

JOAN B. LLINARES
Universitat de València

MADRES EN TIEMPOS DE GUERRA EN EL TEATRO DE B. BRECHT*

Abstrat: This chapter analyses the transformation of the role of women in war according to three representations of the figure of the mother. First, in the outset of the Russian Revolution (*The Mother*). Second, during the Spanish civil war (*Senora Carrar's Rifles*), and finally, in the context of the Thirty Years War in Europe in the seventeenth century (*Mother Courage and her Children*). *Mother Courage and her Children* shows more complexity due to the counterpoint between Katrin, the main character, and Ivette, the prostitute. The resulting anthropology evidences strong antiaristotelian affiliation in the representation of women, who are the center of the family unit, and who are, among other things, active, negotiating, communicative, autonomous, and participate in debates.

Keywords: Women, War, Brecht.

Este trabajo, que vuelve sobre un dramaturgo contemporáneo a quien este equipo de investigación ya dedicó un Congreso en 1998 con motivo del centenario de su nacimiento¹, arrancó de diálogos con E. Gavilán y R. Münster, a quienes agradecemos sus incitaciones y sus textos sobre Brecht², y, más en concreto, de una advertencia de Ricard Salvat que decía: “*La Courage* completa un mite, el de la mare que ell tan bé tractaria a *La Mare* i a *Els fusells*

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación FFI2009-12687-C02-01, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Cf. K. Andresen, J.V. Bañuls i F. De Martino (Eds.), *El teatre, eina política*, Bari, Levante Editori, 1999.

² Nos referimos a la utilísima “Guía de lectura” que elaboró E. Gavilán para un seminario con sus alumnos de “Teoría de la historia”, dedicado a *Vida de Galileo* y a *Madre Coraje y sus hijos*, y al muy crítico artículo de R. Münster “La lucha de poderes en *Antigone* de Bertolt Brecht”, en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari, Levante Editori, 2009, pp. 477-491.

de la señora Carrar. És l'aspecte negatiu del mite.”³ Este comentario perfilaba una figura genérica, un símbolo que planteaba la cuestión que nos convoca. Centrándonos en esas tres obras teníamos una vía de acceso, una posibilidad de ponerle puertas al campo y de concretar unas obras y unos personajes que respondieran al tema que nos reúne, a saber, cómo el *escenario bélico* redefine el papel de la *mujer*, el de *madre* en especial, y de analizar tanto textos épicos de la ‘marca Brecht’, didácticos e inequívocos, como ejemplos de su dramaturgia más compleja, contradictoria y controvertida.

Importa que insistamos en esta acotación textual por razones elementales: la guerra marca de manera tan crucial la agitada vida, la extensísima obra poética y teatral, y la dispersa y abundante reflexión ensayística de Bertolt Brecht, por no hablar de su epistolario y de sus diarios, que debe quedar claro desde el principio que nos limitaremos a unos pocos componentes de su teatro, a tres obras en exclusiva. Querer abordar la cuestión que aquí y ahora nos interesa esclarecer con cierta perspectiva de exhaustividad, esto es, intentar abarcarla en todo el teatro de Brecht, y no digamos en su obra completa, es trabajo ciclópeo que va más allá de lo que nos proponemos, pues dejaremos de lado textos y figuras que también deberían contemplarse, pensemos, por ejemplo, en *Santa Juana de los mataderos*, en *Las visiones de Simone Machard*, o en ese fascinante personaje de ‘madre cultural en tiempos de guerra’ que es la fregona Grushe en *El círculo de tiza caucásico*. Valga esta somera indicación para que se sea consciente del carácter limitado de estas páginas, que tampoco analizan la explícita reflexión sobre la guerra en los ensayos y en los poemas de Brecht, un vacío muy estridente si se sabe, por ejemplo, que poemas como *Legende vom toten Soldaten* encendieron los odios de los nazis sobre su persona y quizá fueron la causa determinante de que el dramaturgo tuviera que exiliarse⁴. Por lo demás, también merecería estudio esa olvidada obra de raigambre goyesca que es *Kriegsfibel*⁵. Y, desde

³ R. Salvat, “Pròleg”, a B. Brecht, *Galileo Galilei. La “Courage” i els seus fills*, (Trad. de C. Serrallonga) Barcelona, Edicions de 1984,1997, 2ª ed., p. 15.

⁴ S. Kebir, “Und nun ist Krieg”, en S. Kebir y Th. Hörnogk (eds.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute. Brecht-Dialog 2004*, Recherchen 23, Theater der Zeit, 2005, p. 8.

⁵ E. Wizisla, “Virtuelle Kriegserfahrung mit Brecht-Texten: Die “Kriegsfibel””, en S. Kebir y Th. Hörnogk (eds.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute. Brecht-Dialog 2004*, Recherchen 23, Theater der Zeit, 2005, pp. 160-161.

luego, no comentaremos ni los muchos documentos gráficos, ni los relatos de los diferentes montajes que Brecht presencié en vida, y que sus discípulos y seguidores, o bien otros directores y escenógrafos, han llevado a cabo de estas tres obras tan polémicas y fascinantes. Si esta aproximación motiva al lector a retornar a los textos de Brecht y a estudiarlos sin excesivos presupuestos, por desgracia demasiado establecidos y acartonados, habremos logrado uno de nuestro objetivos.

Procedemos ante todo mediante un análisis textual, aunque esta metodología tiene graves deficiencias cuando nos referimos al teatro, un teatro además con vestuario y colores, con retumbar de cañones y objetos de inequívoca contundencia, como el carronato que está presente en todo momento en *Madre Coraje y sus hijos*. Tampoco atenderemos la huella que dejan en estas obras no sólo determinadas actrices, directoras y escenógrafas de fuerte personalidad, sino también, y en primer lugar, escritoras, traductoras y colaboradoras de singular relevancia, que han hecho que se hable con toda justicia de una autoría plural, de *Brecht y compañía*⁶: en efecto, no es trivial el hecho de que fueron algunas mujeres las que imaginaron unas obras en las que son otras mujeres las que sufren los desastres de las guerras y las que asumen un claro protagonismo dramático en las peripecias que se nos muestran sobre el escenario, esas mujeres dieron también su palabra a las heroínas. No olvidamos que el teatro de Brecht está íntimamente unido a la música, a las canciones, al poder emotivo del ritmo y del verso, a la plástica de fotos y diapositivas y a gestos de poderosa expresividad, así como al cruce de voces y a los efectos corales, pero, por muchos motivos, y ojalá sin excesivos reduccionismos, apenas podremos insinuarlo.

La madre (*Die Mutter*)

Según el subtítulo de esta obra, en ella se cuenta “la vida de la revolucionaria Pelagueia Vlásova de Tver” y, como es sabido, está basada en la novela del mismo título de M. Gorki. Se estrenó en Berlín en 1932⁷. Brecht

⁶ Cf. J. Fuegi, *Brecht and Company*, New York, Grove Press, 1994.

⁷ En lo que sigue aprovecho el trabajo de Werner Mittenzwei “Über die Entstehung des Stücks”, en Werner Hecht (coord.), *Materialien zu Bertold Brechts ‘Die Mutter’*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1969, pp. 34-46.

aprovechó la previa dramatización que habían elaborado G. Weisenborn y G. Stark, y en la redacción colaboró un colectivo formado por el ya citado G. Weisenborn, así como por S. Dudow y H. Eisler. Tanto en la novela como en la pieza dramática se presenta paso a paso la conversión en *revolucionaria* de una pobre mujer, una *madre* de la clase obrera, viuda e ignorante, que sufre un cambio muy profundo, un extraordinario desarrollo, motivada al principio por las ideas de su hijo. Escribirla y montarla en aquellas fechas de creciente expansión del fascismo en Europa en general y en Alemania en particular implicaba también por parte de su autor un evidente *compromiso político a favor de la Unión Soviética y de los partidos obreros revolucionarios, del partido comunista en especial*. Este teatro, en efecto, quiere concienciar, quiere dar a conocer determinada teoría socio-histórico-económica y motivar para determinadas acciones políticas, recordando el proceso mediante el cual *las mujeres* rusas de la época zarista, incitadas por sus propios hijos, asumieron su papel de *miembros activos de la clase obrera en lucha*.

Nace así un nuevo “drama familiar” que remite ante todo al contexto social que lo produce, la lucha de *clases*, y no sólo, como había sido habitual, al conflicto más privado y psicológico entre *géneros*, entre una mujer viuda, iletrada y apolítica, y su hijo varón, concienciado y comprometido, y entre *generaciones*, esto es, a las habituales y consabidas tensiones entre padres e hijos, con los típicos problemas de obediencia, respeto a la tradición, dependencia económica, control de la residencia, los horarios y las amistades, amenazas con la herencia, presiones para recibir ayuda en la enfermedad y la vejez, etc. Estas dos fuentes de problemas casi desaparecen aquí por el peso apabullante que tiene lo que se considera esencial, *la explotación de los obreros por parte de los capitalistas y la necesidad de defenderse y de combatir el sistema socioeconómico, para tratar así de transformar la situación y conquistar el poder estatal*. Recordemos que en 1929 se desencadenó una gravísima crisis económica internacional, que repercutió fuertemente en Alemania, marcada por una terrible inflación, y que los partidos obreros se vieron forzados a reconocer *el decisivo papel de las mujeres tanto en la producción industrial como en las áreas del consumo privado y los servicios*, en las que ellas asumían prácticamente toda la responsabilidad: ir de compras al mercado y a los almacenes, cocinar, lavar y reparar la ropa, distribuir los gastos de toda la familia, atender a niños y ancianos, etc.

La obra comienza con una escena titulada “Las Vlások de todos los paí-

ses” (633)⁸, una presentación de las mujeres que, como la protagonista, “viuda de obrero y madre de obrero”, han de cocinar para ellos una sopa aguada porque han rebajado los sueldos en la fábrica, han de darles mil vueltas a cada céntimo para ahorrar, sea en leña, sea en ropa, sea en alimentos, y no encuentran solución, por mucho que cepillen y cuiden la ropa, que cocinen con cuidado, que administren y calculen con exactitud: ellas siempre son como cornejas impotentes ante las tempestades del invierno, llenas de lamentaciones y sin encontrar una salida. Serán los compañeros revolucionarios de su hijo quienes se la enseñarán (636). Desde antes del 1 de mayo de 1905 comienza, así pues, el largo *aprendizaje* de la madre, que colabora en la impresión y el reparto de octavillas, va a las manifestaciones, comienza a leer, visita a su hijo en la cárcel, vive la desgracia de que lo condenen a Siberia, la alegría de que regrese de allí en 1912, que siga con una imprenta clandestina y haya de exiliarse, y, finalmente, la tragedia de que lo detengan luego al regresar al país y lo fusilen, etc.

Para la concreta cuestión de la *guerra*, que es la que hemos de estudiar, aquí se presenta tanto el clima general de la ‘nación dividida’, es decir, de la *lucha de clases* o de la ‘guerra civil’, latente o manifiesta, en una nación determinada, como el contexto bélico particular en el que luego tuvo lugar la ‘revolución de octubre’ en Rusia, esto es, la *primera guerra mundial*, con sus protagonistas internacionales, uno de los cuales fue el ejército del Zar.

En este punto, la obra de Brecht es plenamente autónoma, no adapta a Gorki, sino que introduce una nueva situación: ha muerto el hijo y la madre, vieja y completamente agotada, “enferma en cama, recibe la noticia del estallido de la guerra mundial” (675), como reza el título de la escena 11^a. En efecto, el maestro con el que vive Pelagueia Vlásova le dice lo que acaba de leer en el periódico, que “se ha declarado la guerra”, y ella le contesta con dos interrogaciones: “¿La guerra? ¿Y qué hacemos nosotros?” (676). El maestro le responde: “El Zar ha decretado el estado de sitio. De todos los partidos socialistas, sólo los bolcheviques se han pronunciado contra la guerra. Nuestro cinco diputados de la Duma han sido ya detenidos y enviados a Siberia por alta traición”. Al enterarse de estas noticias, “la madre” sabe que “también los trabajadores tendremos que movilizarnos” y para eso comienza

⁸ La numeración entre paréntesis remite a la paginación de Bertolt Brecht, *Teatro completo*. Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid, Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2006.

dando un primer paso a pesar de su edad y sus dolencias, ella se levanta de la cama, aunque, como dice el maestro, no debería levantarse por ningún motivo, porque, además de su débil estado, es un individuo insignificante: “¿Y qué podemos hacer contra el Zar y todos los potentados de Europa?” Pero ella no le hace caso, junto con los trabajadores revolucionarios canta a coro una canción que la invita a levantarse, a ayudar al Partido, que está en peligro, y a ir al combate (676).

La escena 12ª, cuyo título para la representación en Nueva York (1935) decía: “En los primeros años de la guerra, los trabajadores no escuchaban a los revolucionarios” (687), presenta a Pelagueia Vlásova cubierta de sangre porque, en medio de la multitud que vitoreaba a las tropas que partían para el frente, se atrevió a gritar: “¡Abajo la guerra, viva la Revolución!”, y entonces los policías la golpearon. Ni los golpes ni la sangre la frenan, la vieja revolucionaria, atendida por algunos obreros, busca su bolso y aprovecha la situación para repartir octavillas bolcheviques que critican que, en esa guerra mundial, luchan obreros contra obreros, codo con codo con sus enemigos de clase, habiendo olvidado sus pasadas experiencias, sobre todo la solidaridad de los obreros de todos los países (677). La “madre” cree que esa idea antibélica es, desde su fe revolucionaria, la voz de la verdad, el optimismo de la esperanza, la confianza en la capacidad de pensar y de razonar de los obreros, de todos los obreros del mundo, por encima de sus características nacionales.

La escena 13ª sucede en 1916, cuando “los bolcheviques luchan incansablemente contra la guerra imperialista”, como reza el título (678). La acción sucede ante la puerta de un centro de recogida de cobre para la Patria, y sus protagonistas son un grupo de mujeres: la guerra les lleva a *entregar sus objetos de cobre* (copitas, calderos o jarras) para que sirvan para fabricar cartuchos, balas y granadas, es decir, *para producir las necesarias municiones* que los soldados usarán en el frente de batalla ante el enemigo, disparando con ellas. Así pues, *las mujeres también participan en la guerra aunque no lo sepan*, sus donaciones posibilitan que la guerra se prolongue, que no se acabe nunca, como dice Pelagueia Vlásova, o bien hacen que la guerra se acorte, como dicen otras mujeres y los carteles oficiales que hacen campaña publicitaria a favor de la entrega de objetos de cobre. La “madre” explica entonces que esa colaboración de las ciudadanas alarga la guerra, y que eso es lo que en el fondo muchas de ellas desean, pues así sus hijos ascienden en el escalafón militar y perciben mejores pagas, y así Rusia podrá conquistar más

territorios (Armenia, Galitzia) y vencer a su enemiga principal, la vecina Turquía. De esa forma, también podrá pagar los préstamos que ha recibido de Francia, préstamos que la tenían hipotecada, con lo cual puede decirse que “en ese sentido, es una guerra de liberación” (679). Por supuesto, a los soldados los tienen gratis los generales, los soldados son los esposos y los hijos de esas mujeres, a las que la guerra y la futura victoria bien las puede convertir en viudas y en madres desconsoladas y solitarias, en mujeres hambrientas y sin objetos de cobre en casa. Por otra parte, lo que esas mujeres hacen por su Zar y su país es lo mismo que, desde el otro bando, hacen las mujeres alemanas por su Emperador y su país, éstas, de hecho, tienen tanta hambre que “se están comiendo ya las hojas de los árboles” (680). En el diálogo que las mujeres entablan entre ellas, Pelagueia Vlásova razona su posición, ella es *una bolchevique que está contra esa guerra porque no es cosa que incumba a los obreros, se hace por los intereses de la clase no obrera, la de los burgueses capitalistas, pero las otras mujeres, sin tener plena conciencia de serlo, son de hecho unas “asesinas”*: “ningún animal entregaría a sus crías como vosotras las vuestras: sin sentido ni razón, por una mala causa. Habría que desgarraros el vientre... Vuestros hijos no tienen por qué volver. ¿Con madres como vosotras? Matando por una mala causa, serán muertos por una mala causa. Pero vosotras seréis las asesinas” (680). Así pues, *la guerra obliga a todos, también a las mujeres, a decidir entre la paz y la guerra, a optar en este segundo caso contra quién dirigir las armas, en una palabra, a saber para qué se lucha*. La guerra clarifica la situación en la que cada cual se encuentra, ya que tiene costes elevadísimos que plantean si vale la pena asumirlos, por qué y para qué. Para la citada representación neoyorkina Brecht recomendó que se proyectara en este momento una fotografía con la escalofriante lista de bajas de tres batallas en el Frente Oriental (688). La guerra, en efecto, es un monstruo enorme que se alimenta de sangre humana, de la vida de miles de obreros que mueren en el frente.

La última escena, la 14ª, sucede en enero de 1917, y presenta una de las numerosas huelgas de obreros y soldados amotinados que tuvieron lugar en Rusia en el invierno de 1916-1917, pues sobre el escenario unos huelguistas se manifiestan “contra la guerra y la dominación zarista” (681), las pancartas que llevan dicen así: “¡Abajo la guerra! ¡Viva la Revolución!”, y Brecht recomendó que se proyectara una fotografía con una manifestación armada (688). Junto a esos miles de “hombres de las fábricas” desfila, con vivo efecto cinematográfico, “una mujer de sesenta años” llevando una bandera roja,

es Pelagueia Vlásova, “viuda de obrero y madre de obrero”, quien recuerda ante una sirvienta que antes, cuando no podía dar de comer a su hijo lo suficiente, sólo se lamentaba, pero eso no cambiaba las cosas, entonces ella le ayudó a luchar para mejorar su salario, mientras que ahora, en cambio, ella lucha para que las fábricas de municiones no sigan produciendo armas, más aún, ahora “luchamos para conquistar el poder del Estado” (682). La obra acaba con una invitación expresa a sumarse a esa lucha, pues tal objetivo no es imposible, los gobernados podrán hablar algún día y acabar con la opresión que les subyuga. De hecho, para la representación en Nueva York Brecht pidió que finalizara la obra proyectando este título: “En noviembre de 1917, el proletariado ruso toma el poder” (688). Si en Rusia se consiguió, también puede suceder lo mismo en otras partes, hay, pues, esperanzas fundadas de que cambie el curso de la historia.

En las “Observaciones a *La madre*” Brecht indicó qué proyecciones podrían hacerse durante la representación de la obra, alguna de las cuales aborda directamente *el papel de las mujeres y su imprescindible función*. Para la escena 7ª, en la que la madre visita a su hijo en la cárcel, recomendó el texto “¡Demostrad que sabéis luchar!”, con el subtítulo “(Lenin a las mujeres)” (684). Para la escena 9ª, en que el hijo vuelve de su destierro en Siberia, este otro texto, también de Lenin: “Hay que fomentar la actividad social de las mujeres, para que abandonen su psicología pequeñoburguesa del hogar y de la familia.” Para la escena 13ª, la de la discusión en el centro de recogida del cobre, una fotografía de Lenin y, al lado de ella, esta inscripción: “Por la transformación de la guerra imperialista en guerra civil.” Y para la escena 14ª, la de la manifestación de los obreros en huelga contra la guerra y a favor de la revolución, una película con tomas documentales de la Revolución de octubre, película que estaba prohibida por la censura, y una pancarta en la sala que decía: “Sin las mujeres no hay ningún movimiento de masas auténtico (Lenin)” (684).

Para nosotros hoy, casi ochenta años después de su estreno, caído el muro de Berlín, desaparecida la antigua URSS y desactivado el bolchevismo en Rusia, esta obra ha perdido gran parte de su poder didáctico y estético, se ha convertido en un documento histórico. No obstante, si percibimos la necesidad de representaciones paritarias en nuestros partidos políticos y en las instituciones públicas, o la persistente diferencia de sueldos entre hombres y mujeres, o la diversa implicación en el ámbito doméstico, en el que son las mujeres las que siguen trabajando en enorme medida, todavía cumpla una

importante función, recordando el peso que las mujeres soportan casi en exclusiva en la vida familiar y su necesaria e igualitaria inserción en la vida pública, en el mundo del trabajo y la cultura, en todos los debates y votaciones democráticas. Este reconocimiento de los derechos de las mujeres es teórico y todavía muy reciente, siguen día a día injusticias y maltratos sin que estemos en espacios bélicos, en los que las mujeres ya participan como parte de las fuerzas armadas y como representantes que deciden en el Parlamento dónde y cuándo los soldados han de luchar y para qué. Pero para abordar nuestras crisis y contradicciones este drama puede resultar insuficientemente pedagógico en su escueta antropología.

Los fusiles de la Señora Carrar (*Die Gewehre der Frau Carrar*)

La obra, escrita en 1937, está basada en una idea de J. M. Synge, y presenta la respuesta del escritor a la situación desencadenada por la guerra civil española, su compromiso con las brigadas internacionales, con los intelectuales antifascistas en su lucha por la cultura, y con los republicanos españoles que combatieron contra la insurrección golpista. En su escritura colaboró M. Steffin.

De nuevo la figura central es una madre de cuarenta y tantos años, Teresa Carrar, que vive en una humilde casa de pescadores en un pueblo del Mediterráneo andaluz, es viuda y tiene dos hijos, Juan, de 20 años, y José, de sólo 15. La acción, en un solo acto, sucede una noche de abril de 1937. Ella acaba de amasar la última harina que le quedaba y mete la masa en el horno. El hijo mayor está pescando en su barca, obedeciendo lo que ella le ha ordenado, que trabaje y no vaya al frente. Se oyen en la lejanía los estallidos de los combates. En seguida se percibe que el hijo menor no está de acuerdo con que su hermano no esté en el ejército republicano, luchando, como hacen los otros hombres del pueblo que están en edad militar (897), porque su madre no se lo permite. Pero todos están bien informados de lo que pasa en el país y en las costas de Málaga y Granada, la radio de los vecinos les hace escuchar tanto los discursos republicanos que se emiten desde Valencia, como los terribles discursos fascistas del general Queipo de Llano. La señora Carrar no está de acuerdo ni con unos ni con otros, porque todos ellos incitan a la guerra, “yo estoy en contra del derramamiento de sangre” (898). “Somos pobres, y los pobres no pueden permitirse la guerra” (899). Ella no quiere enfrentar-

se con nadie, desea actuar con responsabilidad y por eso retiene a sus hijos en casa. Quiere ser una pacifista consecuente, una madre responsable, una defensora de la vida de todos.

Entra entonces en esa casa el obrero Pedro Jaqueras, hermano de Teresa, que acaba de regresar del frente de Motril, donde resisten a duras penas las tropas republicanas, con el objetivo de conseguir refuerzos de todo tipo, hombres y armas en especial. La conversación entre ellos recuerda que Carlos, el marido de Teresa, murió a consecuencia de su participación en la rebelión de Asturias. Desde entonces, ella va a la Iglesia, quizá para eliminar los rumores que la hacían responsable de la trágica decisión del marido de viajar al norte para colaborar en la rebelión. Pero no por eso deja de atender las heridas de un miliciano, Pablo, a quien le cambia el vendaje.

Si hasta ahora hemos visto a la mujer en casa, cocinando, atendiendo a sus hijos y yendo a la iglesia, moviéndose en el interior de ese campo cerrado de las tres 'kas' que, como bien se sabe, en alemán dibujan el espacio típicamente femenino (*Kinder, Küche, Kirche*), ahora comenzamos a verla en un nuevo papel, el de *enfermera* improvisada (903), un cambio ocasionado por la situación bélica. Para atender al herido, Teresa coge una camisa, quizá de las que pertenecían a su marido o de las de sus hijos, la hace pedazos y con suavidad cambia las vendas y cura al herido.

Poco después se presenta en la casa una muchacha, Manuela, la amiga de Juan, esto es, su antigua novia. Viene de una reunión en la escuela, en la que se ha decidido que todos los que pudieran se irían esa misma noche al frente: en esa asamblea las mujeres tienen voz y voto, no se limitan a guardar silencio. Pero Juan está en su barca, sigue en ella, al margen de las decisiones de sus paisanos y paisanas. Su madre no quiere que vaya al frente, aunque el Gobierno republicano haya ordenado que "todos los hombres capaces de luchar tomen las armas" (905). Ella sabe que hay de hecho dos Gobiernos en España, y que ambos "nos quieren llevar al matadero. Pero no por eso llevaré yo a mis hijos en un carro al matadero". La Sra. Carrar no está con los golpistas, desea ser neutral y abstenerse de participar en la guerra, aunque se aisle cada vez más y sea objeto de críticas por parte de los vecinos, que la comienzan a considerar como insolidaria, egoísta y cobarde.

La siguiente visita a la casa la lleva a cabo el cura del pueblo, un hombre que "se preocupa por todos los niños que tienen a sus padres en el frente" (907). Este religioso tampoco milita a favor de ninguno de los dos bandos, aunque el Vaticano sea franquista y en el País Vasco la mayoría de las dióce-

sis estén con la República; él no es combatiente, sigue la palabra del Señor que dice: "¡No matarás!" (908). Por eso ayuda a remediar el hambre de los más necesitados, a pesar de que los países neutrales hayan impedido que lleguen a las costas españolas barcos con víveres para la población. Su buena fe y su pacifismo le llevan a seguir preocupándose de los niños del pueblo y a no combatir. Tiene sus legítimas sospechas, pero no se atreve a desmentir públicamente el supuesto cristianismo confesado por el general Franco.

Pedro está en casa de su hermana porque sabe que ella tiene que haber escondido los fusiles de su marido. Con la ayuda de José, los encuentran y los sacan de la caja en que estaban enterrados. Pero la Sra. Carrar no se los da. Ha amenazado con suicidarse si sus hijos se van al frente sin su consentimiento. La muerte de su marido le ha hecho desconfiar del apasionamiento y de la violencia, "con el fusil no se arregla nada" (913). Entonces llega a la casa la anciana señora Pérez, cuya hija, Inés, cayó en el frente hace una semana (914). Era *maestra*, enseñaba a los niños, enseñó a leer a Juan, pero tal como estaban las cosas, se hizo soldado, se hizo *guerrera* precisamente porque quería seguir siendo maestra, esto es, quería poder enseñar la verdad. No obstante, la Sra. Carrar sigue manteniendo su posición pacifista: "No quiero que mis hijos sean soldados. No son reses para el matadero" (914). Con la vida de su marido ella cree que ya ha pagado lo que debía, ya ha hecho su aportación familiar al heroísmo que las circunstancias demandan (915). No ha parido a sus hijos para que disparen a sus semejantes desde detrás de una metralleta. Ella repite la sentencia bíblica que dice que "quien a hierro mata, a hierro muere" (918). La figura de Inés, por el contrario, simboliza otras dos posiciones de la mujer, la enseñanza, el estudio, la investigación y divulgación de la verdad, por una parte, y la militancia efectiva en el combate armado, su capacidad para empuñar las armas, defenderse y atacar, por la otra. La mujer, por tanto, es *maestra*, científica, profesora, y en tiempos bélicos, puede ser *soldado*, miliciana, o guerrillera. Más aún, también puede ser *héroe* y *mártir*, puede morir por defender la legitimidad republicana, la libertad de enseñanza, la libre circulación de las ideas, la no censura de la verdad, esto es, por vivir dignamente como un verdadero ser humano con formación.

Entonces entran dos mujeres y un grupo de pescadores, que traen el cuerpo muerto de Juan, ametrallado por un barco pesquero armado. Seguramente le dispararían porque verían que era un pobre pescador, el gorro raído que llevaba le delataba su clase social, su inequívoca pobreza. Ante esta tragedia la Sra. Carrar coge el pan, lo envuelve, reparte los fusiles a su hermano y a su

hijo, y ella misma coge uno para empezar el combate: la viuda pacifista, ante la injusticia vivida, se ha convertido de pronto en madre guerrera, en otro soldado que reemplaza a su hijo y a su esposo, ya fallecidos (919). La agresión que ha padecido rompe su neutralidad y su pacifismo, y ella coge las armas en *legítima defensa* de su vida y de la del último hijo que le queda. La Sra. Carrar se convierte así en otra Inés.

Hoy, esta obra también puede tener para nosotros un sentido de ineludible *memoria histórica*, paso necesario en nuestra vida democrática, de homenaje a tantas víctimas republicanas que defendían un gobierno legalmente constituido: entre esas víctimas también había mujeres, madres e hijas, trabajadoras y maestras responsables, convertidas en enfermeras, milicianas, viudas, huérfanas, novias y hermanas que perdieron para siempre a sus maridos, a sus hijos, a sus padres, a sus novios y a sus hermanos, y que también fueron mártires y heroínas en esa guerra en la que estaban implicadas posiciones económicas, políticas, religiosas y culturales enfrentadas. El trágico problema del difícil pacifismo en determinados contextos sociales persiste como un grito lacerante.

Madre Coraje y sus hijos (*Mutter Courage und ihre Kinder*)

Esta obra, considerada por todos una de las piezas maestras de la producción brechtiana, también sucede en época bélica, no en vano su subtítulo dice que es una "*Crónica de la guerra de los treinta años*" (1005). Escrita en colaboración con dos mujeres, E. Hauptmann y R. Hill, responde a la muy tensa situación que vive y presiente un exiliado alemán, en 1938 en Dinamarca y en el otoño de 1939 en Suecia, en vísperas del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, cuando se podía pensar que algunos países aprovecharían su neutralidad oficial para hacer grandes negocios en el conflicto que se avecinaba. P. Dessau puso música a las canciones que la vertebran.

Los estudiosos han explicado que en la gestación de esta obra, en la que hay referencias plásticas y coloristas de los cuadros de Breughel, y, por lo tanto, alusiones a lo invisible, al mundo al revés, a la cara oculta de aquello que se nos muestra⁹, se halla el texto clásico de Grimmshausen,

⁹ Cf. el citado artículo de R. Münster, p. 488 en especial.

Lebensbeschreibung Der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche (Descripción de la vida de la archiestafadora y vagabunda Courasche), de 1668, así como la balada de Johan Ludvig Runeberg dedicada a la cantinera Lotta Svärd durante la guerra ruso-finlandesa de 1808-1809, usados ambos con gran libertad, y muchos elementos de una novela célebre de Jaroslav Hasek, la del soldado Schweyk, cuyo humor y socarronería popular, crítica y lúcida, permea respuestas y actitudes muy desenvueltas, sobre todo de la Coraje¹⁰.

A diferencia de las dos piezas anteriores, y como reza el título, aquí no se trata de una madre, o de los fusiles de una ama de casa, sino de una madre, la “Courage”, y sus hijos, de una hija muda en especial, casi siempre presente, *Katrin*, la cual constituye un notable *contrapunto femenino* con respecto a la manera en que la figura materna vive su respuesta personal al desafío de la guerra. Si a ello añadimos la reiterada presencia de la prostituta *Yvette Pottier*, otro prototipo femenino en tiempos bélicos, es obvio que estamos ante una obra de superior complejidad en el tratamiento del tema que nos interesa abordar.

Esta complejidad no sólo se manifiesta en la pluralidad de alternativas femeninas a la guerra, también atañe al contexto bélico, afecta al tratamiento de la guerra, fenómeno complejo por antonomasia que requiere precisiones, pues las escenas de esta pieza nos enseñan muchas cosas sobre las diferentes modalidades aparentes de guerras –como las llamadas “guerras de religión”– y sus causas estructurales. Se abren aquí varias cuestiones graves: para empezar, qué significa elaborar la crónica de una guerra del pasado, del ya lejano siglo XVII, la época de Galileo, o sea, qué es y para qué sirve la historia, el discurso historiográfico, y en qué medida una obra de arte, como una pieza dramática en este caso, sirve para enseñar qué nos pasó y nos pasa, esto es, qué es eso que presuponemos que es el pasado, el presente y el futuro, qué es recordar y olvidar, celebrar o perdonar, qué es la llamada memoria

¹⁰ Cf. el muy interesante ensayo de Walter Hinck “Muter Courage und ihre Kinder. Ein kritisches Voksstück” en W. Kinderer (ed.), *Brechts Dramen. Interpretationen*. Stuttgart, Ph. Reclam jun., 2004, pp. 93-117, en especial pp. 97 y 100. Sobre la novela de H. J. C. von Grimmelshausen y su visión de la mujer merece leerse el lúcido artículo de Ingrid García Wistädt “Las vicisitudes de la pícara Coraje: el viaje de una mujer en la guerra de los Treinta años”, en B. Raposo y E. Weber (eds.), *Guerra y viaje. Una constante histórico-literaria entre España y Alemania*, Valencia, PUV, 2009, pp. 43-55.

histórica, etc. He aquí que el teatro, divirtiéndose, cumple una función de representación de acciones de especial relevancia, pues lo que cuentan las historias, los mitos y las leyendas es susceptible de relecturas que los reinterpretan según la sensibilidad del artista y los problemas candentes del momento en que los revive. En el fondo, lo que hace un dramaturgo y lo que hace un historiador no están tan alejados como tendemos a suponer de manera irreflexiva.

Madre Coraje y sus hijos remite a la "crónica" de una larga guerra del pasado, la guerra de los treinta años (1618-1648), que ya lleva tiempo iniciada, seis años, cuando comienza la obra en la primavera de 1624, y que todavía continuará doce años cuando acaba la pieza en enero de 1636, junto a la ciudad sitiada de Halle. Los lugares en los que se desarrolla la acción son diversos, de varios países; el carro de Madre Coraje atraviesa incansablemente Polonia, Moravia, Baviera, Italia, otra vez Baviera, Prusia, etc. La crónica brechtiana abarca en total 12 años, y tiene 12 escenas de diferente duración, pero sólo aborda algunas cuestiones y situaciones en torno a esa guerra, su exposición es fuertemente selectiva, no cae en ese positivismo enciclopédico, pesado e inerte, que el joven Nietzsche criticó en su *Segunda Consideración Intempestiva*.

No aparecen aquí, al contrario que en el caso de Galileo, los así llamados *grandes hombres*, los supuestos protagonistas de la historia, los reyes, papas y banqueros, los sabios y poderosos, sino que sus personajes son personas corrientes, ciudadanos y ciudadanas de a pie, pequeños comerciantes, campesinos, cocineros, sirvientes, soldados, escribanos, predicadores, prostitutas, miembros todos, en efecto, del *pueblo llano*. Gentes como nosotros. Sus problemas son los nuestros: ¿qué hacer?, ¿cómo vivir en tiempos críticos y difíciles?, ¿se puede ser bueno en una sociedad como la nuestra?, ¿estamos en época de paz o seguimos estando en guerra?, ¿qué significa la guerra?, ¿por qué se desencadenan las guerras?

La cuestión es realmente dramática, la 2ª escena describe lo que sucede en realidad para el pueblo llano cuando hay guerra, por ejemplo, cuando los ejércitos suecos invaden Polonia y sitian sus ciudades: "estamos sitiados y hay una hambruna que la gente revienta" (1015). Ya se han comido hasta las ratas, "cinco hombres corrieron media jornada detrás de una rata de campo hambrienta". "He estado con los campesinos y no tienen nada". "Se muerden los codos de hambre. Los he visto desenterrar raíces y chuparse los dedos después de comerse una correa de cuero hervida. Así están las cosas" (1015).

Más adelante, la escena 9ª, que ocurre en el otoño de 1634, viene precedida por esta aclaración: “Dieciséis años dura ya la gran guerra de religión. Alemania ha perdido más de la mitad de sus habitantes. Enormes epidemias matan a los que han sobrevivido a la carnicería. En las comarcas en otro tiempo florecientes reina el hambre. Los lobos merodean por las ciudades calcinadas” (1057). Y la Coraje añade: “¿Para qué labrar la tierra? No crece ya nada, salvo arbustos espinosos. Al parecer, en Pomerania los campesinos se han comido a sus hijos pequeños, y se ha visto a monjas atracando a la gente” (1058). La situación es tan atroz que la pregunta principal se radicaliza: ya no se trata de cómo vivir de manera óptima, de forma excelente, escogiendo una vida buena y satisfactoria, virtuosa y loable, sino de *qué hacer para subsistir, para que no nos maten, para seguir vivos sobre la tierra*. El problema de las *virtudes* se plantea aquí, por tanto, desde los estratos más básicos de nuestra biología y desde los fundamentos de lo que llamamos nuestra socialidad, nuestra vida en común, nuestra ciudadanía.

Este teatro, como es sabido, nos trata a nosotros, lectores y espectadores, como *verdaderos seres humanos*, esto es, como seres racionales que incluso cuando estamos divirtiéndonos somos capaces de pensar, de tomar decisiones, de reflexionar y actuar en consecuencia de determinada manera, y como seres vivos y afectivos que sufrimos, reímos y lloramos, nos conmovemos y nos imaginamos imitando o rechazando lo que percibimos en otros humanos. Los argumentos y las emociones que el drama nos trasmite nos enseñan lo que somos y nos alteran en los diversos sentidos de este verbo. He aquí otra importante cuestión antropológica que esta obra plantea, los *fundamentos efectivos de su poderosa poética*. Pero conviene que nos ciñamos al tema que ahora nos convoca.

La figura de Madre Coraje

Es una cantinera llamada Anna Fierling (1007). Se presenta como *comerciante*, vende zapatos, salchichas, vino (1008), es decir, pertrechos y alimentos, la intendencia que todo ejército necesita —hebillas, pistolas (1010), lienzos y jamones (1011), botas, camisas, cuchillos, vasos (1033-1035). La llaman Madre *Coraje* porque tuvo miedo de arruinarse y atravesó el fuego de artillería de Riga con cincuenta panes en el carro (1009). No podía hacer otra cosa, pues de lo contrario el pan se hubiera estropeado por completo. El

negocio la ha convertido en una persona valiente, atrevida, incluso temeraria. Ha recorrido el mundo entero con su carro (1010). Procede de Bamberg, en Baviera (1010), pero ha salido de su región de origen porque ha ido por su cuenta a buscar los lugares en que hay guerra, ya que, para ella, *en la guerra es donde hay oportunidades de negocio*, “vamos a seguir nuestro camino, no todos los días hay guerra y tengo que espabíllarme” (1012).

Todos dicen que “tiene facultades extraordinarias”, “puede leer el porvenir” (1011). En cualquier caso, sabe desenvolverse bien en todo tipo de situaciones, es de pronta y viva respuesta, de aguda inteligencia práctica. Por la 3ª escena sabemos que en 1629 lleva ya unos 25 años de cantinera; tiene su carro ya 17 años (1034), y lleva trabajando 30 (1035). Debe haber estado comerciando junto a los frentes de batalla, así pues, desde el inicio de la guerra, y, cuando le conviene, pone la bandera del regimiento (1027), o la quita, su lealtad no es a un ejército, a un bando, nación o religión, sino al máximo beneficio a obtener. Lo que vemos no es, por tanto, una excepción, sino su particular modo de vida en continuos desplazamientos, *una forma de vida adaptada a la guerra*.

Es *madre* porque tiene tres *hijos*, frutos de diversas relaciones más o menos duraderas, ya que se han criado con quienes ni siquiera eran sus genitores: Eilif Nojocki, Fejos, al que llaman *Schweizerkas* (queso suizo), y Kattrin Haup. Esos apellidos remiten a padres de diferente nacionalidad, pues *el apellido de la madre es secundario*, no se transmite, claro indicio de su *inferioridad legal*, aunque ella los mantenga y sea su eje de referencia decisivo. La Coraje ha formado una *extraña familia*, de elemento masculino variable o ausente, en la que *el papel de la mujer-madre es el aglutinante principal*, el sostén de la unidad familiar, como parece que también sucede en ciertos grupos y, cada vez más, en nuestros días. Esa *curiosa familia* que pronto queda reducida de hecho a sus dos componentes femeninos, madre e hija, manifiesta que “el servicio militar”, “el oficio de la guerra” es cosa de *hombres*, oficio que “reporta dinero y reporta gloria”, mientras que malvender pertrechos es “cosa de *mujeres*” (1010). La obra, así pues, plantea la *limitada* transformación del papel de la mujer en tiempos bélicos, ya que en el XVII está excluida por principio su dedicación a las armas, su imposible carrera militar. Se subraya de ese modo que en esa sociedad existe una clara y contundente *división por géneros*, en absoluto neutral sino muy cargada de valores, como la que simbolizan el arco y la cesta de las exóticas sociedades nómadas, ejemplificados aquí por el fusil y el carro, o el combate y la canti-

na. Para poder enrolarse como soldado una mujer tendría que camuflarse y disfrazarse de hombre, ocultando y negando por completo su feminidad biológica y cultural.

Eliminada la milicia como profesión y ocupación, esta mujer entiende *la guerra como un negocio*, cree que ella y sus hijos pueden vivir a expensas de la guerra, más aún, que pueden obtener ganancias sin pagar excesivos costes (arbitrariedades legales de los mandos, multas, permisos, aduanas, sobornos, robos, etc.). Al final, esta comerciante es *una criatura de la guerra*, como lo son los militares. Pero su perspicacia y su inteligencia no le obnubilan sobre los riesgos y desastres de la guerra, pues cuando rasga una hoja de pergamino para leer el porvenir, ya dice de manera premonitoria: "Eilif, Schweizerkas y Kattrin, todos podríamos ser rotos así si nos dejáramos arrastrar demasiado a la guerra" (1012). ¿Acaso ella misma no se ha dejado llevar ya demasiado, dedicada como está desde hace tantos años a vivir de la guerra y a negociar con la guerra?, ¿acaso cree que por ser mujer, o por ser lista, o por ganar dinero, está libre de las garras de la guerra? Sólo en una cosa: *ella no es soldado*, aunque lo que ve con tanta lucidez en otros –"Te desgraciaste tú mismo, el día en que te hiciste soldado" (1012), le dice al sargento, cosa que también transmite la "canción de la mujer y el soldado" (1018-1019)–, cree que podría no afectar a sus dos hijos, cuando, de grado o a la fuerza, se hacen soldados. Ella sabe que "les gustaría escaparse de su madre e ir a la guerra como terneros a la sal" (1012), es decir, sabe que el ejército tiene sus atractivos para un hombre, su prestigio sociocultural. Además, el factor *suerte* hace que ni ella misma crea en lo que vaticina para otros, en la negra cruz que sus hijos sacan del casco (1013). He aquí la ceguera que a todos nos afecta en esta lotería o azar letales que se juegan en toda guerra. No obstante, algo es indudable: "¡La guerra se muere sin gente!" (1057), la guerra necesita vidas humanas como combustible, no le basta con pólvora y plomo.

La tensión estructural que la atraviesa está provocada por su doble papel de *madre* y de *comerciante*, tensión que está en su mismo nombre, *Madre-Coraje*. Cuando se trata de la suerte de sus hijos no puede reprimir sus sentimientos maternos: "¡Ay de mi, madre desgraciada, paridora dolorosa!" (1013). Pero luego, aunque esté en juego la vida de su hijo, ella especula y regatea, incluso con tacañería y trágica estupidez, o se ausenta cuando los intereses del negocio lo requieren, le pase lo que le pase a su hija, y, al final, es evidente qué tendencia la domina, sigue sola arrastrando su carro allí donde se desplaza el combate. Si su confesada y asumida maternidad parece

un *cariño animal*, su apego a la guerra no merece un calificativo menor, pues se la llama “hiena”, como si fuera una *alimaña carroñera* —“Es usted como una hiena de los campos de batalla”, le dice el predicador (1052). Esa pasión por la guerra hace que no estime la paz: “Veo que usted no quiere la paz sino la guerra, porque gana con ella”, le dice el sargento (1052).

Para Madre Coraje la sociedad está compuesta por dos estamentos radicalmente diferentes, los *peces gordos* de arriba y las *gentes de abajo*. Las victorias y las derrotas no significan lo mismo para unos y para otros: los de abajo pueden perder el honor en una derrota, pero eso no les duele si obtienen beneficios. Por lo general, *los de abajo sufren siempre*, tanto en las derrotas como en las victorias. Por eso, para ellos lo mejor es que la política no se agite mucho (1027-1028). Por lo demás, *los de abajo son imprescindibles*: “los emperadores no pueden hacer nada solos y dependen del apoyo de sus soldados y del pueblo, dondequiera que estén” (1043). *Esta es su peculiar versión de la dialéctica del amo y del esclavo, del señor y del siervo.*

El final de la escena 6ª, cuando Katrin regresa, herida y violada, pero con las mercancías que debía recoger de un local de la ciudad, su madre dice: “¡Así es la guerra! ¡Una bonita fuente de ingresos!”, aunque luego, recordando las desgracias de su hija y la muerte de su hijo menor, añade: “Maldita sea la guerra” (1048). He aquí la contradicción que la constituye. Cuando en la escena 7ª la suerte le sonrío y lleva un collar de táleros de plata, bendice su nomadismo y su fortaleza, *cree que la guerra sólo destruye a los débiles*, por eso no deja que le hablen mal de la guerra, “la guerra alimenta mejor a sus hijos”, “la guerra es sólo un negocio más” (1048). Parece que no sólo hay, así pues, peces gordos y peces chicos, sino peces *fuertes* y peces *débiles*. En este sentido, su reflexión recoge una división de importancia genealógica que permea la novelística de Dostoievski y la filosofía de Nietzsche, autor que Brecht había leído de manera intensiva¹¹. Hay aquí una base antropológica que no depende de la situación de clase, sino que se establece en el seno de todas ellas, donde persiste una lucha sorda mucho más indomeñable, como si sólo la pulsión de muerte o la voluntad de poder explicaran la barbarie que atraviesa la historia humana de principio a fin. El ser humano es una hiena para el ser humano¹². Y madre Coraje cree que ella es una mujer *fuerte* que sabe sacar tajada de la guerra.

¹¹ Cf. el citado artículo de R. Münster, p. 487 y nota 36 en especial.

¹² *Op. cit.* pp. 484-486.

En la escena 8ª, cuando parece que ha llegado la paz, recobra su talante materno, pues dice: “Me alegro de la paz, aunque esté arruinada. Al menos he conseguido salvar de la guerra a mis dos hijos” (1050). Y en la escena 9ª, cuando la guerra dura ya 16 años, Madre Coraje se siente “como el perro del carnicero, que lleva la carne a los clientes pero a él no le dan” (1058), ya no tiene nada que vender, ni la gente tiene nada con qué pagar. Entonces piensa que desearía vivir sin oír disparos en un lugar tranquilo. Pero, aunque le brindan una alternativa individual, no puede dejar a su hija, ellas dos siguen con el negocio. Luego, cuando su hija ha muerto, ella paga para que la entierren, le canta una nana, y se engancha al carromato, pues su decisión es clara: “Tengo que volver a los negocios” (1069). Se va allí donde vayan los ejércitos, “aún queda guerra, aún no acabó”. Parece que dijera que mientras haya guerra, hay esperanzas de vida para ella. Ya no puede sucederle nada, excepto su propia muerte, que la desvíe de ese camino que parece que sigue con reiteración mecánica, como si fuera su fatal destino, su absurda condena de Sísifo, cuando bien podría parar, establecerse en esa ciudad que su hija ha salvado de la masacre, pedir que la acogiera esa familia de campesinos que sabe de su trágica suerte, etc. Ni el cocinero, ni el predicador, ni Yvette merecen su recuerdo, como si las relaciones de compañía y de amistad sólo fueran meras variantes de las relaciones comerciales cantinera-cliente, siempre mediadas por el dinero, incapaces de forjar sólidos lazos de convivencia. La calamidad bélica no le ha enseñado más que a seguir tratando de subsistir por sí misma con su negocio muy cerca de los frentes de batalla, a pesar de haber perdido a sus tres hijos¹³.

¹³ Brecht dejó anotado este texto como guía para los montajes de esta obra: “En las guerras campesinas, la mayor calamidad de la historia alemana, se arrancaron los colmillos a la Reforma en lo que a los aspectos sociales se refiere. Quedaron los negocios y el cinismo. Madre Coraje –dicho sea para ayudar a la representación teatral– comprende, como sus amigos y huéspedes y como casi todos, el carácter puramente mercantil de la guerra: eso es precisamente lo que la atrae. Cree en la guerra hasta el fin. Ni siquiera se le ocurre que hay que tener un cuchillo muy largo para poder sacar tajada de la guerra. Quien contempla una catástrofe espera siempre, equivocadamente, que las víctimas aprendan algo de ella... No incumbe al autor de la obra abrir los ojos al final a Madre Coraje... Ella comprende algo hacia la mitad de la pieza, al final de la escena 6, pero luego vuelve a perder esa comprensión... Lo que importa al autor es que el espectador comprenda” (1073).

La figura de Kattrin

En principio, es la persona aparentemente *menos humana* de todas, pues carece de lenguaje, es muda, sólo puede gemir como un animal, manifestar su alegría y su dolor con la vivacidad de sus ojos y los sonidos inarticulados de su garganta, los “sonidos roncós” que lanza cuando quiere advertir de algo preocupante a los demás (1014). Su hermano menor, que no la comprende en un momento en el que ella le quiere advertir del grave peligro que corre, la considera un “pobre animalito” (1029). Su propia madre dice que a veces “gime como un perro” (1029). Es obvio que no se puede expresar con palabras, pero entiende perfectamente lo que sucede y responde a las situaciones con criterio propio, con la integridad de toda su persona. Ser muda no significa que no sea inteligente, al contrario, su redoblada atención hace que se aguce su sensibilidad y su percepción del contexto, que responda siempre de manera singular.

Kattrin es una mujer de 25 años (1035), le gusta vestir de manera seductora, por eso se pone el sombrero de colores de Ivette y sus zapatos rojos de tacón, cosas que su madre le tiene prohibidas, porque así parece una golfa (1026). Vestir de ese modo es un peligro en la guerra, por eso Madre Coraje le frota el rostro con ceniza, como si se hubiera revolcado en la basura, para que no le pase nada. La razón de ese comportamiento es fruto de la experiencia, pues *en la guerra las mujeres son parte del botín*: “Un soldado, sobre todo católico, y una carita limpia, e inmediatamente tienes una puta. Durante semanas no tienen nada que llevarse a la boca y, cuando lo tienen, gracias al pillaje, caen sobre las mujeres” (1026). Para la Coraje lo mejor sería que su hija fuera como “una piedra”, que fuera una lisiada que no llamara la atención (1028). La barbarie de la lucha entre fuertes y débiles, entre hombres y mujeres, se manifiesta aquí con toda su crudeza.

Kattrin está tan necesitada de reconocimiento que, como su madre percibe, sería capaz de entregarse a un hombre de balde, “por el gusto” (1028). En este sentido, su mudez y su artificial fealdad la hacen sentir aislada, solitaria, desconocedora del ejercicio de la seducción y de los placeres del amor. Ella desea un marido, su madre se lo ha prometido para los tiempos de paz (1044). Su madre sabe que una vez estuvo fuera toda la noche, sólo una vez en todos estos años, y luego trabajaba más (1048). Esta mujer manifiesta de mil maneras la entraña social que nos define, la importancia capital del reconocimiento, la necesidad de diálogo, de interacción, de relacionarse con los demás, de

entablar una comunicación que tiene un componente verbal, pero que también implica intercambio de miradas y gestos, cuidados, caricias, regalos, compañía, seducción y fascinación, amistad, enamoramiento, intimidad sexual, vida compartida.

En la escena 5ª, en medio de una aldea destruida por los combates, Katrin se excita mucho y desea que su madre entregue lienzos para vendar a los campesinos heridos, incluso está dispuesta a amenazarla y a pegarle con una tabla de madera si no lo hace, y cuando oye una voz de bebé, corre adentro y rescata a un niño de pecho de las ruinas, lo mece y balbucea una canción de cuna (1041). La mujer es aquí la que salva, la *heroína* que, a riesgo de las llamas y los derrumbamientos, se lanza al rescate de los heridos y necesitados, una tarea que estamos acostumbrados a ver en personajes masculinos y que aquí, por el contrario, la lleva a cabo una joven muda, una 'madre cultural' que se apiada de un bebé abandonado a su suerte.

En la escena 6ª sufre una violación y una herida en la frente y en un ojo, que le deja una cicatriz permanente, desfigurándole parte de la cara (1047). Este brutal percance subraya que en las guerras los soldados violan a las mujeres, sobre todo a las extranjeras, pues las guerras "hacen que surjan los instintos más bajos del ser humano" (1047). Parece ser que "en su país no violaban a nadie", dice el predicador. Este comentario subraya los efectos de las guerras sobre las mujeres, en especial *sobre las extranjeras*. Madre Coraje generaliza de otro modo y destaca que eso les pasa a las mujeres que *les gustan a los hombres*, ellos se las llevan hasta destrozarlas, mientras que dejan vivir a las que no les gustan (1047). En cualquier caso, la guerra explicita que *entre hombres y mujeres hay una guerra permanente*, una serie de abusos de *los más fuertes sobre las más débiles*, si bien esta prepotencia se ejerce sobre otras dos dualidades que conviene subrayar: las mujeres nacionales y las *extranjeras*, las propias y las *extrañas*, las amigas y las *enemigas*, por una parte, y las bonitas y las feas, las que gustan y las que no gustan, por la otra. La barbarie de la guerra se ceba aquí, así pues, sobre dos rasgos digamos más naturales, ser *hembra*, ser mujer, y ser *hermosa* o atractiva, y sobre un rasgo más cultural, no ser nativa, ser *forastera* o *extranjera*, de otra ciudad o país, con otra lengua y otra religión.

Al final de esa escena 6ª sabemos que la *mudez* de Katrin es otra de las consecuencias de la guerra, de pequeña un soldado le metió algo en la boca. Ahora, muda y con la cara desfigurada, no encontrará marido, y se quedará frustrada para siempre por no tener hijos (1048). Cuando en la escena 8ª pare-

ce que por fin ha llegado la paz, ella no quiere salir del carro, cree que la gente la mira (1051), ha interiorizado su fealdad de tal modo que no se atreve a ser vista. En la escena 9ª sabe que su madre y el cocinero la pueden abandonar y decide marcharse, ha escuchado que con esa cicatriz los clientes no la quieren en una posada. Su madre sabe que tiene miedo de la guerra, que no la soporta, que se pasa las noches gimiendo, sobre todo después de las batallas, y que se le rompe el corazón cuando ve un erizo aplastado (1059). Sus penas la hacen solidaria de los sufrimientos de todo *ser vivo*, la llenan de compasión por todo *viviente*, que es a lo que la guerra la ha reducido.

Ella parece una piedra, como dirá el texto para subrayar su extraordinaria transformación: "la piedra rompe a hablar" (1063). Pero tiene una virtud genuinamente humana, ese rostro de la bondad que se llama *compasión*. Una compasión marcada por la esperanza, por el futuro, por la vida de los niños (la campesina reza para que se salve su cuñado que tiene 4 hijos inocentes y está en la ciudad, en la que todos duermen...). Su comportamiento indica una de las razones por la que el heroísmo tiene sentido, posibilitar que sigan viviendo los niños. La escena 11ª está marcada por su valor, por su decidida acción, jugándose la vida. De nuevo otra persona, aquí la campesina, la trata como un "pobre animalito" (1065); para el campesino, por ser "muda", es una "inválida", una "lisiada", una inútil. Pero es la que alerta a los sitiados con su toque de tambor, aunque para la campesina ella sea "gentuza", una mera "extraña", mientras que, por el contrario, para Katrin, niños, viejos y animales, todos son criaturas que merecen seguir con vida, ella muere *afirmando un valor incondicional que comparte y reivindica en todos, la vida*, la inocencia de la vida. No le basta que le propongan que su madre se salvará, que se salvará su familia, pues, como dice el campesino joven, que la entiende en su actitud, "¡no lo hace sólo por su madre!" (1066). Él es el único que la incita a seguir tocando, aunque eso signifique que a éste le peguen, que destruyan el carro que mantiene a la familia, y que a Katrin la maten.

El hecho de que la joven muda arriesgue su vida no por ella misma, ni por su madre, ni por su modo de subsistencia (el carro), ni por los suyos (por su pueblo, su religión, su raza, su lengua o su sexo), sino por todas las criaturas vivas que hay en esa ciudad, destaca un rasgo que merece consideración: *tanto Katrin como su madre son una figura femenina generada por las guerras, a saber, la emigrante, la extranjera, la fugitiva, la forastera sin hogar; la paria ambulante que no posee bienes inmuebles ni está afincada en*

un territorio, pero que, sin embargo, y a pesar de su exilio permanente, es capaz de entregar su vida por las vidas de todos los demás.

Esa escena de creciente tensión, maravillosamente construida, es, como se ha dicho, "la más emotiva de todo el teatro de Brecht"¹⁴, de hecho no se puede leer o contemplar sin desear que, vivamos donde vivamos, ojalá haya entre nosotros mujeres como Katrin que nos alerten de los peligros y nos despierten. Pero esa honda conmoción no deja de plantear un serio interrogante: ¿qué antropología da razón de gestos heroicos como el del sacrificio de Katrin?, ¿desde qué antropología se torna comprensible y loable, e incluso necesaria, esta actitud heroica?, ¿acaso la guía una irrefrenable pulsión suicida y negativa, que desea desaparecer de la tierra?, ¿o es sólo un seductor experimento teatral para causar efecto y conseguir aplausos? Ni la barbarie omnipresente, ni el ser humano como lobo o como hiena, ni la voluntad de poder en sentido materialista, ni el impulso de la libido, ni los instintos de conservación y de supervivencia, ni los genes egoístas, ni la astucia, ni la fuerza física, son capaces de explicarlo, porque no se adecúan a esta figura frágil y rebelde, compasiva y bondadosa. Katrin tampoco es una loca, ni una santa que se inmola por sus creencias religiosas, por salvar a sus correligionarios de las amenazas de anticristos y herejes, de los enemigos de la fe. Como ya apuntó R. Münster, estamos ante una nueva versión de la figura de Antígona, víctima entre facciones enfrentadas, entre intereses y odios irreconciliables. Así pues, si queremos comprender esta extraordinaria respuesta femenina, necesitamos volver a la *antropología trágica* de un Sófocles para encontrar pistas que nos orienten en la búsqueda.

La figura de Yvette Pottier

Aparece ya en la escena 3ª (1020 ss.), bebe aguardiente desde la mañana y viste como una prostituta (medias, sombrero de colores, zapatos de tacón), aunque está enferma; todo le da igual, no le importa que le salgan patas de gallo, la conocen todos. Es, por tanto, otra de las víctimas de la guerra, de sus movilizaciones y traslados: la mujer engañada por su primer novio, la joven seducida y abandonada, que no puede tener orgullo y ha de comer mierda

¹⁴ Cf. la "Introducción" de M. Sáenz en *op. cit.*, p. 24.

para no hundirse (1021). En la guerra *la mujer sufre las mentiras y las infidelidades de los hombres* con mayor dureza que en tiempos de paz. El amor es una palabra falsa contra la que hay que endurecerse. A ella la alivia contar sus penas, su amor por el cocinero del ejército Pieter de la Pipa, que hace 5 años la dejó. Le aconseja a Kattrin que no se deja engañar, pues el amor, con soldados y con no soldados, no es un lecho de rosas: “te dicen que quieren besar el suelo que pisas... y luego te conviertes en su sirvienta” (1023). He aquí otra versión de la célebre dialéctica que ahora podemos llamar *del amo y de la esclava, del señor y la sirvienta*.

En un contexto bélico, donde se extreman las necesidades para subsistir, la mujer puede vender su cuerpo por dinero, lo mismo que en épocas de paz, pero con la ventaja de la demanda imperiosa de los ejércitos, que son exclusivamente masculinos y están lejos de sus casas, esto es, de sus novias y esposas, aumentando así las ganancias. Yvette “se pierde por dinero” (1028), dice la Coraje, pues, igual que ella, también hace negocios en la guerra, tan sólo que su capital no es un carro de mercancías, es su cuerpo y los afeites y ropas con los que sacarle el máximo partido y acrecentar la demanda. *La guerra multiplica el desarraigo, las rupturas sentimentales, la prostitución, y provoca así la reducción de la vida entera a dinero*.

Por dinero, en efecto, esta prostituta elegante consigue pescar a un coronel, que quizá le compre una cantina, él es un buen amigo que le aconseja en los negocios; por eso, a la inversa, se puede acudir a ella en el ‘negocio’ o ‘regateo’ por la vida del hijo menor de la Coraje (1032 ss.). Yvette sabe provocar a su amante diciéndole que hay un alférez rubio que se ha prendado de ella y le prestaría dinero, consigue entonces que el coronel le compre lo que ella desea (1033). Su afán de dinero hace que la Coraje la llame “hiena” (1034). Guerra y prostitución son *oportunidades de negocios* para determinadas mujeres mediante la interesada *explotación de los celos* y las envidias entre los hombres.

Al final Yvette consigue sus objetivos: en la escena 8ª aparece de negro, emperifollada y con un bastón, más vieja y gorda, muy empolvada, convertida en la coronela Starhember, una viuda, sí, pero con dinero y reconocimiento social, la guerra no le ha ido mal (1053-1054). Guerra y prostitución posibilitan *matrimonios de conveniencia, ascensión en la escala social y soledad anticipada*.

Conclusiones

El tratamiento acusadamente femenino y mercantil de la experiencia bélica en esta obra tiene un balance peculiar. A Brecht no le interesa el aspecto heroico del guerrero, su valor y su coraje propiamente dichos, su 'hombría' o 'virilidad' en el sentido griego de la expresión, ni siquiera el agudo sentido de la mortalidad, del carácter efímero y fugaz de la vida, similar a las hojas de los árboles, como ya sabían los héroes homéricos, ni tampoco la generosidad y la solidaridad del combatiente que se sacrifica por su pueblo, como consta en tanto monumento al soldado desconocido, en cementerios y memoriales de guerra, pues lo que destaca de ese fenómeno, como en la Coraje queda perfectamente resaltado, es *la vertiente lucrativa de la guerra*, es decir, que es un negocio de comerciantes astutos, un trapicheo en el que se regatean los precios, se intenta dar gato por liebre, pagar con monedas falsas, enriquecerse como sea y de la forma que sea. Esta perspectiva omnipresente marca la visión que se ofrece del soldado y de la mujer: "Diez florines en mano, y serás un hombre valiente y lucharás por el rey, y las mujeres se pegarán por ti" (1014). El ardor bélico y el ardor sexual son, así pues, variables que dependen de un factor fundamental, el dinero que se tenga. Incluso cuando detienen a su hijo menor, aunque Madre Coraje sabe que la cosa es seria, que "es un asunto de vida o muerte", eso no la desespera, para ella todo tiene un común denominador: "es sólo cuestión de dinero" (1032). A mayor escasez y mayor necesidad, mayores beneficios, es la ley de la oferta y la demanda, tanto en la paz como en la guerra. En ésta hay más riesgos, pero también hay más oportunidades para mayores ganancias, sobre todo si se llega a traficar con armas y municiones (1020). *La guerra es otra cosa humana, demasiado humana*, sufre pausas y percances, como dice con sorna el predicador: "no hay nada perfecto en la tierra. Una guerra perfecta de la que se pudiera decir que no se le podía reprochar nada quizá no exista nunca" (1043). "La guerra satisface todas las necesidades, entre ellas también las de la paz", por eso puede mantenerse (1044). Como dice la Coraje, "¡No hablemos mal de los coroneles: hacen dinero a espuertas!" (1054). Si el objetivo es el negocio, entonces los militares son unos excelentes comerciantes.

Esta cruda perspectiva impide sublimaciones, sobre todo las que se apoyan en la religión: "Cuando se oye hablar de los peces gordos, parece que hacen la guerra por temor a Dios y por todo lo que es bueno y hermoso. Pero si se mira mejor, se ve que no son tan idiotas y que hacen la guerra por las

ganancias. Y si fuera de otro modo, las gentes humildes como yo no los seguirían" (1025), dice la Coraje. Por eso, cuando se queda con el predicador y con su hijo menor con la caja de recaudaciones del regimiento, dice: "Aquí tengo a uno con su religión y a otro con su caja. No sé qué es más peligroso" (1027). Ella no tiene inconvenientes en hacerse pasar por católica manifestándose contra el rey sueco como si fuera el anticristo y buscando velas benditas. Si está bien alimentada, esa mentira no la molesta, ella no comparte el sentido del honor de los peces gordos (1027), con facilidad sale a comprar una bandera católica para ponerla en su carro si las circunstancias lo recomiendan (1028 y 1030). La fidelidad religiosa es, para ella, contraproducente e inútil. Ante las diferencias de religión es contundente: "Menos mal que me dejan comerciar. A un comerciante no se le pregunta en qué cree, sino cuál es el precio. Y los calzones protestantes abrigan también" (1028). "No pregunto a nadie cómo se llama ni si es pagano; si paga, no es pagano" (1030). Según la Coraje, a los campesinos "la religión les importa un comino", lo que les importa es la granja (1040), como a ella el carro que le permite hacer negocios: su carro es su capital con el que gana dinero. Lo demás es una estupidez, morir por la fe que se tiene le resulta incomprensible, o el producto de un lavado de cerebro que delata la propia debilidad, el olvido de las propias necesidades. Los predicadores sirven para convencer a los débiles e ignorantes. Aunque esta cuestión también repercute sobre el sexo femenino, pues los predicadores tienen "un concepto muy indecente de la mujer" (1051).

No obstante, la complejidad de esta obra impide que se la resuma en tesis unidimensionales. El propio Brecht, habiendo asistido a una importante representación de su texto, redactó unas *observaciones* que plantean una ineludible cuestión: "El estreno de *Madre Coraje y sus hijos* en Zúrich durante la guerra de Hitler, con la extraordinaria Therese Giehse en el papel principal, permitió que la prensa burguesa hablara, a pesar de la actitud antifascista y pacifista del público del Schauspielhaus de Zúrich, formado sobre todo por emigrantes alemanes, de una tragedia en la línea de Níobe y de la estremecedora vitalidad de aquella madre de instintos animales. Así advertido, el autor hizo algunos cambios para la representación de Berlín" (1070). Se sabe que Helene Weigel interpretaba de otro modo esta figura, no defendiéndola en su coraje y en su rebeldía, en su vitalidad animal, sino criticando su ceguera y sus ambiciones económicas, su incapacidad de aprender nada a pesar de tanto sufrimiento y de la muerte de sus tres hijos. Como dijimos, *Madre Coraje es una viva contradicción entre los dos papeles que la constituyen, el*

de madre y el de comerciante o empresaria. En coherencia con su cosmovisión, Brecht desea subrayar los elementos estructurales que configuran las guerras y que enmarcan las relaciones de los individuos con la sociedad: adaptarse a un contexto de terrible explotación implica estar dispuesto a sufrir las consecuencias que de ello se deriven, y que pueden exigir las vidas de nuestros hijos¹⁵. Por eso la pieza no es una tragedia, Madre Coraje no está obligada a participar en la guerra, a sostenerla con sus actividades, a alimentarla con las fuerzas y la sangre de sus hijos, a persistir en el carro de los negocios y los desastres de la guerra, es ella la que toma esa decisión y la continúa hasta el final, sin replanteársela en lo más mínimo. Por eso conviene meditar en tal empecinamiento. Como ha dicho Henning Rischbieter, en esta obra se percibe cómo la guerra despedaza a los seres humanos y los reduce a fragmentos, en este sentido es una obra paralela al *Guernica* de Picasso, también dedicado a figuras femeninas que sufren en su carne y en la de sus hijos el estallido bélico¹⁶.

Madre Coraje y sus hijos recoge diferentes respuestas femeninas al complejo hecho de la guerra de manera más densa y con elementos más invisibles e implícitos, más indirectos, que los expuestos en las dos obras anteriores. Contiene abundantes frutos de la ironía, la insinuación, la carga poética, la canción, la diferencia que se muestra entre las palabras y las obras. Es obvio el recuerdo latente de figuras míticas greco-judeo-cristianas: por ejemplo, Níobe, Antígona, Casandra; Judith, la pasión de Jesús, María, la madre dolorosa, o las jóvenes mártires del cristianismo primitivo y de las guerras de religión contra bárbaros y musulmanes, e incluso de heroínas patrióticas de las denominadas guerras de liberación y de la independencia, finamente utilizadas sobre todo en el personaje de Katrin, que resuenan en el imaginario del espectador. Como ha escrito R. Münster, "Friedrich Dieckmann interpreta la obra completa de Brecht bajo el aspecto de los "misterios de la Navidad, de la Pasión y de la Pascua" del teatro anterior a la Reforma. Este reconocimiento puede ser utilizado como guía para una nueva interpretación."¹⁷ En

¹⁵ Cf. Käthe Rüllicke, "Einfühlung oder Kritik? Eine Anmerkung zu "Mutter Courage und ihre Kinder", en W. Hecht (coord.), *Materialien zu Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1964, pp.126-132.

¹⁶ Henning Rischbieter, *Bertold Brecht, 2 Band*, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover, 1974, 4ª ed., p.21.

¹⁷ Cf. artículo citado, p. 488.

este sentido, la "Canción de las horas" que canta el predicador en la escena 3ª (1031-1032), diciendo: "recuerdo la pasión de Nuestro Señor y Salvador", es un explícito momento de paralelismo entre lo que le sucede al hijo menor de la Coraje y una implícita premonición de lo que le sucederá luego a Katrin, es una nueva versión de Juana de Arco, de otra virgen de los dolores, de una mártir y heraldo por salvar a la comunidad. Esta figura que avisa con el redoble de su tambor parece indicar que el control de la rapidez y la precisión en la comunicación tiene una importancia bélica y comunitaria muy superior a la exhibición de fuerza bruta, al predominio del armamento sofisticado y del número de soldados, a los valores machistas obtusos a las sutilezas de la pertinencia semiótica¹⁸.

En esta obra peculiar, y esta vez, al margen de los debates sobre poética, de manera muy claramente *antiaristotélica* en cuanto a su antropología y a su conceptualización de lo femenino, la figura de *mujer* que nos presenta en ese contexto desgarradoramente *bélico* manifiesta unos cambios muy significativos con respecto a la ética y la política tradicionales: tal imagen de mujer no es pasiva, sino *activa*, no es la compañera secundaria en el ámbito doméstico, obediente, silenciosa y administradora, sino que interviene en el *ámbito público* con autonomía, siendo ella la principal encargada de *adquirir bienes*, es la *astuta interlocutora de múltiples recursos lingüísticos*, como una nueva Ulises viajera, es la que *toma las decisiones* y para ello da pruebas de virtudes supuestamente sólo masculinas, como *el valor y el coraje*, extremados en su caso hasta *el riesgo y la temeridad*. Esta mujer llega a ser un *nuevo modelo de existencia errante*, en exilio permanente, con un talante *cosmopolita*, desligada de compromisos nacionales, patrióticos y religiosos, e incluso interpersonales, pues cambia fácilmente de pareja, de marido y de compañero sentimental, adaptándose a las circunstancias y afirmando la vida como valor supremo, aunque tanto su desilusionada mirada sobre la existencia de señores y siervos, de fuertes y débiles, como su individualismo extremo le impidan captar por qué mueren sus hijos y qué aspectos de su propio egoísmo la incapacitan para saber protegerlos y sostenerlos en vida.

¹⁸ Pensamos que las consideraciones de Todorov sobre la conquista del Imperio azteca y del papel que en esas batallas jugó Doña Marina como informante decisiva para la 'inteligencia militar' de Cortés posibilitan una lectura densa del signo que Katrin emite con el tambor, *cf. La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982.

EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

XIII

Universitat de València

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LA REDEFINICIÓN
DEL *RÔLE* DE LA MUJER
POR EL ESCENARIO DE LA GUERRA

Francesco De Martino & Carmen Morenilla

editores

Joan B. Slinares


set. 2010



LEVANTE EDITORI - BARI

ISBN 978-88-7949-560-8
ISSN 1723-0000

© 2010 - Tutti i diritti riservati

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'M. X. P.', is written over the copyright notice.

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

ÍNDICE

Presentación Palabras de los editores	pág. 9
Emilio Suárez de la Torre, <i>M^a Carmen Barrigón Fuentes (1954-2009)</i> ...	" 13

I. EL TEATRO GRECO-LATINO

Carmen Bernal Lavesa, <i>Personajes femeninos en los prólogos de las tragedias de Séneca</i>	" 19
F. Javier Campos Daroca & Lucía P. Romero Mariscal, <i>Tiempo trágico y religiosidad ctónica en Madres suplicantes de Eurípides</i>	" 55
Francesco De Martino, <i>Una morte tutta per sé: l'Alceste di Euripide</i>	" 85
<i>Appendice iconografica</i>	" 110
Cadute per parto: 110 ◊ <i>Protheseis</i> femminili: 111 ◊ <i>Lamentatrici</i> in topless: 112	
Maria do Céu Fialho, <i>Clitemnestra en su oikos vacío</i>	" 113
Juan Luis López Cruces, <i>Religión y saber femenino en la Antíope de Eurípides</i>	" 123
Aurora López, <i>En la victoria o en la derrota, siempre perdedoras. Las mujeres y la guerra en las tragedias de Séneca</i>	" 149
Carlos Morais, « <i>Lágrimas fluyen sobre lágrimas</i> » (E. Tr. 605): pathos y rhythmos en la visión femenina de la guerra de Troya	" 167
Carmen Morenilla Talens & José Vicente Bañuls Oller, <i>Electra, Fedra o la andróphrôn gynê</i>	" 191
Jaume Pòrtulas, <i>La sposa e la concubina. A proposito della figura di Iole nelle Trachinie</i>	" 265
Elena Redondo Moyano, <i>La Helena de Eurípides y los roles de género</i> ..	" 285
Maria de Fátima Silva, <i>Helena en tiempo de guerra: símbolo de muerte y artífice de salvación</i>	" 309

II. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO GRECO-LATINO

Delio De Martino, <i>Lisístrata en el Séptimo y Noveno Arte</i>	pág. 329
<i>Apéndix</i>	” 351
Documental: 351 ◊ Tv: 353 ◊ Cine: 358 ◊ Tebeos: 368	
Enrique Gavilán, <i>Tristan e Isolde, la tumba del Emperador chino y la quiebra de la lógica feudal</i>	” 377
Juli Leal Duart, <i>A Esquilo le sienta bien el western</i>	” 407
Joan B. Llinares, <i>Madres en tiempos de guerra en el teatro de B. Brecht</i>	” 427
Laura Monrós Gaspar, <i>Mujeres en guerra: Casandra y la literatura ensayística victoriana</i>	” 455
Reinhold Münster, <i>La pareja celestial: Ithaka de Botho Strauss</i>	” 477
C. Virginia B. Suárez Piña & Graciela Durán Rodríguez, <i>Agripina: símbolo de resistencia en la tragedia Tiberio de José María Heredia</i> .	” 487
<i>Indice dei nomi antichi</i>	” 503