencia por parte de la burguesía. La destrucción nuclear es un tema que inquieta a ambos autores. Brecht lo plasma en *Leben des Galilei*. No es casual que *Leben des Galilei* fuera terminada por Brecht durante su exilio en EE.UU un año antes del lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagashaki.³⁵³:

Denn sie widmen feig der Schröpfung
Einer Menschheit ihre Schöpfung
Bis die Letzte alles wendet
Bis sie Gnomische
Weisse, Atomische
Sie und uns alles endet

³⁵³ Op. cit

También Bond muestra su inquietud por la amenaza nuclear tanto en sus escritos teóricos como en sus obras teatrales. Entre los escritos teóricos que denuncian este tema destacan *The Activist Papers* y *Notes on Postmodernism*, donde acusa a la ciencia y a la tecnología de causar terror ayudándose del empleo de armas nucleares

Otra similitud entre ambos es el gusto por la adaptación y reescritura de clásicos. Tanto Brecht como Bond toman con frecuencia figuras conocidas de la literatura nacional o internacional, y las reescriben para desmitificarlas. En el caso de Brecht encontramos *Die Antigone des Sophokles*, *Der Hofmeister* y el *Coriolan*, adaptación del original de la obra de Shakespeare. *Der Prozess der Jeanne d'Arc du Rouen 1431*, obra terminada en 1952, y que cuenta con la colaboración de Benno Besson y está basada en el escrito de Anna Seghers. *Don Juan*, en esta ocasión una adaptación, de la obra de Molière, al igual que *Pauken und Trompeten*, adaptación de la obra *The Recruiting Officer* perteneciente a George Farquar. También *Die Mutter* es una adaptación de la célebre novela de Maxim Gorki puesta en escena por Brecht.

En E. Bond encontramos también el gusto por las reescrituras y adaptaciones. Su primera adaptación fue la de la obra de Chejov, *The Three Sisters*, llevada a escena en el *Royal Court Theatre*. La segunda fue la obra de Bertolt Brecht *Roundheads and Peakheads*, original en alemán titulado *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, llevada a cabo como un ejercicio práctico de distanciamiento brechtiano. De nuevo otra reescritura, *Lear*, versión de la obra de Shakespeare.

El gusto por las reescrituras en E. Bond queda patente, pero sin duda supera a Brecht, ya que Bond reescribe una de sus propias obras, *Narrow Road to the Deep North*, versionada por él mismo diez años después bajo el título de *The Bundle* o *New Narrow Road to the Deep North*. En *The Bundle*, Bond empieza con la misma escena inicial que en la anterior obra *Narrow Road to the Deep North*, la escena del niño abandonado junto al río y la aparición de Basho, el poeta que vuelve de un largo viaje en busca del sentido de la vida. Pero a diferencia de la primera obra, *Narrow Road to the Deep North*, en su reescritura el niño abandonado se transformará en Wang, el personaje principal, que años más tarde encabezará una rebelión.

Otra de las principales reescrituras de E. Bond es *The Woman*, basada en el mito de Homero y que reproduce Troya. Con esta obra la audiencia es cautivada por dos realidades, por dos mundos diferentes: el de la tragedia clásica, que Bond asume que el público conoce, y el que Bond crea a partir de estos personajes.

En ambos autores hay clara preferencia por el montaje de sus obras a modo de sucesión de escenas inconexas, es decir sin causalidad aparente entre ellas ya que el orden temporal está alterado. Esto origina que en no pocas ocasiones presenciemos también en Bond un montaje con estructura episódica; montaje que con frecuencia cuenta con la aparición del narrador al principio de la obra o prólogo y epílogo en forma de poema o canción recitada ante el espectador. Este recurso ayuda a ensalzar el carácter de escenas independientes, presentadas ante el espectador de modo que él mismo pueda preveer el

desenlace de la historia. El crítico M. Mangan admite el empleo de esta estrategia en ambos autores, pero reconoce ciertas diferencias entre ambos³⁵⁴:

It was Brecht who first popularized the use of episodic structures in modern theatre, but Bond strongly disagrees with Brecht's suggestion that 'each scene can be complete in itself and that this isolation of scenes can be used to interpret reality'.

Es lo que Bond llama dramatización del análisis, y le otorga gran importancia³⁵⁵:

The 'dramatization of the analysis instead of the story' in both the choice and ordering of the scenes and in the incidents dramatically emphasized in the scenes, is a way of reinstating meaning in literature. It may seem cold and abstract but it is not. The analysis can give us the beauty and vitality that once belonged to myth, without its compromises and intellectual reallocation of meaning. It can be the most exciting part of the play...

Pasemos al estudio comparativo entre *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*.

4.2. JUSTICIA POLÍTICA Y SOCIAL

En ambos autores la justicia política y social es un tema recurrente que ocupa un lugar predominante. No obstante la justicia que plantea Brecht en *Der Kaukasische Kreidekreis* dista mucho de la justicia en *Narrow Road to the Deep North*. En la obra de Brecht la justicia

³⁵⁴ M. Mangan, op. cit, pág 51, capt 2, *Questions and Answers*.

social susutituye a la justicia política, aparece al no existir justicia política. En *Der Kaukasische Kreidekreis* la justicia social aparece como una especie de sabiduría popular bien aplicada desde el principio de la obra, y personalizada desde el principio de la obra en la figura de Grusche.

En la obra de Brecht la justicia política es representada por el juez Azdak. Sin embargo en *Narrow Road to the Deep North* la justicia política y la social no existen. Bond denuncia ante el lector un mundo en el cual la pérdida de justicia, tanto política como social, al igual que la pérdida de valores morales en la sociedad se hace cada vez más patente.

Comencemos con *Der Kaukasische Kreidekreis*³⁵⁶, obra en la cual hay un conflicto social entre aldeas. Ya desde el principio el pueblo llano se revela y se alza la justicia popular o social ante la injusticia política por medio de un levantamiento de los gobernadores ante el príncipe. Más tarde se consumará con un derrocamiento político definitivo en el que todos los gobernadores perderán la vida.

³⁵⁵ E. Bond, *Plays: Five*, pág 136.

³⁵⁶ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3, Zu 'Der Kaukasiscghe Kreidekreis'*, págs 1197-1210.

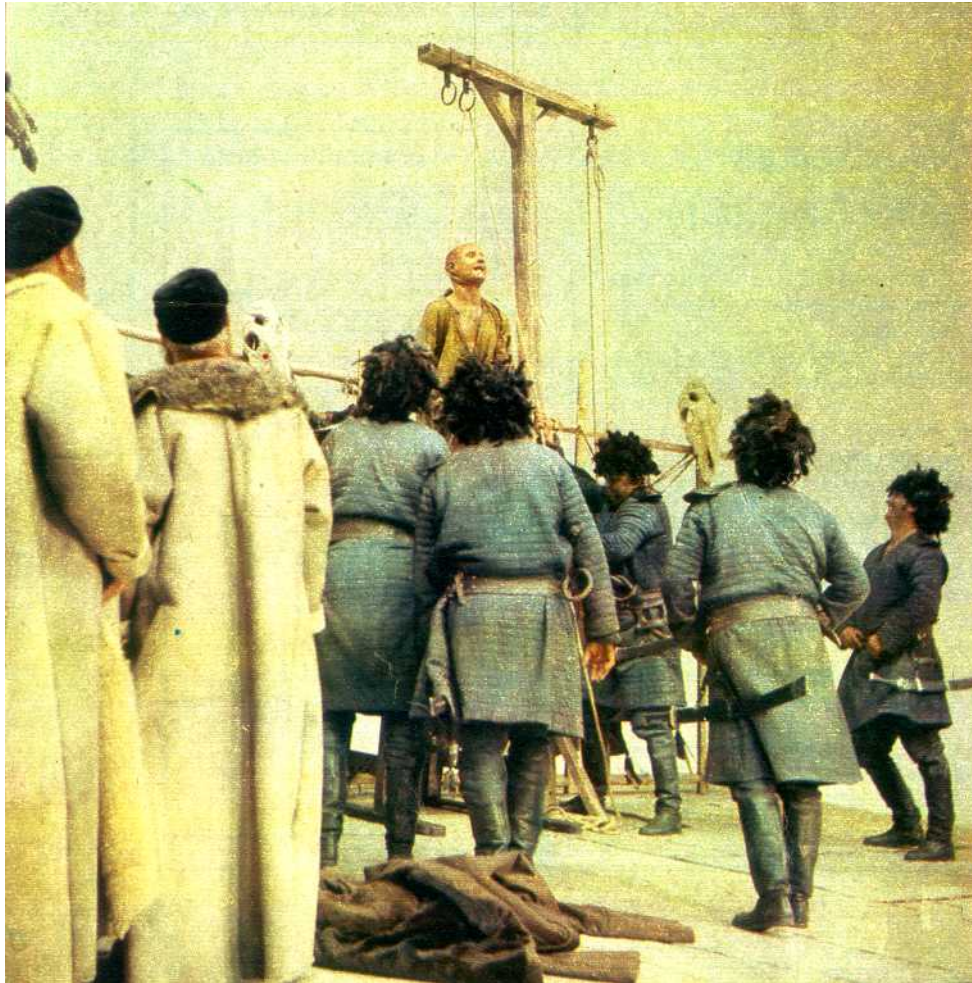


Ilustración 15: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Momento de dura crítica de Brecht a la justicia política

El argumento de la obra continúa en una sociedad hostil, en la que la protagonista Grusche debe ejercer justicia social con un niño abandonado y se ve inmersa en una huida que durará toda la obra. Grusche se alza como la figura más piadosa entre los campesinos, entre soldados y todos los personajes. La criada Grusche destaca claramente en *Der*

Kaukasische Kreidekreis como máxima representante de la justicia social ante los desprotegidos, en esta obra el personaje del niño abandonado³⁵⁷ :

DER SÄNGER

Lange saB sie bei dem Kinde

Bis der Abend kam, bis die Nacht kam

Bis die Frühdämmerung kam. Zu lange saB sie

Zu lange sah sie

Das stille Atmen, die kleinen Fäuste

Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu

Und sie aufstand, sich bückte und seufend das Kind nahm

Und es wegtrug.

Aunque el personaje Grusche es el único en toda la obra que encarna la justicia social con el niño, cuanto más protege Grusche la vida del niño, más pone en peligro la suya propia. El personaje de Grusche se transforma a lo largo de la obra en una auténtica madre para el niño y al final corre el peligro de perderlo, pese a haber arriesgado su vida por él. Finalmente la dulzura de Grusche, que ha salvado al niño, es reconocida por el juez Azdak y es la que le garantiza el derecho a su maternidad definitiva. Es este lazo humano el que le hace a Grusche ser merecedora de la maternidad del niño, y no a la madre biológica.

³⁵⁷ Op. cit, pág 2025.



Ilustración 16.:*Der Kaukasische Kreidekreis*. Momento del juicio en el cual el juez Azdak aplica justicia social con la madre adoptiva.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* es la justicia con el prójimo, la que precede y prevalece sobre la justicia política. No cabe duda que Brecht ensalza en esta obra tanto la justicia social, recuperada en la figura de la criada Grusche, como la justicia política representada por el juez Azdak, tal y como se desprende de las últimas frases de la obra pertenecientes al narrador³⁵⁸:

³⁵⁸ Op. cit, pág 2105.

DER SÄNGER

Und nach diesem Abend verschwand der Azdak und ward

Nicht mehr gesehen.

Aber das Volk Grusiniens vergaß ihn nicht und gedachte noch

Lange seiner Richterzeit als einer kurzen

Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit.

Die Tanzenden tanzen hinaus. Der Azdak ist verschwunden.

Pasemos ahora a la obra de E. Bond y observemos en este autor la concepción de justicia política y social. A lo largo de *Narrow Road to the Deep North* y en sus escritos teóricos y obras teatrales, nuestro segundo autor hace una constante denuncia de falta de justicia en un mundo post-moderno. Sus consideraciones sobre la falta de justicia en la sociedad actual son tan tajantes, que en ocasiones rozan la ironía³⁵⁹:

People in uniforms and civilian clothes will go on murdering each other. They will do it for justice, which in the end is the legitimation of their needs. But in the postmodern world no one has needs. That is the paradox of our time of dearth, wastelands, dereliction, destitution, debts, drugs and crime. We have only wants because technology has placed the boundary under our feet. And so we cannot continue to be human without political justice.

En E. Bond es esta falta de justicia, tanto política como social, la que aparece ligada a otra nueva denuncia: una sociedad moderna basada en el abuso de la tecnología. Una sociedad organizada en clases sociales dominantes y en la cual no todos los individuos tienen

³⁵⁹ E. Bond, *Notes on Postmodernism*, op. cit, pto 71, pág 240.

las mismas oportunidades. Los críticos B. Matherne y S. Maiorana resaltan la importancia de la justicia en Bond, y afirman al respecto³⁶⁰: “ *The world needs justice, writes Bond, and for him that means ‘ allowing people to live in the way for which they evolved’ . The problem, however, is that technology cannot guarantee justice...*”. Tras la lectura de *Notes on Postmodernism*³⁶¹ observamos que Bond concibe la justicia como un concepto personal que en definitiva poco fundamento tiene en el gobierno, la ley y el orden establecido socialmente. Así se pronuncia E. Bond en la siguiente entrevista personal realizada por R. Bryden³⁶² :

Yes, I’m an anarchist, of course. Art is the search for justice, which is personal, as opposed to government, which is the search for law and order. Government is anti-creative, has to be. Today it’s governments which dictate what is moral.

En la obra que nos ocupa este cuarto capítulo, *Narrow Road*, Bond plasma de nuevo sus clásicos temas de denuncia, entre ellos la injusticia de la sociedad basada en clases privilegiadas, el exceso de violencia y la manipulación de una oligarquía en beneficio propio.

Al igual que hace Brecht en *Der Kaukasische Kreidekreis*, Bond cuestiona en el prólogo a *Narrow Road to the Deep North* la relación entre un sistema político social y sus habitantes. En la obra de Brecht el sistema político social gira en torno a la justicia. En la obra de Bond el sistema político social es ofrecido bajo tres puntos de vista. Para Basho es importante transmitir a sus miembros las enseñanzas religiosas. Para el dictador Shogo la importancia del sistema político social radica en imponer orden para el propio beneficio del

³⁶⁰ Matherne.B. and S. Maiorana, *An Interview with Edward Bond* en *Kansas Quarterly*, vol 12, núm 4, págs 63-72, 1980.

³⁶¹ op. cit.

pueblo. Y para Georgina, la importancia del sistema también radica en el estricto orden social, el cual ella misma impone manipulando las creencias morales del pueblo³⁶³:

I persuade people in their hearts-that they are sin, and that they have evil thoughts, and that they're greedy and violent and destructive(...) that's how I run the city : the missions and churches and bishops and magistrates and politicians and papers will tell people they are sin and must be kept in order. If the devil did'nt exist it would be necessary to invent him.

Bond plasma una justicia totalmente inexistente basada en las creencias y en la dictadura moral de personajes egocéntricos hasta el extremo, caso de Shogo y Georgina. Observe el lector que ya al principio de la obra de Bond hay un personaje idéntico con la obra de Brecht, se trata de la figura del niño abandonado. Mientras que en la obra de Brecht el personaje Grusche, la madre adoptiva, ejerce la justicia social, en la obra de Bond hay una total carencia de ésta. Aparece la madre biológica, que obligada por la necesidad abandona al niño, y la posible madre adoptiva, Basho, que argumenta que el abandono del niño es voluntad divina³⁶⁴:

WIFE: ...(Cries) Will God forgive me?

PEASANT: Back to work.

The PEASANT takes her hand and they go out.

BASHO. It's true. They're hungry, and they must feel –some relief because they've got rid of *one* of their problems. She's untied its clothes. (*He adjusts the rags.*). Ha! He stares at me as if I was a toy. What funny little eyes (*Turns away.*)

³⁶² Bryden R., *Society Makes Men Animals*, en *The Observer*, 9. February, 1969.

³⁶³ E. Bond, op. cit, pág 208.

³⁶⁴ E. Bond, *Plays: Two, Narrow Road to the Deep North*, pág 174

It hasn't done anything to *earn* this suffering-it's caused by something greater and more massive: you could call it the irresistible will of heaven. So it must cry to heaven. And I must go to the north.

A este abandono le sucederá otra carencia de justicia política, pues treinta años después regresará y se encontrará con una ciudad dominada por la tiranía política de Shogo, que ha creado guardia e instituciones para perpetuar su dictadura y poder.

Obsérvese que posteriormente, en la obra de Bond, en la escena cuarta del primer acto, aparece un idéntico motivo de carencia de justicia política al que se da en *Der Kaukasische Kreidekreis*; nos referimos al secuestro del hijo del emperador, en definitiva del sucesor al trono³⁶⁵:

SHOGO: Two years ago, when I killed the Old Emperor, his wife was pregnant. Luckily she died in childbirth. This was the son. I kept him in the palace, but now he's beginning to notice things and I can't keep him here anymore(...) Take him away and bring him up with some other children.- you can get them from the slums orphans best- and let him think he's an orphan and his parents were peasants. You must never tell him he's an Emperor's son.

Bond va más allá en su denuncia de la usurpación de poder que nuestro primer autor en *Der Kaukasische Kreidekreis*, pues mientras que en la obra de Brecht se da un abandono del sucesor al trono, en la obra de Bond se da primero un abandono, y después un secuestro intencionado. Además del secuestro, Bond critica el control moral de la población que apoya esa dictadura.

Mientras que en la obra de Brecht el lector no apreciará una dictadura moral, sin embargo en *Narrow Road to the Deep North* queda patente. Concretamente en el segundo acto Georgina convierte la ciudad al cristianismo y establece reglas morales tan férreas como la propia dictadura política de Shogo. Todo esto acontece no en beneficio de la población civil sino en beneficio de la clase dominante. El método empleado por Georgina para mantener la población sumisa es descrito por ella misma en un brillante diálogo con Basho³⁶⁶:

I persuade people- in their hearts- that they are sin, and that they have evil thoughts. And that they're greedy and violent and destructive, and –more than anything else- that their bodies must be hidden, and that sex is nasty and corrupting and must be secret. When they believe all that they do what they're told(...) That's how I run the city : the missions and churches and bishops and magistrates and politicians and papers wil tell people they are sin and must be kept in order. If the devil didn't exist it would be necessary to invent him.

En la obra de Bond la falta de justicia desemboca en una escalada progresiva de violencia al más puro estilo de las piezas bondonianas. Shogo vuelve del norte e invade de nuevo la ciudad buscando al hijo del emperador para darle muerte. Tras negarse Georgina a revelar la identidad de éste, acontece el asesinato de inocentes, de nuevo un motivo recurrente en las obras de E. Bond. El asesinato de todos los niños a manos de la guardia de Shogo es la máxima expresión de injusticia social, tras lo cual Georgina enloquece.

Sin duda Bond va en su crítica más allá que Brecht, pues el desenlace de *Narrow Road* no se resuelve con un simple juicio y es mucho más violento que el desenlace de la obra de Brecht.

³⁶⁵ E. Bond, *Plays: Two, Narrow Road to the Deep North*, Act One, Scene Four, pág 190.

³⁶⁶ op. cit, part two, scene one, pág 208.

En éste, Bond mostrará claramente al público que incluso el poder político de un tirano encuentra sus límites en la justicia social³⁶⁷:

COMMODORE: The head of the city has paid for his sin(...) Shogo's nacked body is is nailed to the placard. It has been hacked to peaces and loosely assembled upside down. The limbs have been nailed in roughly the right position(...) The head hangs down with the mouth wide open. The genitals are intact. People mill round shouting and waving. Someone rings a handbell. Some hit tambourines.

CROWD: Hallelujah! Rejoice! Hip hip!

BASHO: (shouting through a microphone) . This is your Prime Minister adressing you!Shogo is dead!. The sin is broken! Let the new city live for ever!

4.3. LA INFLUENCIA ORIENTAL

La influencia del teatro oriental en Brecht como autor teatral es un hecho innegable que el lector puede constatar tras la lectura de varias de sus obras teóricas, entre ellas el capítulo titulado *Über das Theater der Chinesen*, incluido en sus *Schriften zum Theater I*. Entre sus obras teatrales con influencia oriental se encuentran no sólo *Der Kaukasische Kreidekreis*, sino también *Turandot* y *Leben des Konfutse* entre otras. De hecho Brecht asimila y capta para todas sus obras de teatro épico la estética y el modo de actuar de los actores chinos y acerca de esta técnica de actuar y de los gestos afirma lo siguiente³⁶⁸:

³⁶⁷ op. cit, págs 222, 223.

³⁶⁸ B. Brecht, *Schriften zum Theater I*, ver capít *Über den Beruf des Schauspielers*, págs 425 y 426.

Tatsächlich interessiert die Techniker des epischen Theaters nicht die Beibehaltung der Gesten, sondern ihre Änderung, genauer gesagt die Beibehaltung im Hinblick auf die Änderung (...) Erstens scheinen die Gesten von einer Art zu sein, die sie eben übernehmbar macht, ohne daß die Persönlichkeit des Übernehmers dadurch geschädigt wird(...) Zweitens trifft der Schauspieler dann eigenmächtig Änderungen. Sie sind nur nicht unmerklich, sondern sie werden unter dem prüfenden und erinnernden Blick des Publikums vorgenommen und schließen ein Gefahrenmoment für den Schauspieler ein, der seinen Ruf riskiert, wenn er nicht überzeugt.

Lo que más parece haber cautivado a Brecht, aparte de la estética oriental, los colores y el empleo de máscaras, es el actuar distanciado de los actores, es ese saber mostrar durante la actuación al personaje por un lado y al actor por otro.

Al igual que varios de los críticos también Ruth Berlau, íntima colaboradora de Brecht, admite la influencia oriental en varias de las producciones de nuestro autor alemán y en sus memorias afirma lo siguiente³⁶⁹:

A Brecht le encantaba esa manera china de narrar en forma de parábolas y lograría dar a sus relatos ese halo de sabiduría oriental. A Brecht le gustaban también los nombres chinos, que le sonaban a nombres de flores raras. Hasta llegó a buscarle nombres chinos apropiados a Karl Marx y Friedrich Engels, a Lenin, Stalin y Plejanov(...) Aunque los relatos de Lai Tu se parecen en la forma a los de Me Ti, su intención es diferente. Con ellos Brecht no pretendía reflexionar sobre la

³⁶⁹ Berlau R., *Una Vida con Brecht, Recuerdos de Ruth Berlau*, Hans Bunge Ed, Madrid Trotta, 1995.

marcha del mundo, sino pura y simplemente hacerme recapacitar a mí sobre una determinada conducta moral.

También el crítico M. Esslin, uno de los mayores conocedores de Brecht en Inglaterra, admite igualmente la influencia de la cultura oriental en la producción teatral brechtiana³⁷⁰:

Arthur Waley's translations of *Chinese* poetry made a deep impression on Brecht in his next, more mellowed and relaxed stage of development (...) Brecht made german versions of a number of Waley's chinese poems, and some of his most successful later verse is clearly modelled on them.

De nuevo otro crítico, esta vez J. Desuché, afirma en su obra *La Técnica teatral de Bertolt Brecht*³⁷¹ que en la obra de Brecht que nos ocupa este cuarto capítulo hay un cierto estilo ceremonioso muy típico del teatro oriental³⁷²:

Siguiendo el ejemplo de los chinos se puede representar un suceso cualquiera confiriéndole un carácter ritual que le hace emerger de lo gris de la cotidianidad. El suceso único y particular adquiere, así, un aspecto legendario que sorprende y retiene la atención. Un excelente ejemplo de este uso del estilo ceremonioso será ofrecido, en *El Círculo de Tiza Caucásico*, por el encuentro de Grusche y de su novio

Sin duda esta influencia oriental es una característica en *Der Kaukasische Kreidekreis*, ahora bien, esta influencia no se limita sólo a esta obra. Además de *Der Kaukasische*

³⁷⁰ M. Esslin, *Brecht: A Choice of Evils*, London, Mercury Books, 1965. Ver capít. V: The Poet: Brecht's Language and its Sources, págs 91- 105.

³⁷¹ op. cit.

Kreidekreis, Brecht escribió otras piezas con tintes orientales y frecuente empleo de máscaras, como *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* y *Der Gute Mensch von Sezuan*. Del mismo modo existe esta estética oriental en dos óperas brechtianas, *Der Jasager und der Neinsager*, basadas en una obra titulada *Taniko*. De entre todas ellas, sin duda *Turandot* es la que tiene mayor influencia oriental. Está totalmente ubicada en China, en el palacio del emperador, en ella los personajes aparecen con máscaras orientales, poseen nombres chinos y el argumento transcurre en la china imperial.

³⁷² J. Desuché, *La Técnica Teatral de B. Brecht*, trad a cargo de R. Salvat.



Ilustración 17 *Der Jasager und der Neinsager*. Puesta en escena de Hartmut Lange y Rolf Mauff en la Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. 17, Noviembre, 1969. Observe el lector la proyección de Mao al fondo del escenario y los trajes idénticos a los de los comunistas orientales.

El estilo oriental también caracteriza a *Der Kaukasische Kreidekreis*. Desde el principio de la obra Brecht reconoce esta influencia oriental, ya que se inspira para concebirla en una obra del poeta chino Li Xingdaos. En el teatro oriental y en el épico de Brecht no hay identificación personaje- actor. Con el fin de producir distanciamiento Brecht introduce en *Der Kaukasische Kreidekreis* máscaras y vestuario con rasgos orientales. Distancia la obra con los músicos y el narrador cantando en el escenario. La figura del narrador, presente ante el público, toma protagonismo en la obra al tiempo que el decorado acompaña al argumento, pero se trata de un decorado simbólico y no propio de un teatro naturalista que copia la realidad.

Estas son varias de las características de la dramaturgia oriental, todas ellas presentes en la estética y puesta en escena de *Der Kaukasische Kreidekreis*. Ya en la primera escena de la obra aparece el personaje del narrador e informa a su audiencia de que la historia que va a contar está inspirada en una antigua leyenda china³⁷³:

DER ALTE RECHTS: Wird es eine der alten Sagen sein?

DER SÄNGER: Eine sehr alte. Sie heißt "Der Kreidekreis" und stammt aus dem Chinesischen. Wir tragen sie freilich in geänderter Form vor. Jura, zeig mal die Masken...

Pero ya no sólo la procedencia de la historia, sino también la estética oriental nos interesa en esta comparación. Además hay otros elementos típicos del teatro oriental, entre los cuales ya hemos mencionado el empleo de máscaras exclusivas de los personajes de clase

³⁷³ op. cit, capt. 1, pág 2007.

social alta, como el príncipe, la princesa y el juez Azdak. Sin embargo otros personajes como Grusche o Simon Chachava pertenecientes a clase humilde, carecen de máscara. Sobre el empleo de máscaras afirma Brecht³⁷⁴: “*Die Schauspieler können sich nicht(oder kaum) schminken und sich ganz ‘ganz natürlich’ geben, und alles kann Schwindel sein, und sie können Masken grotesker Art tragen und die Wahrheit darstellen*”.

Otro elemento oriental a destacar en *Der Kaukasische Kreidekreis* es la escasez de escenario. En esta obra se da el empleo de telas pintadas y un escenario muy pobre, de fondo gris y casi carente de decoración.

³⁷⁴ B. Brecht, *Schriften zum Theater 3, Volkstümlichkeit und Realismus*, op. cit, pág 1197.



Ilustración 18: *Der Kaukasische Kreidekreis*. La mujer del gobernador, Natella Abaschwili, maquillada al más puro estilo oriental.



Ilustración 19: *Der Kaukasische Kreidekreis*. El gobernador y su esposa saliendo de palacio. Observe el lector el empleo de máscaras de claro estilo oriental, así como el vestuario oriental de los personajes.



Ilustración 20: Boda de Grusche con el moribundo. Observe el espectador la escasez de escenario, decorado con telas pintadas, palos y proyecciones.

Este tipo de escenario es totalmente identificable en la escena cuarta, durante el encuentro de Grusche y Simon en el río, al igual que en la escena de la boda de Grusche con el moribundo. El decorado con telas se asemeja a la escasez de ornamentación en el escenario del teatro oriental. Otro elemento de influencia oriental es el empleo de canciones interpretadas por los músicos y actores interrumpiendo la acción. Además hay una clara división en las clases sociales de esta obra. *Der Kaukasische Kreidekreis* muestra una sociedad claramente inmovilista y diferenciada en opresores y oprimidos, basada en clases, muy típica de la cultura oriental.

Narrow Road to the Deep North es una pieza que básica en la producción de E. Bond. Hay ciertas similitudes, como son su puesta en escena sencilla, el efecto de escasez en el escenario y la crítica de una sociedad hostil al individuo. Hay coincidencias como la huída del protagonista de ambas obras hacia el Norte. En *Der Kaukasische Kreidekreis* la protagonista Grusche huye hacia las montañas del norte buscando protección en casa del hermano, y en *Narrow Road to the Deep North* el protagonista Basho va hacia el norte en busca de la verdad y en busca de un ejército para derrotar al dictador Shogo.

La influencia oriental es una similitud a añadir a la larga lista de coincidencias entre ambas obras y autores. No obstante E. Bond cuenta en su producción con obras de influencia oriental mucho más marcada que ésta. Entre ellas destaca la primera parte de *Jackets*, titulada *The Village School*, en la cual hay máscaras, hay numerosos personajes con nombres orientales y aparece de nuevo un personaje común con Brecht, el hijo del emperador. La influencia oriental en *Narrow Road* aparece ya en la introducción con el poeta Basho como protagonista de su obra. Según El lector reconocerá ya en la introducción un alejamiento temporal y espacial, de nuevo otra técnica muy empleada por Brecht en sus parábolas y típica

del teatro oriental. En el prólogo y primera página de esta pieza el lector vemos que Bond ubica claramente su obra en el lejano oriente, en Japón, mientras que Brecht ubicaba su historia en China³⁷⁵:

Japan, about the seventeenth, eighteenth or nineteenth centuries. The introduction is based on an incident in Matsuo Basho's The Records of a Weather – Exposed Skeleton. Bare stage

BASHO comes on

BASHO My name is BASHO. I am, as you know, the great seventeenth-century Japanese poet, who brought the haiku verse form to perfection and gave it greater range and depth

Destaca la presencia en escena del grupo social de los monjes, todos ataviados con túnicas amarillas en la escena tercera de la primera parte. Bond aporta otra clara alusión al mundo oriental en la segunda escena de la segunda parte de *Narrow Road*. Kiro aparece practicando artes marciales con el dictador Shogo. Existen puntos comunes en ambas obras y que presentan reminiscencias del teatro y la cultura oriental, empleo de canciones y poemas interrumpiendo la acción y ejecutados por los actores. Esta interrupción de la acción es utilizada para explicar el argumento. En *Der Kaukasische Kreidekreis* más de cincuenta piezas musicales interrumpen el argumento, sin embargo en *Narrow Road* son los poemas los que con mayor frecuencia interrumpen la acción. En definitiva son todos ellos rasgos comunes en ambas obras, en ambos autores y que provienen de la influencia en ambos autores del teatro oriental.

³⁷⁵ E.Bond, *Plays Two*, op cit, pág 172.

4.4. EL CONCEPTO DE SOCIEDAD

Observamos en ambos autores una clara denuncia de la sociedad en sus historias y personajes. Ahora bien, aunque en ambos haya una clara denuncia de la sociedad, tanto Brecht como Bond plantean una concepción de sociedad distinta. Con Brecht el conflicto social es claramente antropocéntrico, ya que en sus obras la crítica social se basa en la crítica del comportamiento humano de sus propios personajes.

En líneas generales Brecht plasma en sus obras sociedades divididas en opresores y oprimidos, en explotadores y explotados. Tal es el caso de *Die Mutter, Mutter Courage und Ihre Kinder*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, o la parábola *Der Gute Mensch von Sezuán*. Lo mismo sucede con Grusche, la joven protagonista de la obra *Der Kaukasische Kreidekreis* y que nos ocupa este capítulo.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* el lector puede observar desde el principio un concepto de sociedad dividida en dos grupos. El primero formado por los opresores o poderosos, representados por el gobernador Abaschwilli, la esposa del gobernador Natella Abaschwilli, los médicos, el monje y los consejeros políticos y príncipes. El grupo de los oprimidos son la sirvienta Grusche, el soldado Simon Chachava, soldados del gobernador, mendigos, campesinos y un bandido.



Ilustración 21: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Presencia en escena del grupo social de los campesinos y los pobres.

En la sociedad brechtiana de *Der Kaukasische Kreidekreis* se cumple por extensión lo que el crítico H. Zapf había anotado sobre la sociedad en *Der Gute Mensch von Sezuán*. La necesidad de sobrevivir en un mundo competitivo³⁷⁶: “*The central conflict in Brecht’s work is between this material level of of the necessity for survival in a competitive world and the moral level of an original , altruistic humanity that Brecht considers a fundamental instinct of human nature*”. La competitividad y concepto de sociedad clasista lo refleja Brecht al

principio de *Der Kaukasische Kreidekreis* por medio de una rebelión del ejército y los nobles, que destronan al príncipe reinante³⁷⁷:

O Blindheit der Grossen!...
Der Gewalt, die so lang schon gedauert hat.
Aber lang ist nicht ewig.
O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volks!
*Aus dem Torbogen tritt der Gouverneur, gefesselt, mit
Grauem Gesicht, zwischen zwei Soldaten, die bis an die
Zähne bewaffnet sind.(...)*
Du ziehst in keinen neuen Palast mehr, sondern in ein kleines
Erdloch.

El personaje protagonista, la criada Grusche, sobrevive en esta sociedad competitiva y salva al hijo del gobernador. Tras ésto se ve envuelta en una sociedad hostil, ya que es perseguida por el poder político y tiene que salvar todo tipo de obstáculos³⁷⁸:

Zu lange sah sie
Das stille Atmen, die kleinen Fäuste
Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu
Und sie aufstand , sich bückte und seufend das Kind nahm
Und es wegtrug.
Wie eine Beute nahm sie es an sich(...)
Wie eine Diebin schlich sie weg.

³⁷⁶ H. Zapf, *Two Concepts of society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzua and Edward Bond's Lear*, op. cit.

³⁷⁷ B. Brecht, *Der Kaukasische Kreidekreis*, op. cit, pág 2015.

³⁷⁸ op. cit, pág 2025.

A partir del momento en que toma al niño empieza para ella la huída como fugitiva en una sociedad adversa. Esta huída dura toda la obra. Cargada con el niño y en busca del hermano se enfrenta a todo tipo de amenazas. Arriesga su vida por salvar la del niño al ser descubierta por los soldados con el hijo del gobernador destronado. Exhausta finaliza su huída hacia el norte y llega a la casa del hermano. Por los prejuicios sociales y morales de la cuñada se hospeda y oculta con el niño en una habitación hasta la llegada de la primavera.

Tras ser expulsada de la casa del hermano se ve obligada a aceptar un esposo moribundo y desconocido como padre para su hijo. La sociedad le será otra vez adversa, pues el soldado Simon Chachava, su antiguo prometido, vuelve de la guerra y la encuentra casada. Le vuelve la espalda y marcha encolerizado. Como máxima expresión de sociedad adversa al individuo, Brecht nos presenta a Natella Abaschwilli, mujer del gobernador asesinado, quien reclama la maternidad del heredero al trono, en definitiva del niño abandonado a puertas de palacio y recogido por Grusche.

Brecht plasma un desenlace optimista en el cual una sociedad justa acaba reinando. La justicia está personificada en la figura del juez Azdak, que aparece al final de la obra y por medio de un juicio y un veredicto reinserta el orden y la justicia social³⁷⁹:

Der Gerichtshof hat festgestellt , wer die wahre Mutter ist. Grusche, nimm dein Kind und bring's weg...Und du, Natella Abaschwilli, verschwind, bevor ich dich wegen Betrug verurteil. Die Güter fallen an die Stadt , damit ein Garten für

³⁷⁹ op. cit, pág 2104.

die Kinder draus gemacht wird, sie brauchen ihn, und ich bestimm, daB er nach mir 'Der Garten des Azdak' heiBt.

Al igual que en *Der Kaukasische Kreidekreis*, también en *Narrow Road to the Deep North* los protagonistas sobreviven en un mundo competitivo. No obstante hay una clara diferencia. Para Brecht la crítica social gira en torno al individuo, que está definido por sus condiciones sociales. En el caso de Bond, y por extensión en *Narrow Road to the Deep North*, los personajes sí que gozan de ese carácter privado, de esa introspección personal. La crítica de Bond no va dirigida a sus personajes, sino a la sociedad en su conjunto. Los personajes bondonianos se definen por su entorno social, actúan y reaccionan movidos por ella. Bond transmite en *Narrow Road to the Deep North* su concepto de sociedad adversa al individuo con las profundas diferencias entre clases sociales, entre campesinos y sacerdotes, entre el primer ministro y los soldados. Similitudes con Brecht no le faltan, pues presenta al principio de *Narrow Road to the Deep North* tres motivos idénticos a *Der Kaukasische Kreidekreis*, nos referimos al asalto al palacio imperial, al abandono del niño y a un personaje muy similar a Grusche, se trata de Georgina, quien asumirá en la segunda parte de esta obra de Bond el papel de madre adoptiva:

BASHO: My name is Basho(...) I've just left my home in the village (...)
But just when I was walking along this river bank I heard Crying. There's a little
baby lying in some rags on the edge of the river. It's about two years old. Why
did its parents do that to it? (...) Why have you left it by the river?

PEASANT: We're poor and there's no food. We have five other children
and if we let this one go perhaps the others will live.

Bond inicia el tema de esta obra inspirándose en una sociedad oriental basada en la existencia de clases sociales reflejada en los escritos del poeta japonés Matsuo Basho, el cual relata cómo unos padres abandonan a su bebé junto a un río. *Narrow Road* es una parábola ubicada en el Japón de la época del feudalismo y que parte de esta situación inicial. También Bond nos presenta una sociedad adversa al individuo. Al inicio de la obra el protagonista Basho se enfrenta a una situación idéntica a la campesina Grusche en *Der Kaukasische Kreidekreis*. No obstante su modo de actuar es justo el contrario, ya que el protagonista prefiere creer en la omnipotencia del cielo y actúa con indiferencia al justificar que ese abandono viene determinado por la voluntad de los dioses. Pensando que forma parte de su destino abandona allí al niño y prosigue su viaje en busca de la sabiduría espiritual³⁸⁰:

WIFE: Please take it, sir.

BASHO: No. I've given it all the food I had. But I'm poor, too. And I'm going away to get enlightenment.

WIFE: No one will take him. He's too thin and little. They only want the healthy ones, so they can work later on. (*Cries.*)

Tras treinta años vuelve y encuentra una gran ciudad dominada por la tiranía de Shogo, tirano cruel al que el lector reconocerá al final de la obra como el niño abandonado junto al río. Bond ejerce una dura crítica a la sociedad que defiende la pena de muerte apoyándose en el personaje de Shogo, pues Shogo justifica a todas luces el asesinato legal en pro del orden y la paz en su ciudad³⁸¹:

³⁸⁰ E. Bond, *Plays: Two, Narrow Road to the Deep North*, pág 174

³⁸¹ *op. cit.*, págs 194 y 195.

It has the best drains, schools, churches, water, houses, food, laws, hospitals- but most important it has a purpose: perfection. That gives the people something to do.. Instead of arguing and rotting away in hovels, they work for the city, they live for it. If the city wasn't there they'd start cutting each other's throats, there'd be chaos, and that's worse than all the ancient plagues and famines.

Al igual que en *Der Kaukasische Kreidekreis*, al final de la obra de Bond hay una rebelión de la clase social oprimida contra la clase opresora. Será Basho quien con ayuda del ejército la encabece y da muerte a la figura del tirano. En *Narrow Road* no hay juicio al final de la obra, sino una revuelta social con la que Bond transmite que incluso el poder de un tirano encuentra sus límites en la revolución y la justicia social. Ambos autores conciben en sus obras una sociedad adversa al individuo. Resulta obvio que no sólo Brecht sino también Bond plasma en *Narrow Road to the Deep North* una sociedad dividida en opresores, emperador, sacerdotes y gobernantes, y los oprimidos, campesinos, soldados, prisioneros y resto del pueblo. Veamos la opinión del crítico T. Coult respecto a la concepción bondoniana de sociedad basada en clases: “ *In the struggle to find a way of living that accepts ‘the need to love, create, protect and enjoy’ , many of Bond’s characters find themselves in more or less bitter conflict with a society based on classes. Class oppression is a fact of life*”. Entre la clase de los oprimidos destaca el grupo de los prisioneros encadenados, que aparecen en escena³⁸²:

Shogo is head of the city

Shogo is protector and friend

Shogo is guide and leader

Shogo is head of the city

Las primeras escenas de *Narrow Road to the Deep North* están ocupadas por el protagonismo del grupo social de los poderosos. Los sacerdotes y Shogo protagonizan por completo la escena tercera de la primera parte.

Concluiremos este punto afirmando que el concepto de sociedad en ambos autores y en ambas obras es muy similar, tanto Brecht como Bond plasman rigurosamente una sociedad basada en la existencia de clases, adversa y hostil al individuo, sociedad en líneas generales dividida en dos grupos, opresores y oprimidos. Como colofón a este epígrafe dejamos abierta a la reflexión del lector la siguiente cuestión planteada por el crítico R. Scharine³⁸³:

As Brecht does in *The Caucasian Chalk Circle*, Bond poses a question in the prologue to *Narrow Road* that the play subsequently answers: What should be the relationship between a social system and its people?

4.5. LA ESCASEZ DE ESCENARIO

Brecht apuesta claramente con su teatro épico por una escenografía que no se agota en imitar o copiar la realidad, sino que la reproduce con simples trazos en escena. Esta tendencia dentro del ámbito teatral al empleo de signos escénicos implica una escasez de escenario contraria al Naturalismo. Entre los escritos de Brecht más destacables por su importancia y que aluden directamente a la escasez de escenario, se encuentran *Kleines Organon für das*

³⁸² op. cit, pág 177.

³⁸³ Scharine, R., *The Plays of Edward Bond*, London, Associated University Presses, 1976, pág 131.

Theater, incluido en sus *Schriften zum Theater II* del cual reproducimos un fragmento significativo³⁸⁴:

Was die Welt selber betrifft, die dabei abgebildet wird, aus der da Ausschnitte genommen sind für die Erzeugung dieser Stimmungen und Gefühlsbewegungen, so tritt sie auf, erzeugt aus so wenigen und kümmerlichen Dingen wie etwas Pappe, ein wenig Mimik, ein bißchen Text, daß man die Theaterleute bewundern muß, die da mit einem so dürftigen Abklatsch der Welt die Gefühle ihrer gestimmten Zuschauer so viel mächtiger bewegen können, als die Welt selber es vermöchte.

Dicha escasez en escena tan típica de Brecht es valorada de modo muy positivo por el crítico teatral Roland Barthes, quien atribuye a nuestro autor alemán una renovación estética teatral de gran importancia³⁸⁵:

El formalismo de Brecht es una protesta radical contra el veneno de la falsa naturaleza burguesa y pequeño-burguesa: en una sociedad todavía alienada, el arte debe ser crítico, debe cortar toda ilusión, incluso la de la naturaleza; el signo debe ser arbitrario para evitar caer en un arte de la ilusión esencialista

De nuevo otra crítica teatral, esta vez Ilse M. de Brugger, reconoce en el teatro de Bertolt Brecht una clara oposición al Naturalismo y afirma³⁸⁶: *Brecht crea un teatro que llama*

³⁸⁴ Sobre la escenografía escasa y simbólica resulta interesante la lectura de B. Brecht, *Schriften zum Theater II*, capt. *Katzgraben Notate*, págs 821 y sigtes.

Igualmente resulta muy apropiada la lectura de B. Brecht, *Schriften zum Theater II*, puntos 27 28 y 29 del *Kleines Organon für das Theater*, págs 674 y 675.

³⁸⁵ R. Barthes, cit en J. Orduña, *El Teatre Alemany Contemporani a l' Estat Espanyol Fins en 1975*, Barcelona, Ed Pòrtic, 1988, pág 149.

³⁸⁶ IlseM. De Brugger, *Teatro Alemán del Siglo XX*, 1961, págs 105-121. Ver capt IX: El Teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht.

también antiilusionista, estableciendo así un contraste absoluto con el teatro naturalista, que trata de ofrecer al espectador la ilusión de que lo actuado en el escenario es un trozo de vida real.

A continuación comprobaremos la existencia de escasez de escenario en *Der Kaukasische Kreidekreis* y observaremos que el mismo Bertolt Brecht aporta en sus *Schriften zum Theater III* indicaciones claras respecto a la puesta en escena tan escasa de dicha obra, empleando lino, telas y plataforma giratoria en escena. Las anotaciones las concreta del siguiente modo³⁸⁷:

Der Schauplatz des Stückes sollte sehr einfach sein; die verschiedenen Hintergründe können mit einem Projektionsverfahren angedeutet werden, jedoch müssen die Projektionen künstlerischen Wert haben. Die Schauspieler der kleineren Rollen können jeweils mehrere Rollen spielen zugleich spielen. Die fünf Musiker sitzen mit dem Sänger auf der Bühne und spielen mit.

En efecto la escasez del escenario se apoya y se complementa con las proyecciones al fondo de éste y con la aparición de los músicos y del narrador en escena. Anteriormente hemos anotado que para la escenografía se hace empleo de linos y telas pintadas, del mismo modo que también resulta notable en esta obra la utilización de la plataforma giratoria, al igual que en *Mutter Courage*. El resultado de la combinación de proyección y decorado escaso es un efecto de inmensidad en el escenario. Al igual que Brecht aludía a la escasez de escenario en sus escritos teatrales, también el crítico J. Desuché reconoce la mencionada escasez de escenario en la obra *Der Kaukasische Kreidekreis*, y respecto a ésta y a su

³⁸⁷ op. cit, pág 1207.

iluminación apunta³⁸⁸: ” *La escena brechtiana es una escena que da impresión de inmensidad; una inmensidad blanca en El Círculo de Tiza o en Madre Coraje*”.

El escenario escaso participa en el ritmo y en el argumento de la obra. En ocasiones está calmado y se adorna con motivos vegetales, tal es el caso del capítulo cuarto, en el cual Grusche encuentra a su prometido junto al río. En otras ocasiones el escenario resulta social y ceremonioso, como en el capítulo segundo, escena en la que el cortejo del gobernador sale de la iglesia para entrar en el palacio. En ciertas escenas, por ejemplo en el capítulo segundo, el escenario resulta trágico durante la revelión en palacio. Pero en cualquier caso el espectador presenciara a lo largo de toda la obra un escenario siempre parco y muy escaso, totalmente contrario a reproducir la realidad, contrario al Naturalismo.

Tras la primera gira de la *Berliner Ensemble* en Londres, en 1956, uno de los rasgos que más impactó al público y a la crítica londinense fue la escasez de escenario, que también encontramos en esta obra de Brecht, junto con otros rasgos típicos del teatro épico tales

³⁸⁸ J. Desuché, op. cit. Ver capítulo V, *Lo Épico*, pág 83.



Ilustración 22: *Der Kaukaische Kreidekreis*. La escena principal de la prueba del círculo de tiza acontece bajo la mirada del juez Azdak en un escenario escaso con la única decoración de un patíbulo y un armazón de madera.

como el efecto distanciamiento, el mostrar la faceta social de los personajes o el empleo de máscaras, todos ellos rasgos asimilados por el grupo de escritores en torno al *Royal Court* y dirigido por G. Devine, entre los cuales se encontraba E. Bond, quien afirma³⁸⁹:

We were a group of writers stimulating each other's creativity and being supported by the theatre. I didn't get my 'Brechtianism from the Court' but from seeing the *Berliner Ensemble* in London in the late 'fifties'. They were speaking a foreign language and I had no theatrical education, but I recognized his importance then as I'd only done with the other writer, Shakespeare. I came to Brecht before the theory- and perhaps I was, again, lucky.

No solamente E. Bond, sino también el crítico teatral K. Tynan se manifestaba con las siguientes palabras refiriéndose al impacto de las puestas en escenas brechtianas realizadas por la *Berliner Ensemble* ante el público londinense³⁹⁰:

I defy anyone to forget Brecht's stage pictures. No steps or rostra encumber the platform; the dominant colours are browns and greys; and against a high, encircling, off white backcloth we see nothing but solid, selected objects- the twin gates in *The Caucasian Chalk Circle* or Mother Courage's covered wagon. The beauty of Brechtian settings is not of the dazzling kind that begs for applause. It is the more durable beauty of *use*.

Bond reconoce que no obtuvo su brechtianismo del Royal Court Theatre sino de ver a la *Berliner Ensemble* en Londres a finales de los años cincuenta. Definitivamente Bond adquiere la estética teatral brechtiana y la eleva a su máxima expresión en ciertas obras, entre

³⁸⁹ E. Bond, *On Brecht; A Letter to Peter Holland*, op. cit, pág 35.

ellas *Narrow Road to the Deep North*, en la cual el escenario está casi vacío. De hecho *Narrow Road* se inicia con un escenario totalmente vacío y con la presencia de la figura del narrador, rasgos muy brechtianos³⁹¹:

INTRODUCTION

Bare stage

BASHO comes on.

BASHO. My name is Basho. I am, as you know, the great seventeenth-century Japanese poet, who brought the haiku verse-form to perfection and gave it greater range and depth.

También los críticos Hay y Roberts reconocen la marcada herencia de Brecht en lo referente al escenario escaso de esta obra, y afirman³⁹²:

The play's first director, Jane Howell, describes *Narrow Road* as virtually a primer for Bond's plays. It's setting, apparent simplicity of statement, its effect of spare, detached analysis of a context of violence, have all combined to earn it the label of 'Brechtian'

El lector verá en la introducción y en *Narrow Road to the Deep North* la escasez total de escenario y la tendencia al minimalismo estético. La primera parte de la obra consta de seis escenas, de las cuales la introducción, la primera y la sexta escena, es decir el inicio y el

³⁹⁰ Curtains, pág. 452, cit en P. Holland, *Brecht, Bond Gaskill and the practice of Political Theatre*, pág 25.

³⁹¹ E. Bond, *Plays: Two*, op. cit, pág 173.

³⁹² Hay and Roberts, op. cit, capt 4, pág 99.

cierre de la primera parte acontecen en escenario totalmente vacío, lo cual aporta simetría pues empieza y acaba de idéntico modo³⁹³:

SCENE SIX

The stage is bare and empty. KIRO comes on.

KIRO. The barbarians have knocked down the city walls with their new weapons, and now they're marching on the palace.

Además de la escasez, a lo largo de *Narrow Road*, concretamente en la primera parte, hay escenarios casi idénticos a los de *Der Kaukasische Kreidekreis*. Como ejemplo tenemos las escenas segunda y tercera de la primera parte de *Narrow Road*, que acontecen en un jardín y en un camino, ubicación idéntica a la escena tercera y cuarta de *Der Kaukasische Kreidekreis*.

4.6. EMPLEO DE POEMAS Y CANCIONES INTERCALADOS EN EL TEXTO

En este epígrafe destacaremos otro rasgo común entre ambas obras y autores. Se trata del hecho de intercalar poesía o música que interrumpen la acción en el escenario. Este recurso aporta ritmo y soltura a la obra. En el caso de las obras que nos ocupan este cuarto capítulo, en determinadas escenas ambos autores recurren a las canciones que interrumpen la acción y narran al público el argumento o la historia de algún personaje. Son momentos determinados en los que aparece el narrador en escena o algún personaje asume el papel de narrador. A continuación un fragmento de la obra de Brecht, en el cual con frecuencia las canciones interrumpen la acción y un narrador relata lo sucedido³⁹⁴ :

³⁹³ E. Bond, op. cit, págs 173,175 y 199.

³⁹⁴ B. Brecht, op. cit,capt 4, pág 2046.

Die Schwester war zu krank.
Der feige Bruder musste sie beherbergen.
Der Herbst ging, der Winter kam.
Der Winter war lang
Der Winter war kurz.
Die Leute durften nichts wissen.
Die Ratten durften nicht beißen
Der Frühling durfte nicht kommen

También el crítico teatral Fritz Hennenberg destaca en el libretto de *Der Kaukasische Kreidekreis* la presencia de numerosísimas piezas breves musicales, entre las que abundan canciones con función narrativa³⁹⁵:

Die Musik zum “Kaukasischen Kreidekreis”, 1953/54 komponiert, ist so umfangreich und eigenständig, daß sie das Schauspiel fast zum Singspiel verwandelt. Die Fülle von Musiknummern rechtfertigt sich aus dramaturgischen Gründen. Im Kaukasischen Kreidekreis gibt es über fünfzig Musikstücke, in der Mehrzahl Erzähler- Gesänge.

Bond emplea igualmente este recurso en *Narrow Road*, y no sólo se limita a canciones sino que también intercala poemas que ayudan al lector a la comprensión de la obra. Ya en la primera escena de la primera parte aparece el grupo de los prisioneros entonando un cantico que interrumpe la acción y explica claramente la situación a que se encuentra sometida la ciudad:

PRISONERS (*chant*) Shogo is head of the city

Shogo is protector and friend

Shogo is guide and leader

Shogo is head of the city (etc.).

De nuevo en la primera parte aparece un monje que empleando una canción, relata una experiencia propia:

BREEBREE (*sings*)

When I became a monk

The farmers' daughters cried

They brought me tea and rice

I sent them back for wine(...)

They came back with the wine

They cried and turned to go

I said stay

Este recurso no es empleado con demasiada frecuencia por Bond en esta obra, aunque sí de modo impactante. A lo largo de la segunda parte tan sólo un par de poemas y canciones breves interrumpen la acción, poemas acompañados por comentarios en *off* del narrador, que aclaran al público la verdadera trama de la historia :

BASHO (*off*)- After thorough investigation I found evidence that explains
all that has happened – Shogo called himself head of the city as if his ancestors-
Princes, poets, samurai- But he was a peasant's son.

³⁹⁵ Libretto para la representación de la *Berliner Ensemble* , 1990, en el Thetaer am Schiffbauerdamm, Berlin,

KIRO (*reads another page*)

The soil was dry

The flower bent its petal mouth

To drink from the soil

The soil was still dry

4.7. LA SIMILITUD ENTRE LOS PERSONAJES

A lo largo de este cuarto capítulo hemos desarrollado estrategias dramáticas y rasgos comunes entre las obras *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*. Entre algunas de las estrategias dramáticas comunes destacan el empleo tan singular de la música, que combina en ambas obras narración y acción, al mismo tiempo que se emplean canciones y poemas intercalados entre música y narración, tal y como anteriormente hemos visto. Del mismo modo en ambas obras aparecen grupos sociales en escena; observamos que en *Der Kaukasische Kreidekreis* destacan los príncipes, soldados, campesinos y músicos, también en la obra de Bond son soldados, sacerdotes, políticos y campesinos los grupos sociales protagonistas en escena; es decir ambos autores ofrecen casi los mismos grupos sociales. Entre las estrategias comunes destaca el empleo de máscaras por parte de los dos autores, recurso originario del teatro griego y recuperado por Brecht del teatro oriental. Sin lugar a dudas resulta obvio tanto en la obra de Brecht como en la de Bond un alejamiento temporal y espacial, ambas historias están ubicadas en oriente lo cual contribuye a un distanciamiento por parte del público y realza a la intención didáctica del teatro de ambos autores.

Pues bien, al igual que hemos destacado todas estas afinidades teatrales, prestaremos especial atención en este punto a la similitud entre los personajes de ambas obras. Tanto el personaje del tirano o príncipe absolutista, como el niño abandonado, que casualmente en ambas obras es el heredero al trono, el personaje de la madre despiadada que abandona al bebé y es sustituida por el personaje de la madre adoptiva, son todos ellos comunes en ambas obras³⁹⁶. Tanta similitud apunta obviamente a la influencia de Brecht en Bond, y no a una casualidad o coincidencia entre ambos autores.

Un personaje peculiar a destacar en *Der Kaukasische Kreidekreis* y en *Narrow Road to the Deep North* es el narrador. Es una de las figuras que más destaca e influye en la estructura y causalidad de las escenas de ambas obras. Pasemos pues a analizar uno de los personajes más simbólicos y común a ambas obras, además de que en las dos obras aparece en el prólogo.

4.7.1. LA FIGURA DEL NARRADOR

A lo largo de este epígrafe tomaremos como referencia la obra de Brecht al igual que la concepción del narrador según este autor. Tras ello analizaremos la similitud de este personaje con el mismo en la obra de Bond. Centrémonos ahora en nuestro primer autor, pues tal y como él mismo afirma en el tercer volumen de sus *Schriften zum Theater III*, concretamente en el capítulo dedicado a *Der Kaukasische Kreidekreis*, el narrador debe ser directo, pues la narración directa es uno de los recursos más importantes del teatro épico. Y en efecto así resulta este personaje en *Der Kaukasische Kreidekreis*, claro y directo ya desde su primera aparición en el capítulo primero. Brecht destaca como estrategia del teatro épico,

³⁹⁶ Además de que ambas obras coinciden en el tema de la justicia política y social y en la concepción de una

el ser un teatro que evite la identificación por parte del público. Es por tanto un teatro cuyo peso e importancia de la narración clara y directa recae sobre la actuación de los personajes³⁹⁷:

Die Freude am Erzählen wird erstickt durch die Furcht von der Wirkungslosigkeit. Die Entfesselung der Freude am Erzählen bedeutet nicht Zugelösigkeit für sie(...) Die größte Feindin des echten Spiels ist die Spielerei; Umschweife kennzeichnen den schlechten Erzähler, Behaglichkeit nur verächtliche Selbstgefälligkeit. Die direkte Aussage ist eines der wichtigsten der epischen Kunstmittel

Y realmente en las piezas brechtianas resulta así, es decir uno de los rasgos que más destacan en el teatro épico es la narración directa. El narrador se presenta en el capítulo I de *Der Kaukasische Kreidekreis* con apariencia sencilla y ante el grupo de personajes en escena. Junto a él aparecen los músicos, cada uno cargado con su propio instrumento. El narrador hace referencia a las máscaras que lleva un personaje que le acompaña, recordaremos al lector que las máscaras constituyen un rasgo típico del teatro épico, y las cuales van a utilizar en la próxima historia que va a narrar ante el público. El narrador hace comenta las canciones que van a interpretar³⁹⁸:

DER SÄNGER: Diesmal ist es ein Stück mit Gesängen, und fast der ganze

Kolchos spielt mit. Wir haben die alten Masken mitgebracht.

DER ALTE RECHTS: Wird es eine der alten Sagen sein?

sociedad hostil al individuo.

³⁹⁷ B. Brecht, *Schriften zum Theater III, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*.

³⁹⁸ B. Brecht, *Gesammelte Werke, Stücke 5*, op. cit, pág 2007.

DER SÄNGER: Eine sehr alte. Sie heißt 'Der Kreidekreis' und stammt aus dem Chinesischen. Wir tragen sie freilich in geänderter Form vor. Jura, zeig mal die Masken(...) Es sind eigentlich zwei Geschichten. Ein paar Stunden.

La verdadera narración se inicia en el capítulo II. En este capítulo el narrador aparece acompañado por sus músicos y saca un librito ante el público, al tiempo que empieza a hojearlo y lee la verdadera historia del gobernador Abaschwili ante el público, ante los personajes de su historia, los mendigos, los niños escuálidos, los soldados y la familia del gobernador. Mientras tanto los personajes se sitúan en el lugar que les corresponde en el escenario y empiezan a actuar simultáneamente a la historia que expone el narrador³⁹⁹:

In alter Zeit, in blutiger Zeit,
Herrschte in dieser Stadt, die "Verdammte" genannt,
Ein Gouverneur
mit Namen Georgi Abaschwili.
Er war reich wie der Krösus
Er hatte eine schöne Frau.
Er hatte ein gesundes Kind.
Kein anderer Gouverneur in Grusinien hatte
So viele Pferde an seiner Krippe
Und so viele Bettler an seiner Schwelle
So viele Soldaten in seinem Dienste
Und so viele Bittsteller in seinem Hofe...

³⁹⁹ op. cit, pág 2008.

Brecht nos presenta dos historias, una inmersa dentro de la otra. La historia principal presenta al narrador como nexo entre la historia principal y la secundaria, y transmite al público detalles y argumento de las dos historias. Al recuperar el personaje del narrador Brecht ha ido más allá de todas las perspectivas teatrales de la época, pues ésta es una figura de gran peso específico dentro del teatro. Nuestro autor se sirve del narrador para recordar al público la distancia respecto a la obra, además cada escena está concebida como un corpus completo con principio y fin.

Quisiéramos destacar dentro de la figura del narrador, común a ambos autores, dos rasgos muy característicos que Brecht aporta a esta figura. El primer rasgo en *Der Kaukasische Kreidekreis*, al igual que también sucede en la obra de Bond, es la frecuente aparición en escena del narrador, ya no como figura solitaria apartada del argumento y personajes, sino casi siempre acompañado por grupos sociales, que en esta obra suelen ser soldados de combate y músicos:

DER SÄNGER

Und auf der Flucht von den Panzerreitern

Nach 22tägiger Wanderung

Am fuB des Janga-Tau- Gletschers

Nahm Grusche Varnadze das Kind an Kindes Statt

DIE MUSIKER

Nahm die Hilflose den Hilflosen an Kindes Statt

El segundo rasgo característico del narrador en Brecht, y en concreto en *Der Kaukasische Kreidekreis*, consiste en la ya aludida alternancia o combinación magistral de narración y acción. Son escenas en las cuales el narrador expone los sentimientos de la

protagonista al tiempo que lo narrado es representado simultáneamente por los actores. Obsérvese lo mencionado en esta escena⁴⁰⁰:

DER SÄNGER: Warum heiter, Heimkehrerin?

DIE MUSIKER: Weil der Hilflose sich

Neue Eltern angelacht hat, bin ich heiter. Weil ich den Lieben

Los bin, freue ich mich.

DER SÄNGER: Und warum traurig?

DIE MUSIKER: Weil ich frei und ledig gehe, bin ich traurig

Wie ein Beraubter

Wie ein Verarmter.

Sie ist erst eine kurze Strecke gegangen, wenn sie den zwei Panzerreitern

begegnet, die ihre Spieße vorhalten.

Este segundo rasgo es típico de casi toda la producción teatral de Brecht. En *Der Kaukasische Kreidekreis* el narrador combina estos dos elementos, con lo cual aporta una distancia y un ritmo a la obra muy característicos del teatro épico. Así Brecht inserta música y poemas, comentarios y sermones que con frecuencia interrumpen la acción y provocan un efecto distanciador. Con ello evita la identificación del público e induce a reflexión. A continuación reproducimos uno de los principales pasajes de esta obra, en el que Brecht alterna narración y acción:

DER SÄNGER

Als Grusche Varnadze an den Fluß Sirra kam

Wurde die Flucht ihr zu viel, der Hilflose ihr zu schwer(...)

⁴⁰⁰ op. cit, pág 2036.

GRUSCHE Jetzt hast du dich wieder naB gemacht, und du weiBt, ich hab keine Windeln für dich. Michel, wir müssen uns trennen. Es ist weit genug von der Stadt. So werden sie nicht auf dich kleinen Dreck aus sein, daB sie dich bis hierher verfolgen. Die Bauersfrau ist freundlich, und schmeck, wie es nach Milch riecht.

Ya vistas las características del narrador en *Der Kaukasische Kreidekreis* pasamos a analizar el tipo de narrador que Bond concibe para su obra *Narrow Road to the Deep North* y las similitudes que guardan entre ellos. En esta obra de Bond el narrador aparece acompañado de grupos sociales en escena como sacerdotes, soldados y campesinos. Del mismo modo que en la obra de Brecht, en *Narrow Road to the Deep North*, el narrador combina narración y acción. También en ocasiones la intercala con música. Los rasgos del narrador con estilo brechtiano son frecuentes en esta obra. También el crítico P. Roberts ha reconocido en la producción de E. Bond numerosos rasgos del teatro épico brechtiano, entre ellos el soliloquio público, el modo de actuar, las parábolas, la técnica narrativa consistente en mostrar situaciones contrarias o caracteres opuestos en escena y la figura del narrador.

Destacamos ante el lector no sólo la recuperación del narrador por Bond, sino la similitud con la figura brechtiana del narrador en *Der Kaukasische Kreidekreis*, pues éste aparece acompañado de los mismos grupos sociales. En la siguiente cita vemos que Bond destaca la narración del actor sobre la actuación. Para Bond el actor es un *story teller*. Con ello aporta más importancia a la narración que al mismo actuar. Hay por tanto un obvio rechazo a la identificación o *Einfühlung*, de nuevo otra similitud con el modo de actuar épico. Veamos lo que afirma el propio Bond sobre la función del actor⁴⁰¹:

⁴⁰¹ *Activist Papers*, pág 467.

To tell a story. The actor should not try to experience what it is like to be a character. He should take pleasure in telling the story. He is first of all – above all – himself. As a story-teller he imitates the character about which he is telling. From time to time he imitates him almost rudely, almost with a wink, as if to say: this is the guy exactly.

En *Narrow Road to the Deep North* es el personaje Basho quien desde la introducción de la obra se presenta ante el público en primera persona y les cuenta la historia de un niño que fue abandonado por sus padres junto al río, niño que él se niega a recoger. Ya al principio de esta obra vemos dos similitudes con Brecht, el niño abandonado junto al río y la combinación narración acción:

Bare stage. BASHO comes on.

BASHO. My name is Basho. I am, as you know, the great seventeenth century Japanese poet (...)I've just left my home in the village here(points offstage)and I'm going on a journey along the narrow road to the deep north and when I reach there I shall become a hermit and get enlightenment. But just now when I was walking along this river bank I heard crying . There is a little baby lying in some rags on the edge of the river. It's about two years old. Why did its parents do that to it?.

A PEASANT and his WIFE come in

WIFE: I must see it once more. I must kiss it for the last time.

PEASANT: That won't do any good.

WIFE (kneeling by the rags). My baby.

PEASANT. You'll upset it(...)

BASHO:Why have you left it by the river?

Tras esta breve presentación el narrador se incluye en la trama y pasa a ser un personaje en la historia. Bond simultanea la acción con los parlamentos del narrador Basho. Como personaje que es, y no narrador omnisciente, conoce tan sólo parte de lo que va a acontecer, y descubrirá a lo largo de la segunda parte que el tirano Shogo, quien tiene sometida y atemorizada a toda la ciudad, es aquel niño abandonado años atrás por sus padres junto al río y que él mismo se negó a recoger. A diferencia con *Der Kaukasische Kreidekreis*, en *Narrow Road to the Deep North* el narrador si que ha influido en la causalidad de la primera escena respecto a toda la obra.

Basho resulta un narrador muy similar al de Brecht en *Der Kaukasische Kreidekreis*, pues desde el principio de la obra no aparece separado del resto de los personajes sino acompañado por grupos sociales. En la obra de Brecht los grupos que acompañaban al narrador eran músicos y soldados y en la de Bond son prisioneros y sacerdotes los que le acompañan⁴⁰²:

PRISONERS (*chant*).

Shogo is head of the city

Shogo is protector and friend

Shogo is guide and leader

Shogo is head of the city (etc)

BASHO. What's this?

KIRO. They're prisoners, criminals...

BASHO. Who's Shogo?

⁴⁰² op. cit, pág 177.

KIRO. Shogo's head of the city. He was an outlaw, and two years ago he came here with a little army and killed the old emperor who owned all the south. Then he built this city.

En otras ocasiones el narrador aparece acompañado por la multitud del pueblo:

BASHO (*off*) Shogo's father was an honest working man who knew his child-He saw the snake arms writhing in the cot and said: My dear: our child's a monster. So they left him on this river, praying he would starve-

CROWD (*off, groans*)

Al igual que sucedía con el narrador en *Der Kaukasische Kreidekreis*, también en *Narrow Road to the Deep North* encontramos un narrador directo que en ocasiones alterna el papel de personaje y narrador, es decir se sale de su papel y se dirige al público para explicarle lo sucedido:

BASHO (*off*). Now I come to the worst of all – I, Basho, saw that child, I saw it in its rags by the river, already lying in its own filth. I looked at it and went on. O God, forgive me!-If I had looked in its eyes I would have seen the devil, and I would have put it in the water and held it under with these poet's hands ...(*The CROWD groans*)...I am a poet and I would have known...

En *Narrow Road* el narrador canta, rasgo muy típico en Brecht. Observe el lector esto mismo en la obra de Bond:

BREEBREE (*sings*)

When I became a monk

The farmers daughters cried
They brought me tea and rice
I sent them back for wine(...)
They came back with the wine
They cried and turned to go
I said stay

BREEBREE starts to drift about, twirling his robes.

Queda pues patente en ambas obras y en ambos autores la recuperación del narrador, personaje que combina narración y acción y aparece en ambas obras acompañado por grupos sociales.

4.7.2. EL EMPLEO DE GRUPOS SOCIALES EN ESCENA

Brecht es un autor que emplea con frecuencia grupos sociales y coros en escena, grupos sociales que son representativos de una conciencia de clase. Funcionan en bloque como un personaje. Al actuar o declamar forman parte de la obra y del argumento al igual que lo haría cualquier personaje individual. Brecht se sirve de los grupos sociales en escena, quizás más que de cualquier personaje individual, para denunciar y destacar las diferencias existentes entre clases sociales, lo cual constituye un tema recurrente en sus obras. De hecho la importancia de los personajes en las obras de Brecht, bien sean personajes individuales, coros o grupos, radica en su pertenencia a una u otra clase social. En la obra de Brecht hay numerosos ejemplos de piezas conocidas por su abundancia de grupos sociales en escena, por

ejemplo *Die Mutter, Leben des Galilei*⁴⁰³, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Derr Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* y *Coriolan*.

Respecto a la concepción de personajes en Brecht, el crítico H. Zapf destaca la representatividad social de los personajes brechtianos. La siguiente afirmación se hace sin duda extensible a los personajes de la obra *Der Kaukasische Kreidekreis*⁴⁰⁴ " *To Brecht, man ist homo sociologicus who is entirely defined by his social conditions, and consequently, his characters are social types without a private, psychological side*". Por ello, y debido a la escasez de faceta personal, no es de extrañar la preferencia de Brecht por emplear grupos sociales en escena.

Concretamente la obra que nos ocupa este cuarto capítulo plasma la típica sociedad dualista concebida por Brecht en la mayoría de sus obras. Sociedad claramente dividida en opresores y oprimidos, o lo que es lo mismo en gobernantes o poderosos y el pueblo llano al servicio de éstos. De hecho la obra da comienzo con el relato de un narrador que describe la sublevación del pueblo ante palacio debida al abuso de poder de los gobernantes.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* el grupo social de los poderosos está formado por el gobernador y su familia y por los políticos o gobernantes; el segundo grupo lo forman el pueblo llano, la protagonista Grusche, el juez Azdak, los campesinos y los soldados. En esta obra los grupos sociales actúen en bloque, con identidad propia, y declaman poesías y cantan al unísono estrofas que reflejan su realidad social.

⁴⁰³ En esta obra destaca el grupo social de los clérigos, con frecuencia acompañados en escena de gobernantes y de gente influyente y poderosa.

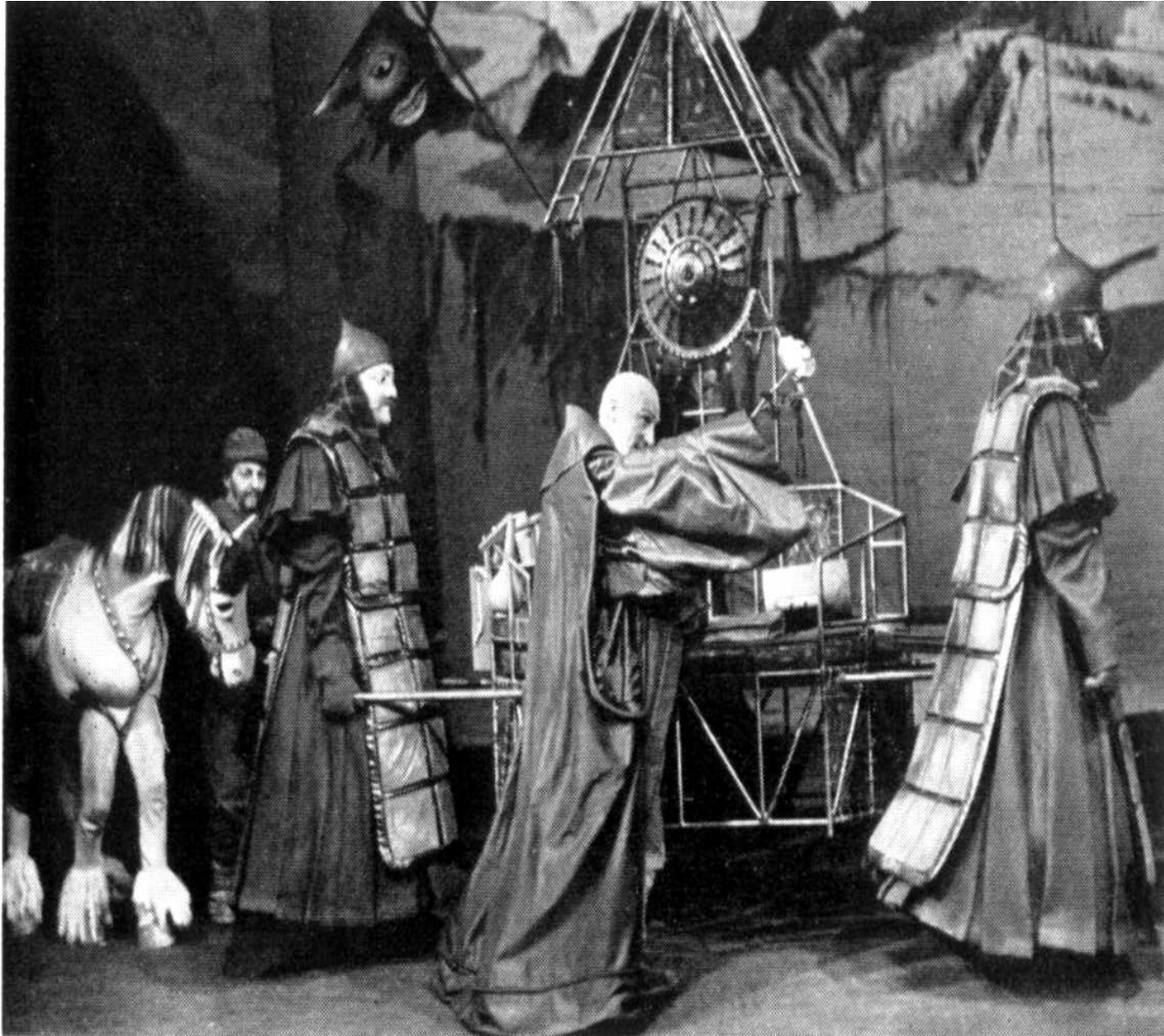


Ilustración 23: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Observe el lector el empleo en escena del grupo social de los soldados, acompañando en bloque al juez Azdak.

⁴⁰⁴ H. Zapf: *Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzuan and Edward Bond's Lear*, en *Modern Drama*, vol 31, núm 3, 1988, págs 352-364.

Observamos el principio de esta obra. Desde la primera escena hay aparición de grupos sociales, pues se presenta el narrador acompañado por músicos y actores y anuncia que va a contar una historia protagonizada por soldados, mujeres y el pueblo⁴⁰⁵:

Zwischen den Trümmern eines zerschossenen kaukasischen Dorfes sitzen im Kreis, weintrinkend und rauchend, Mitglieder zweier Kolchosdörfer, meist Frauen und ältere Männer, doch auch eineige Soldaten. Bei ihnen ist ein Sachverständiger der staatlichen Wiederaufbaukommision aus der Hauptstadt

En la escena segunda el narrador relata una historia sucedida en un mundo de ricos y pobres. En ella aparecen campesinos y mendigos ante el poderoso príncipe. Aquí la denuncia de Brecht, la situación de pobreza e inferioridad de un grupo social respecto al otro:

Aus dem Torbogen eines Palastes quellen Bettler und Bittsteller, magere Kinder, Krücken, Bittschriften hochhaltend. Hinter ihnen zwei Panzersoldaten, dann in kostbarer Tracht die Gouverneursfamilie.

DIE BETTLER UND BITTSTELLER Gnade, Euer Gnaden, die Steuer ist unerschwinglich.-Ich habe mein Bein im Persischen Krieg eingebüßt, wo kriege ich... -Mein Bruder ist unschuldig, Euer Gnaden, ein Mißverständnis.-Er stirbt mir vor Hunger. -Bitte um Befreiung unsres letzten Sohnes aus dem Militärdienst.- Bitte- Euer Gnaden, der Wasserinspektor ist bestochen.

Ein Diener sammelt die Bittschriften, ein anderer teilt Münzen aus einem Beutel aus. Die Soldaten drängen die Menge zurück, mit schweren Lederpeitschen auf sie einschlagend.

⁴⁰⁵ Acompañado del grupo social de los músicos, ver op. cit, pág 2001.

La aparición más continua de grupo en escena la realizan el narrador y sus músicos destacando las diferencias entre los dos grupos opuestos. Ellos mismos los denominan ‘los de arriba’ y ‘los de abajo’. Quisiéramos destacar la siguiente cita en la que el narrador y sus músicos presentan al juez Azdak. En ella el grupo social narra ante el juez:

DER SÄNGER MIT SEINEN MUSIKERN

Als die Obern sich zerstritten, war'n die Untern froh, sie litten

Nicht mehr gar so viel Gibher und Abgezwick.

Auf Gruisiniens bunten StraBen, gut versehn mit falschen MaBen,

Zog der Armeleuterichter, der Azdak.

Und er nahm es von den Reichen und er gab es Seinesgleichen...

Der kleine Zug entfernt sich

En definitiva *Der Kaukasische Kreidekreis* es una obra denuncia y plasma la confrontación entre dos grupos sociales, los ricos y los pobres. En medio de ambos se sitúa en juez Azdak, que gozando de los privilegios del grupo de los ricos se inclina siempre a favor de los pobres. La presencia de grupos sociales no es casual en esta obra, ya que Brecht percibe y critica el mundo estructurado en clases sociales. Esta crítica la plasma en la mayoría de sus obras, y por extensión en *Der Kaukasische Kreidekreis*. El tema general de sus obras es el eterno conflicto entre grupos sociales, entre opresores y oprimidos.

A continuación vemos que también E. Bond emplea grupos sociales y coros en escena y esto no es exclusivo de Brecht. De hecho varias obras de Bond son conocidas por el empleo de grandes coros o grupos sociales en escena. Entre ellas destacan *Orpheus*, *We Come to the Rive*, *The Woman* y *After the Assassinations*. En *Orpheus*, Bond combina la imaginativa partitura del músico H.W. Henze con la discordia que emerge entre dos grupos

multitudinarios, los ricos y los pobres. Tras una confrontación entre ellos muere Eurydice. Esta obra constituye en definitiva una revisión y versión propia de la leyenda de Orfeo. El caso de *We Come to the River* resulta bastante original, pues con frecuencia se representan simultáneamente escenas en tres escenarios separados, cada escenario con su respectiva orquesta independiente y con multitud de grupos y personajes en él. Los personajes integrantes de un grupo social alcanzan gran protagonismo en esta obra. De hecho Bond llega a enumerar en el libretto más de ciento veinte personajes.

Otra obra bondoniana caracterizada por el empleo de multitudes y coros en escena es *The Woman*. Podemos afirmar que de toda su producción, ésta es la obra más multitudinaria. Concretamente en las escenas doce y catorce de la primera parte destacan apariciones de enormes grupos. En la escena catorce la aparición del grupo viene ensalzada por una fuerte iluminación que lo acompaña en sus desplazamientos, y descrita por los críticos Hay y Roberts con las siguientes palabras⁴⁰⁶: “ *Part One was lit by shafts of light which cut from one area to another, just as successive scenes cut from the Trojans to the Greeks and back again*”. A lo largo de toda la obra se suceden continuas puestas en escena de multitudes. Entre ellas la destrucción de Troya por parte de los griegos es una de las más impresionantes, llegando a invadir el escenario de un profundo caos. El número de personajes en el escenario resulta verdaderamente incontable.

Al igual que en las obras ya comentadas, también en *Narrow Road to the Deep North* aparecen coros y grupos sociales. Este recurso es otra de las similitudes entre Brecht y Bond, y por extensión otra similitud entre *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*. Pasemos a la presentación de la obra, tan sólo en el libretto aparecen enumerados

varios grupos, entre ellos el de los sacerdotes, compuesto por Kiro, Basho, Argui Tola Heigoo y Breebree, además de los campesinos, los soldados, los trabajadores del alquitrán y los miembros de una tribu. El tema central de *Narrow Road to the Deep North* son las ciudades grupos y organizaciones; en definitiva la relación de los hombres con las ciudades.

Ya en la *Introduction* a la obra Bond expone dos representantes de clases sociales antagónicas, clases que más tarde gozarán de protagonismo en escena. Los campesinos y los monjes, grupo representado por Basho, protagonista que deja morir al bebé por preferir dedicarse a la vida contemplativa y a la meditación. Tras treinta años nuestro protagonista regresa del norte y encuentra una ciudad sometida a la férrea dictadura de Shogo. En ella el grupo de los soldados guía al de los prisioneros a su propia muerte⁴⁰⁷:

GUARD: Sing up! You won't get any more chances!

PRISONERS (*chant*): Shogo is head of the city

Shogo is the tide on the river

GUARDS (*shout*) Shogo! Shogo! Shogo!

The GUARDS and the PRISONERS go out.

La escena tercera de la primera parte de *Narrow Road* es representada por completo por el grupo social de los monjes, Tola, Argi, Heigoo y Breebree al que se ha unido Kiro. Dicha escena es una clara parodia a la clase social del clero, pues en ella los monjes se emborrachan y juegan con una reliquia sagrada de mil años. La siguiente escena destaca igualmente por la presencia de grupos, se desarrolla en la corte del dictador Shogo, y en ella

⁴⁰⁶ Malcolm Hay & Phillip Roberts, *Bond: A Study of his Plays*, op. cit, págs 89-102.

⁴⁰⁷ op. cit, part one, scene one, pág 178.

se contraponen claramente el grupo de los dirigentes, representado por Shogo, Basho y Prime Minister ante el grupo de los oprimidos, soldados y campesinos.

Pasemos a la segunda parte de la obra. En ésta aparecen con mayor frecuencia los grupos sociales en escena. La primera escena se inicia con el grupo de los sacerdotes en bloque al lado izquierdo del escenario y Commodore y Basho en la esquina opuesta. La escena segunda transcurre protagonizada por grupos sociales, los hombres de una tribu del norte ante Kiro y Shogo. La escena tercera es impresionante, en ella aparecen multitud de grupos, entre ellos monjes, soldados al servicio de Shogo y los cinco niños asesinados por los soldados del dictador Shogo. El sacrificio de inocentes constituye uno de los momentos álgidos de esta obra y cargados de mayor emotividad.

Dada la importancia de grupos sociales en esta obra, no es de extrañar que Bond ponga fin a la obra con una típica escena suya, protagonizada de nuevo por multitudes, tales como sacerdotes, los oficiales, los soldados y el pueblo llano. *Narrow Road* finaliza con la revancha de los soldados que dan muerte al dictador Shogo y a Georgina en una escena cargada de violencia. A continuación Commodore anuncia a la multitud el asesinato del dictador:

COMMODORE (shouting through a microphone). The head of the city has paid for his sin. The city is purged. (the sheet is dropped) Feed your eyes and rejoice

SHOGO's naked body is nailed to the placard. It has been hacked to pieces and loosely assembled upside down. The limbs have been nailed in roughly the right position, but the whole body is askew and the limbs don't meet

the trunk (...)People mill round shouting and waving. Someone rings a handbell.

Some hit tambourines.

CROWD : Hallelujah! Rejoice! Hip hip!

4.7.3. EL NIÑO ABANDONADO

Este es otro personaje en común en *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*. Tras la lectura y estudio de las dos obras comprobamos que hay similitud en estrategias dramáticas en ambas, por ejemplo la existencia de prólogo, el empleo del narrador, la alternancia narración y acción, o el empleo de coros y grupos sociales en escena. También hay una serie de personajes idénticos, tal es el caso de la madre adoptiva y del niño abandonado, que para más coincidencia también en ambas obras es hijo del emperador. Efectivamente el personaje del niño abandonado es una de las figuras principales en *Der Kaukasische Kreidekreis*, una de las tres obras que la *Berliner Ensemble* llevó a Londres en 1956.

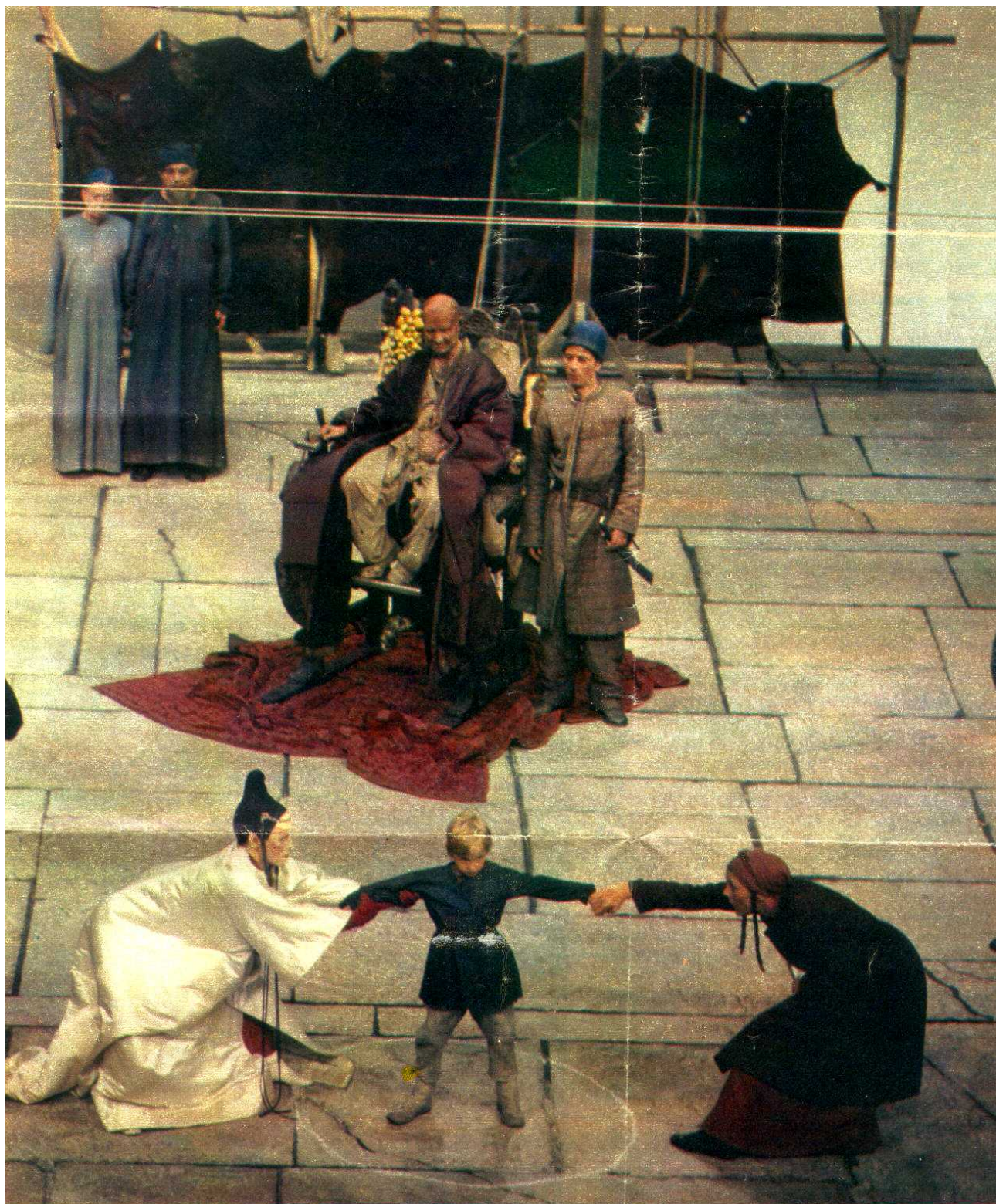


Ilustración 24: Escena del juicio final. *Der Kaukasische Kreidekreis*.

En la obra de Brecht, la sirvienta Grusche salva al niño de la muerte en la escena segunda y escapa literalmente de la revuelta social salvando en sus manos al hijo del emperador, niño que ha sido abandonado en plena revuelta a puertas de palacio. Así pues, Grusche toma al niño y se dedica por completo a su cuidado y protección mientras espera que vuelvan a recogerlo. En esta empresa llega incluso a arriesgar su propia vida. Resulta un dato curioso que en *Der Kaukasische Kreidekreis* el niño no habla ni interviene a pesar de su avanzada edad. El hijo del emperador permanece en silencio a lo largo de toda la obra.

El argumento gira en torno al niño abandonado y a la madre adoptiva. Toda la obra transcurre basándose en ellos y en los cambios que ha causado este abandono en la vida de su protectora. La obra *Der Kaukasische Kreidekreis* constituye una alabanza a la figura de la madre adoptiva, quien continuamente es impulsada por la piedad ante el niño y se esfuerza hasta extremos insospechados por protegerlo y salvarlo, todo ello pese a poner su propia vida en peligro. Tras las vicisitudes propias de la huida, Brecht aporta un final feliz a la obra otorgando la maternidad a la mujer protectora del niño. Todo ello sucede tras un juicio público en el que Grusche supera la prueba del círculo de tiza. He aquí una de las escenas más significativas, la cual además da título a la obra⁴⁰⁸:

AZDAK Zieht!

Wider läßt Grusche das Kind los.

GRUSCHE *verzweifelt*: Ich hab's aufgezogen! Soll ich's zerreißen? Ich kann nicht.

AZDAK: Steht auf Und damit hat der Gerichtshof festgestellt, wer die wahre Mutter ist.

⁴⁰⁸ B. Brecht, *Der Kaukasische Kreidekreis*, págs 2103, 2104.

Zu Grusche: Nimm dein Kind und bring's weg. Ich rat' dir , bleib' nicht in der Stadt mit ihm.

Zur Gouverneursfrau: Und du verschwind, bevor ich dich wegen Betrug verurteil.

Curiosamente comprobará el lector que también Bond emplea en *Narrow Road to the Deep North* el personaje del niño abandonado. De hecho nuestro autor británico se interesa realmente por el tema de la infancia, llegando incluso a cuestionar en el prefacio a *Lear* las injusticias de la sociedad actual con los menores y acusa a ciertas sociedades del trato abusivo con los niños. Bond llega a afirmar sobre *Narrow Road* ⁴⁰⁹ “*This is a play about a non existent child*”, y en efecto se refiere a la destrucción de la normalidad en la vida del niño, a la destrucción de sus expectativas de vida, de sus posibilidades y las consecuencias que ello conlleva. La figura del niño abandonado en la obra de Bond difiere sustancialmente de la de Brecht. De hecho a lo largo de su obra completa hay variados ejemplos tanto de niños abandonados como maltratados y asesinados. En la amplísima producción teatral de Bond dos escenas salvajes, éstas son el apedreamiento de un bebé en *Saved* y la decapitación de niños en *Narrow Road to the Deep North*. También el crítico M. Mangan reconoce la importancia que tiene el niño como personaje maltratado, en la obra completa de E. Bond. Lo reconoce como una constante a lo largo de toda su trayectoria teatral⁴¹⁰:

This image of the abandoned or threatened child becomes a key one in Bond's plays. From *Narrow Road* onwards, he comes back to it again and again in plays such as *The Bundle*, *Jackets*, *Great Peace*, *Tuesday* and *At the inland*

⁴⁰⁹ Gambit, 17, pág. 10.

⁴¹⁰ M. Mangan, op. cit, pág 22.

Sea- sometimes dealing with it centrally and directly, and sometimes more obliquely.

La importancia de este personaje es tal que ya en la introducción de esta obra presenta Bond a este personaje. Los campesinos se ven obligados a abandonar a su hijo debido a la pobreza en que se ven inmersos. Pero el resto de los personajes, a excepción de Georgina, son acusados abiertamente por Bond de no acogerlo. Al igual que el niño abandonado en *Der Kaukasische Kreidekreis*, este niño prospera gracias a los sacrificios de sus padres adoptivos, sin embargo el niño abandonado en la obra de Bond no encuentra un final feliz. Pese a todos los intentos de Georgina por proteger su vida y mantener secreta su identidad, el hijo del emperador hallará junto con el grupo de otros cinco niños huérfanos la muerte a manos de un dictador encolerizado⁴¹¹:

SHOGO(*to a boy*). Who was your mummy and daddy? (*To another BOY*).
Were you brought up in a palace? D'you remember soldiers and lots of toys?(...)
Which one of you's the Emperor's son? Please!D'you want to make me do something terrible?(*Shouts*). Basho! Basho! Help me! Help me! Help me!*A long complet silence.*

SHOGO All right . Let's go on. I don't know who's th eEmperor's son so I kill them all

GEORGINA. Monster!

En definitiva la figura del niño se alza como una denuncia ante la violencia y la crueldad de la sociedad con ellos, con los desprotegidos. La justicia final que aparecía en *Der Kaukasische Kreidekreis* es totalmente inexistente en la obra de Bond. En *Narrow Road*

to the Deep North el orden social tan sólo se repondrá con otro asesinato, esta vez el del dictador Shogo. Curiosa coincidencia pues el tirano dictador es quien ha aparecido al principio de la obra como el niño abandonado a las orillas del río.

A pesar de la existencia del niño abandonado en ambas obras, el tratamiento es totalmente distinto. En *Der Kaukasische Kreidekreis* éste personaje encuentra la justicia al serle devuelta la figura de la madre. En *Narrow Road to the Deep North* el niño es víctima de la cólera del tirano, y encuentra la muerte en sus manos.

4.7.4. EL TIRANO

La comparación entre personajes no permite pasar por alto la figura del tirano, tan importante como la del niño abandonado o la madre adoptiva. En efecto en ambas obras están presentes los tres personajes, entre ellos el tirano absolutista que quiere sacar provecho del niño heredero al trono y que nos ocupa este punto. No obstante hay una diferencia, pues en la obra de Brecht los tiranos son un príncipe derrocado y su esposa, mientras que en la de Bond el tirano es el secuestrador del príncipe heredero.

Brecht no llega a tal extremo de violencia, pues el gobernador derrocado en *Der Kaukasische Kreidekreis*, de nombre George Abaschwilli, no es en absoluto una figura cruel. Aparece como un personaje bastante simple y sus intervenciones en la obra son breves y carentes de relevancia. Este personaje no se parece al tirano absolutista plasmado por Bond en *Narrow Road to the Deep North*. Más bien la figura del tirano en la obra de Brecht la asume la mujer del gobernador, Natella Abaschwilli. Ella si representa un personaje tirano, en

⁴¹¹ op. cit, pág 217.

efecto desde el principio de la obra se muestra poderosa, ostentosa ante los campesinos y el pueblo llano⁴¹²:

DIE GOUVERNEURSFRAU Was sagen Sie, Arsen, Georgi hat sich endlich entschlossen, mit dem Bau des neuen Flügels an der Ostseite zu beginnen. Die ganze Vorstadt mit den elenden Baracken wird abgerissen für den Garten.

Brecht muestra al espectador la actitud tiranizante e irónica de Natella Abaschwilli, que aprovecha su maternidad para enriquecerse a costa del niño⁴¹³:

DIE GOUVERNEURSFRAU *Im Vorbeigehen* Es ist wirklich unmöglich in dieser Baracke zu leben, aber Georgi baut natürlich nur für seinen kleinen Michel, nicht etwa für mich. Michel ist alles, alles für Michel!.

En torno al personaje de Natella Abaschwilli Brecht no reúne ninguna característica positiva. Más bien destaca su actitud altanera ante el pueblo. Sus intervenciones se limitan al principio y al final de la obra y en ellas aparece como personaje déspota. Observe el lector la escena final del juicio⁴¹⁴:

Schauwa führt das Kind herein

DIE GOUVERNEURSFRAU: In Lumpen geht es!

GRUSCHE: Das ist nicht wahr. Man hat mir nicht die Zeit gegeben, daB ich ihm sein gutes Hemd anziehe.

⁴¹² B. Brecht, *Der Kaukasische Kreidekreis*, op.cit, esc. 2, pág 2009.

⁴¹³ B. Brecht, op. cit, esc.2, págs 2008-2026.

DIE GOUVERNEURSFRAU: In einem Schweinekoben war es!

GRUSCHE aufgebracht: Ich bin kein Schwein, aber da gibt's andere. Wo hast du dein Kind gelassen?.

DIE GOUVERNEURSFRAU: Ich werd's dir geben, du vulgäre Person. Sie will sich auf Grusche stürzen, wird aber von den Anwälten zurückgehalten. Das ist eine Verbrecherin! Sie muß aufgepeitsch werden, sofort!.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* el supuesto tirano es derrocado por el pueblo al principio de la obra, concretamente en la escena segunda titulada *Das Hohe Kind*. En la escena sexta la verdadera tirana, Natella Abaschwilli, será derrotada por el poder del pueblo. Es llevada a un juicio popular dirigido por el juez Azdak, que la desposee de todos sus bienes y le niega la custodia y pertenencia de su propio hijo biológico.

También en *Narrow Road to the Deep North* existe la figura del tirano, y en este personaje Bond va más allá que Brecht, pues muestra un tirano violento y sanguinario, el dictador Shogo, que tras derrocar y matar al emperador secuestra a su hijo heredero y se hace con el poder absoluto de la ciudad. Las ejecuciones públicas bajo su mandato se convierten en un hecho cotidiano

Shogo manda esconder al niño, lo entrega a Basho con la orden de que lo mantenga escondido y de que lo eduquen en compañía de otros huérfanos de campesinos. De este modo intenta asegurar su permanencia en el poder. En la obra de Bond se da una curiosa coincidencia, pues es el propio tirano Shogo en la *Introduction a Narrow Road* el niño que

⁴¹⁴ B. Brecht, op. cit, escena 6, titulada *Der Kreidekreis*, pág 2102.

treinta años atrás había sido abandonado a orillas del río, y al cual el monje Basho se había negado a recoger.

La presencia del tirano en ambas obras difiere en lo siguiente: la tirana de *Der Kaukasische Kreidekreis* no encuentra un final trágico, mientras que en la obra de Bond el tirano encuentra la muerte.

4.7.5. LA MADRE ADOPTIVA

Finalizaremos este estudio comparativo entre *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North* con un personaje de gran importancia en la producción teatral brechtiana, la figura de la madre. A lo largo de la producción teatral de Brecht aparece la figura de la madre como personaje central en varias de sus obras, entre ellas *Mutter Courage und Ihre Kinder*, *Die Mutter* y *Die Gewehr der Frau Carrar*, todas ellas con una madre revolucionaria.

También a lo largo de la producción teatral de E. Bond nos encontramos con la figura de la madre, aunque desde otra perspectiva, pues en las obras de Bond la figura de la madre no aparece ya como heroína revolucionaria. Sin duda el lector recordará a Pam en *Saved*, la figura de la madre adolescente e inconsciente que se deja hundir por la apatía y los problemas de la sociedad de los suburbios urbanos. La presencia de la figura de la madre en la producción teatral bondoniana es tan frecuente como en la producción de Brecht, incluso en su obra *Jackets* hay un personaje que no recibe nombre propio, su nombre es Mother. De nuevo en *The Woman* Bond nos ofrece dos personajes femeninos, Hecuba e Ismene, ambas

madres y esposas. En las dos obras que nos ocupan este cuarto capítulo observamos la presencia de un personaje común, la madre adoptiva.

En *Der Kaukasische Kreidekreis* uno de los protagonistas es Grusche, joven campesina y madre adoptiva del niño que ha sido abandonado a puertas de palacio. *Der Kaukasische Kreidekreis* constituye una alabanza a la figura de la madre adoptiva, a la figura de Grusche, que constantemente es movida en su actuar por la piedad hacia el niño y hacia la protección de su vida.



Ilustración 25: La actriz Franziska Troegner como Grusche Vachnadze, madre adoptiva.

No obstante, a pesar de la urgencia de la situación, ya planteada por Brecht en la segunda escena de su obra, el narrador nos transmite cómo también en un principio la protagonista Grusche duda sobre convertirse en madre adoptiva del niño abandonado⁴¹⁵:

Als sie nun stand zwische Tür und Tor, hörte sie
Oder vermeinte zu hören ein leises Rufen: das Kind
Rief ihr, wimmerte nicht, sondern sprach ganz verständig:
“Wisse, Frau, wer einen Hilferuf nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus”
Dies hörend
*Grusche tut ein Paar Schritte auf das Kind zu und beugt sich
über es*

Pero en el momento en que Grusche toma la decisión de adoptar al niño, asume la responsabilidad hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo en el capítulo tercero, titulado *Die Flucht in die nördlichen Gebirge*, Grusche es perseguida con el niño sobre sus espaldas por un grupo de soldados que intentan arrebatarse al hijo del gobernador, al igual que también Georgina sufrirá la persecución de los soldados al intentar proteger al grupo de cinco niños abandonados, entre ellos el hijo del emperador. El narrador lo transmite al público con las siguientes palabras⁴¹⁶:

⁴¹⁵ B. Brecht, op. cit, pág 2024.

⁴¹⁶ B. Brecht, op. cit, pág 2040.

DER SÄNGER

Und auf der Flucht von den Panzerreitern

Nach 22tägiger Wanderung

Am Fuß des Janga- Tau – Gletschers

Nahm Grusche Varnadze das Kind an Kindes Statt.

Grusche huye sola y sin comida hacia las montañas del norte, se refugia durante el invierno en casa del hermano, incluso acepta un marido con la intención de proteger la vida del niño y no levantar sospechas entre los soldados. Esto le hace a perder a su prometido.

La madre adoptiva de *Der Kaukasische Kreidekreis* es uno de los principales personajes y vence todos estos obstáculos con la única intención de proteger la vida del niño. En definitiva a lo largo de la obra Grusche se ha transformado en una verdadera madre para el niño, y al final de la obra la actitud altruista de Grusche será reconocida por el juez Azdak ante un juzgado popular. Azdak otorga definitivamente el niño a Grusche en una especie de juicio salomónico, pronunciándose a favor de la madre adoptiva⁴¹⁷:

AZDAK: Zieht!

Wieder läßt Grusche das Kind los.

GRUSCHE *verzweifelt*: Ich hab's aufgezogen! Soll ich's zerreißen?. Ich kann's nicht.

AZDAK *steht auf*: und damit hat der Gerichtshof festgestellt, wer die wahre Mutter ist.

Zu Grusche: Nimm dein Kind und bring's weg. Ich rat' dir, bleib nicht in der Stadt mit ihm.

⁴¹⁷ B. Brecht, op. cit, págs 2103 y 2104.

Zur Gouverneursfrau: Und du verschwind, bevor ich dich wegen Betrug
verurteile.



Ilustración 26: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Escena de Grusche ante el juez Azdak.

También en la obra de Bond aparece el personaje de la madre adoptiva y de nuevo goza de importancia en la obra. La madre adoptiva en *Narrow Road* es Georgina. En todo momento Georgina pertenece al grupo de los personajes poderosos y no duda en autoproclamarse con autoridad educadora y religiosa.

Sin embargo en la segunda parte de la obra, Georgina sufre una transformación y se aproxima al grupo de los oprimidos asumiendo el papel de madre adoptiva de los niños abandonados junto al río. Se trata por tanto de un personaje para nada estereotipado, sino cambiante a lo largo de la obra, aunque no exento de ciertos rasgos tiranizantes en la primera parte de *Narrow Road*. Los críticos Hay y Roberts anotan respecto a Georgina lo siguiente⁴¹⁸: “ *It is in this first scene of Part two that Georgina reveals herself as a political animal, differing from Shogo in terms of the ploys used, but aiming at the same end as the other tyrant*”.

En efecto es en la tercera escena de la segunda parte cuando Georgina deja su papel de política y se asemeja a la madre adoptiva Grusche, pues al igual que ella se ve inmersa en una huída con el fin de salvar la vida de un grupo de niños, entre ellos uno heredero al trono, lo cual es más que coincidencia con el argumento de *Der Kaukasische Kreidekreis*⁴¹⁹:

GEORGINA: Kneel, kneel. Quickly, children. Not too near the river. (*The children kneel.*) Hands together. Eyes tight. No fidgeting. O Lord Jesus, save us from the soldiers and keep us in your care. Tojo, eyes shut, please. O Jesus, not by our deserts but by our needs.

⁴¹⁸ H & Roberts, op. cit, pág 96.

De nuevo plantea Bond otro motivo idéntico y también presente en la obra de Brecht, la persecución de la madre adoptiva por los soldados en la escena tercera de la segunda parte. Tras ser descubierta Georgina por el grupo de los soldados, ésta intenta seguir escondiendo al hijo del emperador entre el grupo de niños. Sin embargo, a diferencia con *Der Kaukasische Kreidekreis*, en la obra de Bond no se da ni un juicio popular final ni un final feliz. En la obra de Bond Georgina aparece claramente como víctima y no como vencedora. La obra termina con una escalada típica de locura y violencia al más puro estilo bondoniano en cuyo final los cinco niños encuentran la muerte a manos de los soldados y Georgina sucumbe como víctima ellos tras perder la razón⁴²⁰:

GEORGINA: He's going to murder me! Murdered before I'm raped! I shan't know what it's like!(*She prays*) O God, spare me! I'll lead a cleaner life! My mind! Jesus-us-us-us-us-us! (*She tears opens her dress*)(...) Coming! Coming! (*The SOLDIERS grab her*). At last! Now! Up! (*They jerk her to her feet. She opens her eyes and sees a SOLDIER. She screams. She sees the other SOLDIER and screams again. She hits them with the tambourine*) No! No! My shame! My shame!

SOLDIER. The ghosts are in her.

Tras la lectura de este epígrafe y en concreto del punto 4.7, el lector habrá comprobado la sobrada similitud entre ambas obras no sólo en argumento, sino también en personajes. No obstante aunque en ambas obras existe el personaje de la madre adoptiva, rasgo que las acerca, el tratamiento que les otorga cada autor es radicalmente distinto, lo mismo sucede con el niño abandonado. Mientras que en la obra de Bond el grupo de los

⁴¹⁹ op. cit, pág 214.

⁴²⁰ op. cit, págs 223 y 224.

desprotegidos, entre ellos la madre adoptiva y los cinco niños abandonados, encuentran la muerte, lo contrario sucede en la obra de Brecht, en la cual tras ser aplicada la justicia resultan triunfantes tanto la madre adoptiva como el niño abandonado. Es decir pese a la patente similitud en estrategias dramáticas y argumento, cada autor imprime un propio estilo característico en el desenlace de la obra.

5. CONCLUSIONES

Para la elaboración de este trabajo nos hemos basado en un corpus muy amplio que abarca tanto los escritos teóricos como la obra teatral completa de ambos autores, B. Brecht y E. Bond. Tras la lectura de la obra teórica y dramática de ambos hemos observado varias estrategias teatrales comunes. Esta base común entre Brecht y Bond la exponemos a continuación y confirma la tesis que planteábamos en la introducción, nos referimos a la influencia de B. Brecht en E. Bond en la concepción del teatro y en la puesta en escena.

Tras una lectura exhaustiva de la obra teórica y de las piezas teatrales de Brecht, hemos identificado los puntos principales y característicos del teatro épico brechtiano. Éstos son su contraposición al Naturalismo y el total rechazo a la identificación del espectador con la obra teatral. Con el propósito de evitar la identificación del espectador, Brecht emplea el *Verfremdungseffekt* o efecto distanciamiento en todas sus facetas estéticas y narrativas. A lo largo del primer capítulo hemos expuesto ante el lector los fundamentos del teatro épico brechtiano y las estrategias distanciadoras.

A lo largo del segundo capítulo hemos acercado históricamente al lector al panorama teatral británico en los años 50. El año 1956 resulta de vital importancia, pues en este año confluyen en la escena londinense tres corrientes teatrales nuevas, los Angry Young Men, el teatro del absurdo y Bertolt Brecht con su teatro épico. Es aquí donde ubicamos al joven Bond, quien reconoce haber entrado en contacto con Brecht gracias a la gira de la *Berliner Ensemble* por Londres y gracias al taller del *Royal Court Theatre*. De la mano del director W. Gaskill y gracias a este taller, Bond se inicia en ejercicios de dramaturgia brechtiana. Nuestra conclusión de este segundo capítulo es que el papel de Gaskill fue sin actuar como puente entre ambos autores, ya que Gaskill dirigió primero a Brecht y luego a Bond en los

escenarios británicos. De hecho Gaskill era reconocido por la crítica londinense como un brillante director del teatro épico en Gran Bretaña. El contacto de Bond con Gaskill concluyó con un aprendizaje de Bond de las técnicas de distanciamiento propias del teatro épico brechtiano. A esto se suma la puesta en escena de la obra de *Brecht Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* hecha por Bond en 1962, cuando el propio Bond inicia en solitario su andadura dirigiendo sus propias obras y aproximándose cada vez más al distanciamiento estético y a las estrategias del teatro épico brechtiano, como empleo de escenario desnudo, la recuperación del coro con función narradora, la parábola y la alternancia narración- acción, es decir con continuas interrupciones musicales o narrativas en escena. Finalmente hemos podido encontrar la intención didáctica de ambos teatros y de ambos autores

A lo largo del tercer capítulo hemos profundizado en los escritos teóricos de Bond y con ayuda de declaraciones de este autor, hemos expuesto al lector su adhesión al teatro épico brechtiano. Hemos identificado estrategias del teatro épico de Brecht presentes en obras de nuestro autor británico. Por ejemplo la puesta en escena minimalista, en ocasiones llevada al extremo con el empleo del escenario totalmente vacío y presente en obras como *The Pope's Wedding, Saved, The Woman, Summer y The War Plays*. Igualmente hemos identificado en ambos autores un nuevo modo de actuar concebido por Bond, al que denomina *T-acting*, y que claramente está basado en el actuar distanciado brechtiano, en la distancia que procuraba Brecht entre actor- personaje y basado en la no identificación del público con la representación. Otra similitud a añadir a esta larga lista es que Bond rechaza la introspección psicológica de los personajes y resalta en todo momento el papel social de éstos en la obra, rasgo tan típico del teatro épico. En ambos autores vemos la preferencia por el empleo del coro. Incluso apreciamos una clara similitud entre el theatre- event de Bond y el recurso del

gestus brechtiano como momentos portadores de significado, que cristalizan una escena y ayudan al espectador a comprender el significado de la obra.

A esta larga lista de estrategias del teatro épico presentes en las obras de Bond, añadiremos el empleo del soliloquio por parte de Bond, soliloquio tan típico del teatro épico, y que Brecht empleaba magistralmente en las últimas escenas, tal es el caso de *Die Mutter* y *Leben des Galilei*. De nuevo el soliloquio en varias obras de nuestro autor británico, entre ellas *In the Company of Men* y *The Worlds*.

No quisiéramos olvidarnos de la parábola, recurso dramático que constituye otro indudable punto de contacto entre ambos autores, ya que especialmente las parábolas políticas en contra de la guerra son las preferidas de ambos autores. Famoso se hizo Brecht en su día por sus parábolas en contra del régimen nazi; parábolas que le llevaron a la persecución política por los nazis y al exilio. Típicos ejemplos de parábola política antimilitarista encontramos en Bond con *Lear*, *We Come to the River*, *Stone* y con la trilogía antibélica *The War Plays*.

Continuaremos esta larga lista con otra similitud que nos ha resultado obvia, se trata del distanciamiento musical en las obras de ambos autores. Distanciamiento musical que en el caso de Brecht y en el de Bond se basa en la separación y alternancia de narración, música y acción. Se trata en ambos autores de coro y canciones que irrumpen con función narradora en escena e interrumpen de súbito la acción. Idéntico distanciamiento musical hemos encontrado en obras de Bond, entre ellas *Jackets*, *Restoration*, *Stone*, y *Narrow Road to the Deep North*, en las cuales la acción es interrumpida en no pocas ocasiones por poemas o canciones.

Tras identificar en el capítulo tercero estrategias teatrales comunes entre ambos autores, nos hemos centrado en el capítulo cuarto en un estudio comparativo entre las obras *Der Kaukasische Kreidekreis* y *Narrow Road to the Deep North*. De nuevo hemos identificado en

ambas el empleo de estrategias dramáticas brechtianas. Hemos resaltado el concepto de sociedad muy similar y adversa al individuo planteado por ambos autores. El empleo de escenario, en ocasiones desnudo, se encuentra presente en ambas obras. Igualmente las dos obras presentan rasgos, personajes y ubicación de la historia de clara influencia oriental. El distanciamiento narrativo se basa en el empleo de poemas y canciones que intercalándose en el texto interrumpen bruscamente la acción, y en el narrador, que se dirige al público para contarle lo sucedido.

La mayor similitud en estas dos obras la hemos encontrado en la intención didáctica. Observamos también similitud en estrategias dramáticas, así como en un argumento y personajes muy parecidos, en la representación de sociedad adversa al individuo y el hecho de que ambas sean obras didácticas. El argumento de ambas es casi idéntico, y gira en torno a la figura de un niño, el heredero al trono, que es abandonado a principios de la obra para ser posteriormente recogido por una madre adoptiva. Subyace en ambas obras la lucha en torno al poder y las dificultades de la madre adoptiva en su huida por salvar la vida del niño. En las dos obras aparece una fuerte crítica a idénticos grupos sociales, los políticos y los poderosos. Entre los personajes comunes en ambas obras destacan el narrador, el niño abandonado, la madre y el tirano.

Las similitudes descritas entre estas dos obras, junto con las conclusiones de los anteriores capítulos, nos llevan irremediabilmente a reconocer una innegable influencia de Bertolt Brecht dentro de la producción de Edward Bond. Influencia que abarca por un lado a sus escritos teóricos y por otro a los temas preferidos por ambos autores, así como a las puestas en escena escasas y distanciadoras y al empleo de estrategias dramáticas muy similares. Sin lugar a dudas la similitud obvia que presentan estas dos obras seleccionadas en

el último capítulo, se puede resumir en tres vertientes; similitud en tema, en estrategias teatrales y la clara intención didáctica presente en ambos autores.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. BIBLIOGRAFIA DE BERTOLT BRECHT

OBRAS COMPLETAS

Brecht, Bertolt ,*Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967, en 20 vol:

Band.1- Band 7 *Theaterstücke*.

Band 8-Band 10 *Gedichte I,II,III*.

Band 11-14 *Prosa I, II, III,IV*

Band 15-17 *Schriften zum Theater I,II,III*

Band 18,19, *Schriften zur Literatur und Kunst, I,II*.

Band 20: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*,

Con sucesivas reediciones en 1976, 1982 y 1990.

SELECCIONES DE SUS OBRAS

----, *Ausgewählte Werke in Sechs Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1997-98.

Jubiläumsausgabe. Edición del centenario de su nacimiento.

Bd. 1: *Baal, Trommeln in der Nacht, die Hochzeit, die Dreigrosschenoper, die Maßnahme, die Heilige Johanna der Schlachthöfe, die Sieben Todsünden der Kleinbürger, die Gewehre der Frau Carrar, Furcht und Elend des III. Reiches*, u.a.

Bd. 2: *Leben des Galilei, Mutter Courage und Ihre Kinder, der Gute Mensch von Sezuan, Herr Puntilla und sein Knecht Matti, der Aufstieg des Arturo Ui, Schweyk, der Kaukasische Kreidekreis*, u.a.

Bd. 3: *Gedichte I (Sammlungen)*

Bd. 4: *Gedichte II(Einzelgedichte)*

Bd.5:*Prosa-Flüchtlingsgespräche,Kalendergeschichten,Geschichten
und Filmgeschichten*

1913-1956.

Bd. 6: *Schriften 1920- 1956.*

---, *Briefe, 1-3*, Berlin und Weimar, Suhrkamp, 1998, en tres vols.

---, *Hundert Gedichte 1918- 1950*, Berlin, Aufbau, 1998.

TRADUCCIONES AL CASTELLANO

Obra completa

---, *Teatro Completo*, Trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 1987-1996, obra completa en 15 vols:

Tomo I: *Schweyk en la segunda guerra mundial. Galileo Galilei.*

Tomo II: *El Círculo de Tiza Caucasio. La Excepción y la Regla. El Proceso de Lucullus.*

Tomo III: *Terror y Miseria del Tercer Reich. Los Fusiles de la Madre Carrar. Los Horacios y los Curacios.*

Tomo IV: *El Alma Buena de Se Chuan. Madre Coraje y sus Hijos.*

Tomo V: *La Ópera de dos Centavos. Herr Puntilla y su Sirviente Matti.*

Tomo VI: *La Resistible Ascensión de Arturo Ui. Santa Juana de los Mataderos.*

Tomo VII: *Un Hombre es un Hombre. El Cachorro de Elefante. Las Visiones de Simone Marchard.*

Tomo VIII: *La Madre. Cabezas Redondas y Cabezas Puntiagudas.*

Tomo IX: Los Días de la Comuna. Apogeo y Caída de la Ciudad de Mahagonny. *El que Dijo sí, el que Dijo no.*

Tomo X: *Tabores en la Noche. En la Espesura de las Ciudades. Pieza Didáctica de Badeb-Baden.*

Tomo XI: *Baal. El Proceso de Juana de Arco. Don Juan.*

Tomo XII: *La Vida de Eduardo II de Inglaterra. Bombos y Platillos.*

Tomo XIII: *El Preceptor. Antígona. Coriolano.*

Tomo XIV: *Siete Obras de un Acto.*

Tomo XV: *Turandot. La Panadería.*

6.1.1.a.a.i. Ediciones sueltas

Por orden alfabético

----, *El Acuerdo*, Trad. Paulino Posada en revista *Primer Acto*, num 16, Madrid, 1960.

----, *El Alma Buena de Sechuán*, Trad. Mariano S. Luque, México, Ed Aguilar, 1960.

----, *Ana La Valor*, Versión castellana de M. Nelken, México, Helios, 1964.

----, *La Buena Persona de Sezuán*, Madrid, Escélicer, 1967.

----, *La Buena Persona de Se- Chuan*, en revista *Primer Acto*, núm 84, Madrid, 1967.

----, *El Círculo de Tiza Caucásico*, Trad. Oswald Bayer, Buenos Aires, Losange, 1957.

----, *El Círculo de Tiza Caucásico*, en revista *Primer Acto*, num 64, Madrid, 1965.

----, *La Compra del Bronce*, Trad. Feliu Formosa, Barcelona, Robrenyo, 1980.

----, *La Condena de Lucullus*, Trad. Peter Bussemeyer, Buenos Aires, Losange, 1956.

----, *Diálogos de Fugitivos*, Trad. M. Jesús M. Ampudia, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo* 1973.

----, *Diálogos de Fugitivos*, Trad M. Jesús M. Ampudia, Colección Teatro, Madrid, Edicusa,

1974.

----, *El que Dice sí, el que Dice no*, Trad Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia, en revista *Primer Acto*, núm 76, Madrid, 1966.

----, *La Excepción y la Regla*, Trad Feliu Formosa, en revista *Primer Acto*, núm 86, Madrid, 1967.

----, *Galileo Galilei*, Trad. Oswald Bayer, Buenos Aires, Losange, 1956.

----, *Madre Coraje y sus Hijos*, Versión de Antonio Buero Vallejo, Ministerio de Cultura, Instituto Ciencias Escénicas y de la Música, Madrid, D.L., 1986.

----, *La Opera de dos Centavos*, Trad Anni Renney y O. Lovero, Buenos Aires, Losange, 1957.

----, *La Opera de Perra Gorda*, Trad Karen Sessemann, Barcelona, Aymá, 1965. En colección Voz e Imagen, núm 9.

----, *La Resistible Ascensión de Arturo Ui*, (Cuaderno de Trabajo) por Camilo José Cela, Madrid, Júcar, 1986.

----, *Santa Juana de los Mataderos*, Trad. A. L. Bixio, Buenos Aires, Ariadna, 1956.

----, *El Señor Puntilla y su Criado Matti*, Trad Oswald Bayer, Buenos Aires, Losange, 1959.

----, *Los Fusiles de la madre Carrar*, Trad. Oscar Ferringo, Buenos Aires, Quetzal, 1957.

----, *Terror y Miserias del Tercer Reich, Los Fusiles de la Madre Carrar, Los Horacios y los Curacios*, Buenos Aires, Ed: Nueva Visión, 1966. Sin referencia de traductor.

----, *La Vida del Rey Eduardo II de Inglaterra*, Trad Jaime Gil de Viedma y Carlos Barral, en colección CDN, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1983.

----, *Me-Ti, el Libro de las Mutaciones*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1965.

6.1.1.a.a.ii. Ensayos y poesía

----, *Antología Poética Ilustrada*, Selec. Poemas por Javier Miró, Valencia, La Máscara,

1997.

----, *Breviario de Estética Teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

----, *El Compromiso en Literatura y Arte*, Edición de W. Hecht, Trad, J. Fontcuberta, Barcelona, Península, 1984.

Brecht, B, *Cuentos*, Trad Nélide Mendilharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

----, *Cuentos de Almanaque*, Trad. N. Mendilharzu., Buenos Aires, Cía Fabril Editora, 1960.

----, *Diario de Trabajo*, edición W. Hecht, Trad. N. Mendilharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

----, *Escritos Políticos*, Trad. León Maes, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.

----, *Escritos Sobre el Teatro*, Trad, J. Hacker y N. Mendilharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, en tres vols:

Tomo I. *El Teatro Antiguo. El Camino hacia el Teatro Actual. Cuadernos de Notas.*

Notas para mis Obras. Sobre la Crítica. Nueva Técnica de Interpretación Actoral.

Tomo II. *La Profesión del Actor. Notas sobre las Obras. Vida de Galileo Galilei. El Messingskauf (extractos).*

Tomo III. *Modelo Para Antígona 1948. Modelo para Madre Coraje y sus Hijos. Utilización de Modelos. Nueva Técnica de Interpretación Actoral. Apuntes sobre Obras y Montajes. Pequeño Oraganón Para el Teatro. Estudios Sobre Stanislavski. La Dialéctica en el Teatro.*

----, *Estética y Marxismo*, Selección de A. Sánchez Vázquez, México, Nueva Era, 1970, en dos vols:

Tomos I y II: *El Arte Como Diversión. El Placer que el Teatro Procura. El Goce Artístico. El Formalismo y las Formas. La Efectividad de las Antiguas Obras de Arte. Sobre el Modo Realista de Escibir. Novedades Formales y Refuncionalización Artística. Del Realismo Burgués al Realismo Socialista,*

- , *Historias de Almanaque*. Trad. J.Rábago, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- , *Me- Ti El Libro de las Mutaciones*, Trad. N. Mendilharzu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- , *Narrativa Completa*, Trad J. J. del Solar, Madrid, Alianza Editorial, 1988- 1993, en seis vols
- Vol. I: *Relatos (1913-1927)*,
- Vol. II. *Relatos (1927- 1949)*,
- Vol. III: *Historias del Señor Keuner, Me-Ti Libro de los Cambios*,
- Vol. IV. *La Novela de los Tuis*,
- Vol. V *La Novela de Cuatro Cuartos*,
- Vol VI. *Los Negocios del Señor Julio César*.
- , *Los Negocios del Señor Julio César*, Trad N. Mendilaharzu, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- , *La Novela de Dos Centavos*, Trad J. Lehmann, Buenos Aires, Cía Gral. Fabril Editora, 1958. Esta misma traducción editada en Barcelona, Planeta, 1970.
- , *El Pequeño Organón*, en revista *Primer Acto*, núm 86, Madrid, 1967.
- , *Poemas y Canciones* , Trad. Jesús López Pacheco, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- ., *Poemas y Canciones*, Trad. J. López Pacheco y Vicente Romano, Madrid, Alianza, 1968.
- , *Poemas y Canciones*, Trad J.López Pacheco y Vicente Romano, Prólogo J. M. Carandell, Madrid, Horizonte, 1965.
- , *La Política en el Teatro*, Trad Norberto Silvetti, Buenos Aires, Alfa, 1972.

6.1.1.A.B. TRADUCCIONES AL INGLÉS

6.1.1.a.b.i. Obra completa

---, *Collected Works of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 2002. Edición en 8 vols:

Vol I: *Baal, Drums in the Night, In the Jungle of Cities, The Life of Edward II of England, and five one-act Plays.*

Vol II: *Man Equals Man, The Elephant Calf, The Threepenny Opera, The Rise and Fall of the City of Mahagonny, The Seven Deadly Sins.*

Vol III: *St. Joan of the Stockyards, Lindbergh's Flight, The Baden-Baden Lesson on Consent, He said yes He said no, The Decission, The Exception and the Rule, The Horatians and the Curatians, The Mother.*

Vol IV: *The Mother, Round Heads and Pointed Heads, Fear and Misery of the Third Reich, Señora Carrar's Rifles.*

Vol V: *Galileo, Mother Courage and Her Children.*

Vol VI: *The Good Person of Szechwan, The Resistible Rise of Arturo Ui, Mr Puntilla and His Man Matti.*

Vol VII: *The Visions of Simone marchard, Scweyk in the Second World War, The Caucasian Chalk Circle, The Duchess of Malfi.*

Vol VIII: *The Days of the Commune, Turandot, Report from Herrnburg, Downfall of the Egoist Johann Fatzner, The Life of Confucius, The Breadshop, The Salzburg Dance of Death.*

6.1.2. FUENTES SECUNDARIAS: ESTUDIOS SOBRE BERTOLT BRECHT

6.1.2.A. LIBROS

- Acosta, Luis, *El Drama Documental Alemán*, Salamanca, Universidad, 1982.
- Andresen, Karen, *Edición Crítica de Sófocles y Brecht (talk show) de Walter Jens*, Ed. A cargo de J. Vte. Bañuls Oller, Valencia, Univ. Valencia, 1998.
- Benjamin, Walter, *Brecht, Ensayos y Conversaciones*, Trad. M. Rein, Montevideo, Edit. Arca, 1970.
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Ed J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1998 (1975, 1987, 1990, 1991) .
- Benjamin, Walter, *Versuche Über Brecht*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, (1967,1966).
- Buehler, George, *Bertolt Brecht- Erwin Piscator, Ein Vergleich Ihrer Theoretischen Schriften*, Bonn, Bouvier Verlag, 1978.
- Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*, trad Jesús López Pacheco, Barcelona, Península, 1994.
- Desuché, Jacques, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, Editor R. Salvat, Barcelona, Ed. Oikos Tau, 1968 (1966)
- Dort, Bernard, *Lectura de Brecht*, Trad J. Viñols, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *Encuentro Internacional Brecht, Actas del Encuentro Internacional Brecht: Brecht en España*, Sevilla, (9, 10, 11 y 12 Octubre 1998), Ed: Diputación de Sevilla, 1999.
- Esslin, Martin, *Bertolt Brecht: A Choice of Evils*, London, Heinemann, 1977.
- Esslin, Martin, *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*, London, Eyre Methuen, 1983 (1980).

-
- Grimm, Reinhold, *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Metzlersche, 1971.
 - ----, *Ein Iberischer Gegenentwurf: Antonio Buero Vallejo, Brecht und das Moderne Welttheater*, Kopenhagen, Wilhelm Fink Ed., 1991.
 - Hayman, Ronald, *Brecht*, Barcelona, Argos Vergara, 1985.
 - Helmut Gier & Jürgen Hillesheim, *Der Junge Brecht: Aspekte Seines Denkens und Schaffens*, Würzburg, Neumann, 1996.
 - Hormigón, Juan Antoni et al, *Brecht y el Realismo Dialéctico*, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1975.
 - John Fuegi, Reinhold Grimm & Jost Hermand, *Brecht Jahrbuch*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979 (1976)
 - Kesting, Marianne, *Bertolt Brecht*, trad de Nuria Roig, Barcelona, Barcelona Edicions, 1991.
 - Knopf, Jan, *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Phillip Reclam Jun., 2000.
 - Knopf, Jan, *Brecht- Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1986(1984)
 - Ludwig, Karl- Heinz, *Bertolt Brecht: Philosophische Grundlagen und Implikationen Seiner Dramaturgie*, Bonn, Ed. Bouvier, 1975.
 - Müller, Klaus- Detlef, *Brecht - Kommentar zur Erzählenden Prosa*, München, Winkler eds., 1980.
 - Pia Kleber & Colin Visser, *Re- Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
 - Rodríguez, Juan Carlos, *Brecht, siglo XX*, Granada, Ed. Comares, 1998.
 - Salvat i Ferré, Ricard, *Bertolt Brecht: no 90 Aniversario do Seu Nascimento*, La Coruña, Ed: Do Castro, 1988.

- Sánchez Martínez, Jose Antonio, *Brecht y el Expresionismo: Reconstrucción de un Diálogo Revolucionario*, Serv Publicac. Universidad C- La Mancha, 1992.
- Santana Ramos, Salvador, *Interpretación Actoral Según Brecht*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.
- Wekwerth, Manfred, *Über die Arbeit des Berliner Ensembles, 1956 bis 1966*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967.
- Willet, John, *Brecht: On Theatre: The Development of An Aesthetic*, London, Methuen, 1986.
- Willet, John, *Das Theater Bertolt Brechts; Eine Betrachtung*, Hamburg, Rowohlt, , 1964.

6.1.2.B. ARTÍCULOS EN PRENSA Y REVISTAS INTERNACIONALES.

- Arons, Wendy, "Translating Brecht for the Stage", en revista *Communications/ International Brecht Society*, nº 2, vol 26, p.36-40.
- Benjamin, W., "Ein Familiendrama auf dem Epischen Theater", en revista *Sinn und Form*, IX, n. 1-3, 1957, p. 236 y 237.
- Catanzarite, David, "Teaching Brecht: Deconstructing EPIC Theatre", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 26, nº 2, p.45-49.
- Cohen, Robert, "Das Alte und das Neue. Zu Bertolt Brecht's Einhundertstem Geburtstag", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 27, nº 2.
- Esslin, Martin, "Brecht and the Ironies of Creativity", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 27, nº 1, p.38-43.
- Esslin, Martin, "The Threepenny Opera- Secrets of its Success", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 28, nº 1, p.36- 42.

-
- Ferran, Peter W., "The Gestus in the 'Ballad of 'Mac the Knife'", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 26, nº1, p.58-61.
 - Ferro, Margarita, "El Abandono de la Mímesis", en revista virtual *Escáner Cultural*, Edición especial titulada El Teatro de Bertolt Brecht, nº 9, año 2000.
 - ---, "El Distanciamiento", en revista virtual *Escáner Cultural*, Edición especial titulada El Teatro de Bertolt Brecht, nº 9, año 2000.
 - ---, "Galileo Galilei, Una Lectura Didáctica", en revista virtual *Escáner Cultural*, Edición especial titulada El Teatro de Bertolt Brecht, nº 9, año 2000.
 - ---, "Hacia un nuevo Realismo", en revista virtual *Escáner Cultural*, Edición especial titulada El Teatro de Bertolt Brecht, nº 9, año 2000.
 - ---, "La Técnica Actoral", en revista virtual *Escáner Cultural*, Edición especial titulada El Teatro de Bertolt Brecht, nº 9, año 2000.
 - Hecht, Werner, "Die Entwicklung von Brechts Theorie des Epischen Theaters, 1918-1933", en revista *Theater der Zeit*, East Berlin, n.12 y n.13, 1959.
 - Jahnn, Hans Henny, "Vom Armen B. B", en revista *Sinn und Form, Second Special Brecht Issue*, 1957.
 - Jhering, H., "Der Dramatiker Bertolt Brecht", en revista *Sinn und Form*, IX, n.1-3, 1957, p. 231.
 - Kent, Bob, "The Brecht Effect", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 27, nº 1, p.47-50.
 - Königshof, K., "Über den Einfluss des Epischen in der Dramatik", en revista *Sinn und Form*, VII, n.4, 1955, p. 578 y sig.
 - Mumford, Meg, "Brecht on Acting for the 21st Century", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 29, nº 1, p.43- 47.

- Neher, Caspar, "Dem Gedächtnis Meines Freundes", en revista *Sinn und Form*, Second Special Issue, 1957.
- Nellhaus, G., "Brecht-Bibliographie, Sonderheft Bertolt Brecht", en revista *Sinn und Form*, IX, núms 1-3, 1957, p.481-623.
- Reich, Berhardt, "Erinnerungen an den Jungen Brecht", en revista *Sinn und Form* IX, n. 1-3, Second Special Brecht Issue, 1957, p.431.
- Riding, Alan, "Beyond Rancor, Brecht Remounts His Pedestal", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 27, nº 1, p.45-46.
- Sartre, Jean- Paul, "Brecht et les Clasiques", en revista *World Theatre*, Paris, vol. VII, n. I, Spring, 1958.
- Silbermann, Marc, "Remembering Brecht: The End of the Commemorative Year", en revista *Communications/ International Brecht Society*, vol 27, nº 2, p.36- 39.
- Sirera, Jose Luis, "Brecht en el teatro español actual. De la crisis del modelo épico a su necesaria recuperación", en *El Teatre una Eina Política*, Ed. De K. Andressen, J.V. Bañuls y F. De Martino, Homenaje de la Universidad de Valencia a B. Brecht, Valencia, 1998.
- Strittmatter, Erwin, "Besuch bei Brecht- Heute", en revista *DDR- Revue*, 1957, n.9.
- Tretyakov, Sergei, "Der Tod des Bertolt Brecht", en revista *International Literature*, Moscow, May, 1937.
- Vargas Llosa, Mario, "Distanciando a Brecht", en diario *El Pais*, Octubre, 1998.
- Wirth, A., "Über die Stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke", en revista *Sinn und Form*, IX, 1-3, 1957, p.377.

6.1.2.C. BIOGRAFIAS

- Berlau, Ruth, *Una Vida con Brecht: Recuerdos de Ruth Berlau*, Madrid, Trotta, 1995.
- Hecht, Werner, *Bertolt Brecht: Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978.
- Kesting, Marianne, *Bertolt Brecht: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1981(1959, 1962).
- Lyon, James K., *Bertolt Brecht in Amerika*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Völker, Klaus, *Crónica de Brecht: Datos sobre su Vida y su Obra*, Barcelona, Anagrama, 1976.

6.1.2.D. ANUARIOS PUBLICADOS POR LA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY

Volúmenes publicados con información bibliográfica de Brecht,

- *The Other Brecht II/ Der Andere Brecht II, The Brecht Yearbook/ Das Brecht Jahrbuch*, The International Brecht Society, Madison, Eds: Marc Silbermann Antony Tatlow, Renate Voris, 1993.
- *Focus: Margarete Steffin, The Brecht Yearbook/ Das Brecht Jahrbuch*, The International Brecht Society, Madison, Eds: Marc Silbermann, Roswitta Mueller, 1994.
- *Brecht Then and Now / Brecht Damals und Heute*, The International Brecht Society Madison, Eds: John Willett u. Marc Silbermann & Maarten van Dijk, 1995.
- *Intersections/ Schnittpunkte. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch 21*. The International Brecht Society, Waterloo, Ed: Maarten van Dijk, 1996.

- *I'm Still Here / Ich bin noch da, The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht Jahrbuch 22*, The International Brecht Society, Waterloo, Ed: Maarten van Dijk u.a., 1997.
- *Brecht 100, Theater der Zeit Arbeitsbuch and The Brecht Yearbook 1998*, International Brecht Society, Berlin, Ed: Marc Silbermann, 1998.
- *Brecht 100 – 2000, Das Bercht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24*, The International Brecht Society, Waterloo, Eds: John Rouse, Marc Silbermann, Florian Vassen, 1999.
- *Helene Weigel. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch 25*, The International Brecht Society, Waterloo, Ed: J. Wilke, CA, 2000.

6.1.2.E. ULTIMOS LIBROS PUBLICADOS

- Anzenberger, Norbert, *Helene Weigel: Ein Künstlerleben im Schatten Brechts?*, Berlin, Fouquet, 1998.
- Buckwitz, Harry, *Schauspieler, Regisseur, Intendant: 1904- 1987. Materialien*, Berlin, Parthas Verlag und Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 1998.
- Gehre, Klaus et. a., *Brecht 100: Ringvorlesung aus Anlass des 100 Geburtstages Bertolt Brechts*, Berlin, Humboldt Universität zu Berlin, 1999.
- Hecht, Werner, *Helene Weigel: Eine Grosse Frau des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M, Suhrkamp, 2000.
- Knopf, Jan, *Brecht- Handbuch 4*, Berlin, Metzler, 2001.
- Monk, Egon, *Auf dem Platz Neben Brecht: Erinnerungen an die Ersten Jahre des Berliner Esembles*, Berlin, Parthas Verlag, 1999.
- Neubert-Herwig, Christa, Benno Besson, *Theater Spielen in Acht Ländern, Texte*,

Dokumente, Gespräche, Berlin, Alexander Verlag und Stiftung Akademie der Künste , 1998.

- Riethmüller, Albert, *Brecht und Seine Komponisten*, Laaber, Laaber Verlag, 2000.
- *Helene Weigel. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch 25*, The International Brecht Society, Waterloo, Ed: J. Wilke, 2000.
- Willet, John, *Brecht in Context: Comparative Approaches*, London, Methuen, , 1998.

6.1.2.F. TESIS DOCTORALES

- Sánchez Martínez, Jose Antonio, *Bertolt Brecht: La Disolución y las Formas*, diss, Universidad de Murcia, Dtor: R. Salvat, Secretariado Publicaciones e Intercambio Científico, Murcia, 1988.
- Trapero Llobera, Ana Patricia, *Análisis del Espectáculo: La Vida del Rey 'Eduardo Segundo de Inglaterra' de Christopher Marlowe y Bertolt Brecht*, diss, Universidad Islas Baleares, Fac.Filosofía y Letras, Dtor: Antonio Tordera Sáez, Baleares, 1985.
- Willits, Ross Douglas, *Theatre of Outrage: A Brechtian Approach to Classical Production*, diss, University of Minnessotta, 1996.
- Mc Dowell, William Stuart, *Brecht's Laughter: Humor in the Work of Bertolt Brecht and the Clown- Theater of Carl Valentin*, diss, University of California, 1995.
- Connelly, Stacy-Jones, *Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre*, diss, Indiana University, 1991.
- Cousin, Geraldinne-Anne, *Stanislavski and Brecht: The Relationship Between the Actor and Stage Objects*, diss, University of Exeter, 1992.
- Cleary, Donald-L., *Effects of Dialectic Materialism on Selected Works by Bertolt Brecht and T.W.Adorno*, diss, University of Ohio, 1991.

6.1.2.G. DISCOGRAFIA

- Bentley, Eric, *Bentley on Brecht*, with Music by Weill, Eisler, Dessau, Folkways FH 5434.
- Bentley, Eric, *Brecht Before the Unamerican Activities Committee* (A recording of the actual encounter in 1947), Folkways FD 5531.
- Hans Eissler Bertolt Brecht, *Die Mutter*, Rundfunk-Sinfonie Orchester Berlin, Barbarossa, 1972.
- Lotte Lenya, Weill, *Die Sieben Todsünden, Happy End*, Masterwork Portraits, Wien, Universal Edition, 1958.
- Meyer- Rähnitz, Bernd, *Brecht- Weill Discographie*, Dresden, 1997. Incluye todas las grabaciones a 78 rpm producidas entre 1928- 1961.
- Renart, Wolfgang, *Bertolt Brecht & Kurt Weill, Die Dreigrosschenoper*, Frankfurter Oper, 1991, Phillips Classics Productions.

6.1.2.G.A.

6.1.2.G.B. PELÍCULAS

- *Die Dreigrosschenoper*. Spielfilm. Deutschland, USA. 1930-1931. Regie: Georg Wilhelm Pabst. Darsteller: Rudolf Foster, Carola Neher, Reinholz Schünzel, Fritz Rasp, Lotte Lenya, Ernst Busch u. a.
- *Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt?*. Arbeiterfilm. Deutschland. 1932. Drehbuch: Bertolt Brecht/ Ernst Ottwalt. Regie: Slatan Dudow. Darsteller: Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, u.a.
- *Das Leben des Galilei*, Spielfilm, England, 1974. Darst: Topol, Judy Parfitt, Tim

Woodward. Regie: Joseph Losey.

- *Das Leben des Galilei*, Spielfilm. Deutschland, o.j. Darst: Ernst Schröder, Angelika Kurwitz, Angela Schmid. Regie: Egon Monk.
- *Der Lindberghflug*, n.d. Radio-Oper von Bertolt Brecht. Komp: Kurt Weill. Darst: Richard Erwin Sammel, Alexis Nitzer, Volker Marek. Realis: Jean Francois Jung.
- *Mysterien eines Frisiersalons*, Kurzfilm. Deutschland, 1923. Regie: Bertolt Brecht. Darst: Karl Valentin, Blandine Ebinger, Liesl Karlstadt.

6.1.2.H. INTERNET : PÁGINAS WEB Y DIRECCIONES DE INTERES

International Brecht Society Main Page/ *Communications* page.

Fueghi's Brecht & Co en culturevulture.net

culturevulture.net

[http:// polyglot.lss.wisc.edu/german/Brecht/articles](http://polyglot.lss.wisc.edu/german/Brecht/articles)

[about.com / theater and opera](http://about.com/theaterandopera)

<http://wwwlib.umi.com/dissertations/>

www.mcu.es/TESEO/teseo.html

adeteatro.com

dipusevilla.es/cultura/bertolt/encuentro/ponen

6.2. EDWARD BOND

6.2.1. FUENTES PRIMARIAS:

Bond, Edward, *Lear*, with Author's Preface, London, Eyre Methuen, 1983 (1972).

----, *The Sea. A Comedy*, London, Eyre Methuen, 1984 (1973),.

----, *Bingo, Scenes of Money and Death*, London, Eyre Methuen, 1974.

----, *The Fool. Scenes of Bread and Love*, London, Eyre Methuen, 1976.

----, *We Come to the River & The Fool*, London, Methuen, 1976.

----, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, Trad: N. Yuasa, London, Penguin, 1975 (1966)

----, *The Bundle or New Narrow Road to the Deep North*, Eyre Methuen, 1978.

----, *The Woman, Scenes of War and Freedom*, London, Eyre Methuen, 1980.

----, *The Worlds with The Activist Papers*, London, Eyre Methuen, 1980.

----, *Restoration and The Cat*, London, Eyre Methuen, 1981.

----, *Summer and Fables*, London, Methuen, 1982.

----, *Derek with Choruses from After the Assassinations*, London, Methuen New Theatrescript, 1983.

----, *Restoration*, London, Methuen, 1988.

----, *September (with Notes to Actors)*, London, Methuen, 1989.

----, *Coffee (with Notes on Imagination)*, London, Methuen, 1995.

6.2.1.A. OBRAS COMPLETAS

Bond, Edward, *Plays*, London, Methuen, 1977-1998, en seis volúmenes:

Plays: One, Saved, Early Morning, The Pope's Wedding, 1985 (1977).

Plays: Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion, 1983 (1982).

Plays: Three, Bingo, The Fool, The Woman, 1987.

Plays: Four, The Worlds with The Activist Papers, Restoration, Summer, 1992.

Plays: Five, Human Cannon, The Bundle, Jackets, In the Company of Men, 1993.

Plays: Six, The War Plays- Red, Black and Ignorant, The Tin Can People, Great Peace & Choruses from After the Assassinations, 1998 (1991).

6.2.1.B. SELECCIONES DE SUS OBRAS

Bond, Edward, *Theatre Poems and Songs*, edited by Malcolm Hay & Ph. Roberts, London, Methuen, 1978.

----, *Poems, 1978- 1985*, London, Methuen, 1987.

----, *Two Postmodern Plays: Jackets, In the Company of Men, & Notes on Postmodernism*, London, Methuen, 1990.

----, *The War Plays*, London, Methuen, 1991 (1985).

----, *Letters*, collected by Ian Stuart, Los Angeles, Harwood Academic Publishers, 1994-1996, en tres volúmenes,

Letters I

Letters II

Letters III

6.2.1.C. PROSA: CUENTOS Y FÁBULAS

Bond, Edward, "The Duke in Measure for Measure. Mr. Dog", en revista *Gambit*, 17, 1970, p.43- 47.

----, *The King with Golden Eyes*, included in *The Pope's Wedding*, London, Methuen, 1971.

----, *Christ Wanders and Waits* included in *The Pope's Wedding*, London, Methuen, 1971.

----, *A Story, In Praise of Bad Times, Another Story, Black Animal, Free Man*, included in *The Woman*, London, Methuen, 1980.

----, *The Team y A Story*, included in *The Activist Papers*, London, Methuen, 1980.

----, *The Girl Who Gave Away Her Sweets y The Good Traveller*, included in *New Writings and Writers*, London, Calder, 1981.

----, *Fables: The Dragon, The Boy ho Threw Bread on the Water, The Boy Who Tried to Reform the Thief, The Good Traveller, The Cheat, The Fly, The Tree, A Dream, The Rotten Apple Tree, The Call, On the Pride of Some Who Rule, The Cliffs, A Man Sat on a Gate, The Wise Man Who Broke His Vow, Water, There Was a Cunning, Wealthy Man, Incident on the Island of Aigee, The Letter*, included in *Summer*, London, Methuen, 1982.

6.2.2. FUENTES SECUNDARIAS: ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE EDWARD BOND

6.2.2.A. LIBROS

- Hay, Malcolm and Roberts, Phillip, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, London, T.Q Publications, 1978.

- Hay , Malcolm and Roberts, Phillip, *Bond, A Study of His Plays*, London, Methuen, 1980.
- Hirst, David L., *Edward Bond*, London, Mac Millan, 1985.
- Mangan, Michael, *Edward Bond*, Plymouth, United Kingdom, Northcote House Publishers, 1998.
- Roberts, Phillip, *Bond: On File*, London, Methuen, 1985.
- Scharine, Richard, *The Plays of Edward Bond*, Cranbury, New Jersey, Associated U. Presses, 1976.
- Spencer, Jenny S., *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge U.P., 1992.
- Stuart, Ian, *Politics in Performance, The Production Work of Edward Bond, 1978- 1990*, New York, Peter Lang Publishing, 1996.

6.2.2.B. ENSAYOS Y REFERENCIAS PUBLICADOS EN LIBROS

- Cohn, Ruby, 'The Fabulous Theatre of Edward Bond', *Essays on Contemporary Drama*. Eds. H. Bock and A. Wertheim, München, Max Hueber Verlag, , 1984 (1981), p. 185-204.
- Esslin, *Edward Bond. Jenseits des Absurden, Aufsätze zum Modernen Drama*, Wien, Europa, 1972, p. 114-121.
- Gaskill, William, *A Sense of Direction. Life at the Royal Court*, London, Ed: Faber and Faber, 1988.
- Hidalgo, Pilar, *La Ira y la Palabra: Teatro Inglés Actual*, Madrid, Cupsa, 1978, 155-171.
- Hidalgo, Pilar, 'La reacción contra Shakespeare: El Caso de Edward Bond', *Estudios Sobre Teatro Inglés Contemporáneo*, Madrid, Ed UNED, 1981, p. 79-91.

- Innes, Christopher, *'The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody; Essays from Modern Drama'*, *Contemporary British Drama 1970-90*, Toronto, Hersh Zeifman et al., 1990, p. 81-100.
- Itzin, Catherine, *Edward Bond. Stages in the Revolution*, London, Methuen, 1980, p. 76
- Spencer Jenny S., *'Edward Bond's Dramatic Strategies'*, *Contemporary English Drama*, Stratford Upon Avon Studies, London, Eds. C.W.E. Bigsby et al., 1981, p. 123-137.
- Worth, Katharine J., *'Edward Bond' Essays on Contemporary British Drama*, Eds. H. Bock and A. Wertheim, München, Max Hueber Verlag , 1984 (1981), p. 205-222.

6.2.2.C. OTRAS FUENTES SECUNDARIAS. LIBROS SOBRE TEATRO

- Armstrong, W.A., *Experimental Drama*, London, Methuen, 1983.
- Beauman, S., *The Royal Shakespeare Company. A History of Ten Decades*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- Bentley, Erich, *The Theatre of Commitment*, London, Methuen, 1968.
- Browne, T., *Playwright Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*, London, Pitman, 1975.
- Findlater,R., *At the Royal Court. Twenty Five Years of the English Stage Company* , Amber Lane, Ed. Ambergate, 1980.
- Hidalgo, Pilar et al., *Historia Crítica del Teatro Inglés*, Alcoy, Ed:Marfil, 1988.
- Piscator, Erwin, *Das Politische Theater*, Hamburg, Rowohlt, 1968 (1929).
- Rabey, David I., *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century*, London,

Mac Millan, 1986.

- Roberts, Phillip, *The Royal Court Theatre: 1965- 1972*, London, Methuen, 1986.
- Stanislavski, Konstantin, *An Actor Prepares*, Trad Elizabeth Reynolds Hapgood, London, Methuen, 1980 (1937).
- Stanislavski, Konstantin, *Building a Character*, Trad E. Reynolds Hapgood, London, Methuen, 1988 (1950).
- Tayler, John Russell, *The Angry Theatre*, London, Methuen, 1969.
- Tayler, John Russell, *The Second Wave: British Drama in the Seventies*, London, Methuen, 1971.

6.2.2.D. TESIS DOCTORALES

- Franke, Jeanette, *Elemente des Theaters des Grausamkeit und des Absurden im Werk des englischen Dramatikers Edward Bond*, diss, Johannes Gutenberg- Universität, Mainz, 1978.
- Gilroy, Pete, *The Plays of Edward Bond*, diss, University of Exeter, 1982.
- Goad, Susan, *Language, Violence and Comedy in the Plays of Edward Bond*, diss, University of Oxford, 1985.
- Jones, Daniel Richard, *Edward Bond's Rational Theatre*, diss, University of Florida State, 1978.
- Poole, M. Margaret, *The Dynamic of Contradiction in Selected Plays of Edward Bond: A Study in Dramatic Technique*, diss, University of York, 1987.
- Stuart, Ian Andrew, *Politics in Performance: The Production Work of Edward Bond, 1978- 1990*, diss, University of California, Santa Barbara 1992.

- Teruel Pozas, Miguel, *El Mito y la Parodia: Shakespeare, Bond, Stoppard*, diss, Univ. Valencia, Facultad Filología, 1991.

6.2.2.E. INTERNET:PÁGINAS WEB Y DIRECCIONES DE INTERÉS

<http://www.lib.umi.com/dissertations/>

www.mcu.es/TESEO/teseo.html

artistsrep.org/artists/a_Edward_Bond

www.arche-editeur.com/catalogue/B/Bond2./htm

Modern Language Association MLA International Bibliography en CD -Rom

7. APÉNDICE

7.1. BIOGRAFIA DE BERTOLT BRECHT

1898: Nace en Augsburg, Baviera, el 10 Febrero, en el seno de una familia burguesa acomodada.

1914: Publicación en de sus primeros cuentos y poesías en el periódico *Augsburger Neueste Nachrichten*. Conoce a Caspar Neher, futuro escenógrafo,. Varios de sus escritos de clara actitud antibelicista. son publicados en el periódico local *Abendzeitung*.

1917-1918: Traslado a Munich y estudios en la universidad de Medicina. Entra en contacto con los expresionistas. Conoce a Johannes Becher y Lion Feuchtwanger. En 1918 ingresa en el ejército como soldado enfermero. Inicia el drama *Baal*.

1919: Frecuenta los cabarets de T. Hesterberg y Karl Valentin. Escribe *Trommeln in der Nacht* y continúa las correcciones de *Baal*. Colaboración como crítico teatral en el periódico *Der Volkswille* . Creciente interés por el Expresionismo.

1921: Comienza *Im Dikicht der Städte* y prueba suerte con varias piezas escritas al estilo de Karl Valentin. 1922: Premio *Kleist* por su obra *Trommeln in der Nacht*. Matrimonio con Marianne Zoff.



Ilustración 27: Brecht junto a su hermano Walter y sus amigos Vettern Fritz y Richard Reitter (1904).

1923: Colaboraciones en pequeñas películas con Karl Valentin, Erich Engel. Inicia con Lion Feuchtwanger la reescritura de *Leben Eduards des Zweiten von England*. Primer intento de golpe de estado de Hitler. B.Brecht y Lion Feuchtwanger se encuentran en la lista de personas a arrestar. Estreno en Leipzig de *Baal*.

1924: Primer contrato en el *Deutsches Theater* de Berlin. Traslado a Berlin y contacto con los dadaístas. Comienza la escritura de *Mann ist Mann*. Conoce a Helene Weigel, actriz con la que contraerá matrimonio en 1928, y a Elizabeth Hauptmann, amante y destacada fiel colaboradora.

1926: Período de estudio profundo del Marxismo. Lectura de Marx. Estrena *Mann ist Mann* y *Die Hochzeit*. Innovaciones en el campo teatral. Perfila un nuevo modo de hacer teatro, reconocido por los críticos como “teatro épico”.

1927: Emisión radiofónica de su obra *Mann ist Mann* y aparición de su recopilación de versos *Hauspostille*. Colaboración con Erwin Piscator en *Abenteuer des Braven Soldaten Schweyk*. Trabaja con Kurt Weill la obra musical *Mahagonny*, presentada al festival de Baden-Baden. Divorcio de Marianne Zoff.

1928: El músico Kurt Weill y B. Brecht comienzan la escritura de *Die Dreigroschenoper*, una reconstrucción de la obra de John Gay titulada *Beggar's Opera*. Es representada este mismo año con un gran éxito en el *Theater am Schiffbauerdamm* de Berlin

1929: Conoce personalmente a Walter Benjamin. Matrimonio con Helene Weigel, genial actriz de personajes femeninos de sus obras. Estreno en Mayo de *Das Berliner Requiem* con música de Kurt Weill. Experiencia con los dramas didácticos, una nueva concepción de la puesta en escena donde desaparece la diferencia público-actor. Dos dramas didácticos,

llamados *Lehrstücke*, son representados en el festival de Baden-Baden, concretamente *Der Ozeanflug* y *Der Flug der Lindbergs*.

Trabaja en dos óperas escolares que llevará a escena en 1930, se trata de *Der Jasager* y *Der Neinsager*. Ambas son discutidas en la escuela marxista de Neukölln. Comienza a escribir *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*.

1930: Continúa con la escritura de dramas didácticos; escribe *Die Maßnahme*, estrenada en Diciembre en el teatro Großes Schauspielhaus de Berlín, y *Die Ausnahme und die Regel*. Estreno en Leipzig de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. La editorial Kiepenheuer inicia la publicación de sus *Versuche*, cuadernos que recopilan escritos teóricos sobre el teatro. Comienza *Die Mutter*, una de sus piezas más conocidas y basada en la novela del mismo título de Gorki

1932: Estreno en Berlín de *Die Mutter*. Guión para la película *Kühle Wampe*, realizada por Slatan Dudow y con música de Hans Eisler. Las elecciones en Alemania presentan al partido nazi como el más votado. Inicia sus trabajos en la obra *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, ridiculización y sátira del racismo impuesto por el partido nazi.

1933: Ascenso al poder de Adolf Hitler. Comienza el exilio para Brecht, junto con su familia y sus colaboradores. Tras el incendio del Reichstag en Berlín cometido por el partido nazi en el poder, Brecht abandona Alemania, volverá tras finalizar la segunda guerra mundial. El 10 de Mayo son quemados sus libros frente a la ópera de Berlín junto a ejemplares de otros autores declarados prohibidos. Huida a Skovsbostrand, Dinamarca. Conoce a la actriz y periodista Ruth Berlau, una de sus más íntimas colaboradoras.



Ilustración 28: Bertolt Brecht a la edad de cinco años, junto a su madre y hermano.

1934: Comienza *Der Dreigrosschenroman*. Otra de sus piezas didácticas *Die Horatier und die Kuratier* es escrita en esta época. En Svendborg se reúne con sus colaboradores Walter Benjamin y Hans Eissler.

1935: Traslado a Moscú en primavera de este año para encontrarse con Neher, Piscator y algunos exiliados alemanes. Se publica en Moscú un volumen titulado *El Teatro Epico* y toma contacto con el actor chino Mei-Lan-Fan, quien le lleva a un creciente interés por el teatro chino. Este contacto influye en su concepción del teatro, especialmente en lo que respecta al concepto de distanciamiento ó *Verfremdung*. En el mes de Junio interviene en París en el Congreso internacional de escritores para la defensa de la paz. Redacta *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Empieza a escribir escenas aisladas que más tarde reunirá bajo el título *Furcht und Elend des Dritten Reiches* denunciando al aparato político nazi.

1936: Traslado a Skovsbostrand. En Moscú dirige junto a Willi Bredel y Lion Feuchtwanger la revista *Das Wort*. Estreno en Noviembre de este año en la ciudad de Copenhage de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, otra de sus duras críticas al racismo nazi.

1937: Participa en el teatro obrero de Copenhage, en donde estrenará *Die Gewehre der Frau Carrar*, obra sobre la guerra civil española. Inicia la novela *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*.

1938: Aparición de los dos primeros volúmenes de sus obras completas en la editorial Malik Verlag, lo cual supone un éxito en el extranjero. Estreno de ocho escenas de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Empieza a trabajar en la parábola *Der Gute Mensch von Sezuan*. Escribe *Leben des Galilei*.



Ilustración 29: Brecht en 1931.

1939: Comienza *Mutter Courage und Ihre Kinder*. Traslado a Suiza, donde compone la obra teatral para radio *Das Verhör des Lukullus*. Más tarde lo convertirá en libreto para la ópera *Die Verurteilung des Lukullus*, con música de Paul Dessau. Publicación en Londres de *Svendborger Gedichte*. Las tropas de la Alemania nazi ocupan Polonia. Da comienzo la segunda guerra mundial.

1940: Huída a Finlandia y termina *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*. Continúa con la línea de obras parábola e inicia *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Y *Die Geschichte der Simone Marchand*.

1941: Estreno en Zurich de *Mutter Courage und Ihre Kinder*. Viaja a Rusia, donde muere su colaboradora Margarete Steffin y posteriormente vuela con su familia a Estados Unidos. Se instala en Santa Mónica y en Hollywood toma contacto con intelectuales alemanes en el exilio, entre ellos Lion Feuchtwanger, H.Mann y Leonhard Frank. Establece relaciones con las productoras de Hollywood y entabla amistad con Fritz Lang y Charles Chaplin. 1942: La obra de Brecht comienza a dejarse notar en el teatro norteamericano. Busca afianzarse como escenificador en el mundo del cine. Estrena en New York Con Fritz Lang trabaja en la elaboración de la película *Hangman Also Die*.

1943: Reencuentro en New York con Dessau, Korsch y Piscator. Toma de contacto con exiliados alemanes. K. Weill, H.Eissler y P. Dessau elaboran algunos de sus éxitos a partir de obras de Brecht. Comienza el esbozo de su posterior obra *Der Kaukasische Kreidekreis*.

1944: Junto con el actor Charles Laughton proyectan representar *Schweyk y Leben des Galilei*. Su colaboradora Ruth Berlau inicia la elaboración de los *Modellbücher*, documento fotográfico que recopila las explicaciones de la puesta en escena de sus principales obras.

1945: Fin de la segunda guerra mundial. En América escribe y adapta en hexámetros el Manifiesto Comunista. Continúa elaborando guiones de cine.

1946: P. Dessau escribe la música de *Mutter Courage und Ihre Kinder*. El editor Peter Suhrkamp adquiere los derechos para la publicación de la obra completa de Brecht en Alemania.

1947 : Sometido a interrogatorio y obligado a declarar ante el Comité de actividades antinorteamericanas. Vuelta a Europa. Traslado a París y a Suiza. Se instala en este último país y en Zurich escribe *Antigone*. Amistad con el escritor alemán Max Frisch.

1948: Escribe su *Kleines Organon für das Theater* incluido en el volumen II de sus *Schriften zum Theater*. Se trata de su escrito teórico-práctico sobre el teatro épico más conciso y claro escrito hasta el momento. Reinicia su actividad con Caspar Neher y en Junio estrena en la Schauspielhaus de Zürich la obra *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Regreso a Berlín oriental.

1949: Año cargado de éxitos para Brecht. Por un lado el magnífico estreno de *Mutter Courage und Ihre Kinder* en el Deutsches Theater con su esposa Helene Weigel en el papel de protagonista. Nacimiento de su compañía teatral la *Berliner Ensemble*.

1950: Brecht es nombrado miembro de la academia alemana de las artes *Deutsche Akademie der Künste*. Obtiene la ciudadanía austríaca. Elabora y estrena con la *Berliner Ensemble* la obra *Der Hofmeister* de J.M. R. Lenz. Propone a E. Engel la grabación de la obra teatral *Mutter Courage und Ihre Kinder*.

1951: Estreno en Enero de la *Berliner Ensemble* y *Die Mutter*, de nuevo con su esposa Helene Weigel como protagonista. Dos meses después lleva al Staatsoper de Berlín *Das Verhör des Lukullus*. Resulta de especial relevancia la escritura de su texto *Herrnburger*

Bericht, que incluye escena con música de Paul Dessau. El editor Herzfelde publica una recopilación de versos de Brecht bajo el título *Hundert Gedichte*.

1952: Actividad intensa con el grupo *Berliner Ensemble*. Reescritura del *Don Juan* de Molière. Adapta como pieza para teatro radiofónico la obra de Anna Seghers *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen*, representada en Berlín, Noviembre, en el *Theater am Schiffbauerdamm*, sede actual de la *Berliner Ensemble*. Inicia la reescritura del *Coriolan* de W. Shakespeare.

1953: Elegido presidente del grupo político-cultural PEN Zentrum. Miembro de la Academia de las Artes junto con su esposa H. Weigel. Tras un levantamiento obrero en Berlín envía escritos públicos a W. Ulbricht pidiendo el indulto de varios de los acusados.

1954: La *Berliner Ensemble* se instala definitivamente en su sede actual, el *Theater am Schiffbauerdamm* de Berlín. Brecht participa con la *Berliner Ensemble* en el festival internacional de teatro de París obteniendo el primer premio por la representación de *Mutter Courage und Ihre Kinder*. Recibe un cargo como asesor en el Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana. Estreno en Berlín de *Der Kaukasische Kreidekreis*.

1955: Importante adaptación de Brecht de la obra de G. Farquar *The Recruiting Officer* bajo el título *Pauken und Trompeten*, estrenada en Berlín, en Septiembre de este mismo año. Ganador del Premio Stalin de la Paz.

1956: Establece contactos con el director Strehler y se traslada a Italia, concretamente a Milán con su íntima colaboradora Elizabeth Hauptmann para presenciar el estreno de *Die Dreigroschenoper*. Trabaja en los ensayos de *Galilei*. Interviene en el IV Congreso de Escritores Alemanes. Fallece el 14 de Agosto en Berlín, dejando un legado teatral cargado de innovaciones así como una compañía vigente hasta hoy en día con sede en el *Theater am Schiffbauerdamm* de Berlín.

7.2. BIOGRAFIA DE EDWARD BOND

1934: Nace en Londres, Holloway, 18 de Julio. Crece en el seno de familia trabajadora con cuatro hijos.

1940: La familia emigra al norte de Londres en busca de trabajo. Se trasladan primero a Cornwall, después a East Anglia. Estudios primarios y medios en escuelas estatales.

1949-1953: Abandona los estudios y busca empleo. Trabaja en una fábrica de aviones.

1953-1955: Llamado al servicio militar. Enviado con la armada de ocupación de los países aliados a Viena. Al final de su servicio militar comienza a escribir historias cortas y piezas teatrales sueltas.

1958: Año crucial en su trayectoria profesional. Es invitado por el director W. Gaskill al taller de escritores del Royal Court Theatre, del cual se convertirá en asiduo colaborador y asistente. Realiza allí varios ejercicios de improvisación teatral y puestas en escena.

1962: Estrena *The Pope's Wedding* en el Royal Court Theatre. Llevada a escena por Keith Johnstone.

1965: Estrena *Saved*, también en el Royal Court Theatre, constituye un verdadero escándalo. Tras este estreno Bond se convierte en un autor célebre.

1966: Nominado al Oscar por su obra *Blow Up*.

1968: Estrena *Early Morning* en el Royal Court y *Narrow Road to the Deep North* en el Belgrade Theatre de Coventry.

1969: Se dedica una temporada teatral a Edward Bond en el Royal Court Theatre.

1971: Estrena en el Royal Court Theatre una versión propia de *Lear*.

1973: Estrena *The Sea* en el Royal Court y *Bingo* en el Northcott Theatre de Exeter.

1975: Estrena *The Fool* en el Royal Court. Publica varios artículos en la revista especializada *Plays and Players*.

1976: Recibe con *The Fool* el premio a la mejor obra teatral en 1976. Estrena *The Swing* en el Almost Free Theatre.

1977: Nombrado doctor honoris causa por la universidad de Yale.

1978: Estrena *The Bundle* en el RSC Warehouse Theatre. *The Woman*, dirigida por él mismo. Es la primera obra estrenada en el National Theatre Olivier's stage.

1979: Estrena y dirige *The Worlds* en el Newcastle University Theatre Society y con grupos de activistas en el Youth Theatre Club.

1980: El South Bank Show (LWT) reconoce la obra completa de Bond y se dedica a ella.

1981: Estreno de *Restoration* en el Royal Court Theatre, dirigida por él mismo.

1982: Estreno de *Summer* en el National's Cottesloe stage, dirigida por él mismo. Colaboración con la universidad de Essex.

1983 : Lleva a escena *Derek*, en el RSC. Realiza una estancia como profesor invitado en la universidad de Palermo.

1985: Estrena en el RSC su trilogía contra la guerra *The War Plays*.

1986: Estreno de *Human Canon* en el Quantum Theatre de Manchester.

1989: Estreno casi simultáneo de *Jackets* en dos escenarios, la universidad de Lancaster y el Haymarket Theatre de Leicester.

1992: Traslado a Francia y estreno de *In the Company of Men* en el Centre dramatique Nationale de Savoie.

1993: Emisión televisiva de dos de sus obras: *Olly's Prison* y *Tuesday* (por la BBC Schools).

1995: Estreno de *At the Inland Sea* en el Big Brun TIE Company.

1996: *In the Company of Men* estrenada en el RSC Barbican y dirigida por Bond. Estreno de *Coffee* en el teatro de Glamorgan y posterior reestreno en el Royal Court Theatre