



L. Ejem.

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"ESTUDIO DRAMATURGICO DE
GALILEO GALILEI DE BERTOLT BRECHT
PREVIO A LA PUESTA EN ESCENA".

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

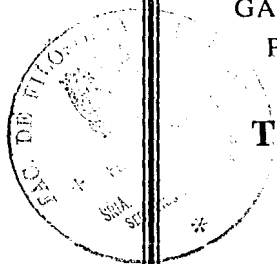
P R E S E N T A :

RICARDO A. GARCIA ARTEAGA AGUILAR

MEXICO, D.F.

1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ESTUDIO DRAMATURGICO DE GALILEO GALILEI DE
BERTOLT BRECHT PREVIO A LA PUESTA EN ESCENA.

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA:

RICARDO A. | GARCIA ARTEAGA AGUILAR

AGRADECIMIENTOS:

AGRADEZCO A TODOS AQUELLOS QUE DE ALGUNA MANERA ME BRINDARON SU VALIOSA COLABORACION.

"El hombre no es tan conocido como creemos, porque dentro de él existe un conjunto de contradicciones, un ser tanto bueno como cruel, avaro y generoso que hace lo que le es posible y no lo que debería hacer. Es un ser que actúa por razones objetivas más que por sentimientos. Le gustaría ser bueno pero sus intereses no se lo permiten".

Bertolt Brecht

Nosotros, querido amigo, somos una especie de anomalía necesaria para que la uniformidad no devore a lo diverso.

Leonardo da Jandra

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO 1	
1. LA ESTRUCTURA DRAMATICA DE BERTOLT BRECHT	4
1.1. CONCEPTOS ELEMENTALES DE LA FORMA	4
A) LA ESCENA Y EL ACTO	
B) ESTRUCTURA DE LA ACCION	
C) LENGUAJE Y CANCIONES	
D) TITULOS Y CARTELES	
E) ACOTACIONES	
F) ACTUACION	
G) ESCENOGRAFIA	
1.2. CONCEPTOS ELEMENTALES DEL CONTENIDO	32
H) ASUNTO	
I) MOTIVO	
J) TEMA	
K) CONFLICTO	
CAPITULO 2	
2. ENSEÑANZAS DE BERTOLT BRECHT CONTENIDAS EN GALILEO GALILEI (1939)	56
2.1. MOMENTO HISTORICO SOCIAL DE LOS AÑOS 1933-1939	56
2.2. ANALISIS DE LAS ACCIONES EN CADA ESCENA	59
CAPITULO 3	
3. CONSTRUCCION DE GALILEO GALILEI	75
3.1. CARACTERISTICAS DE PERSONAJE	75
3.2. CONFLICTOS SOCIALES	78
CAPITULO 4	
4. ACERCAMIENTO SEMIOTICO	85
CAPITULO 5	
5. CONSIDERACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA	102
CAPITULO 6	
6. CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFIA	127

INTRODUCCION

Desde hace muchos años el teatro de Bertolt Brecht ha ejercido una gran atracción hacia mí. He visto varias puestas en escena de sus obras de teatro en distintos idiomas y siempre ha sido un dramaturgo que me dice mucho sobre diferentes temas y de diversas maneras. Puse en escena *La honesta persona de Sechuán* en 1985 y quedé bastante insatisfecho por no haberlo entendido profundamente. Así que después de un recorrido por la vida, regreso a investigar nuevamente su obra teatral.

A Brecht se le debe de conocer, como afirma Martin Esslin en su libro *Mediations-Ensayos sobre Brecht, Beckett y los Medios*, desde sus poemas donde después derivarán en obras de teatro y en su teoría teatral. Esto es porque sus obras no se hubieran notado tanto sin las ideas de una poética mayor y una actitud crítica en todos los campos.

Hablar de Bertolt Brecht es hablar de un poeta-político, de un joven ansioso, de un panfletario político, de un redactor de manifiestos y documentos socialistas, de un gran crítico, orador, dramaturgo, director de escena; o mejor dicho de un hombre de teatro. Hablar de un hombre de teatro es hablar de una práctica teatral y de una teoría teatral.

Al acercarnos a una obra de teatro específica, en nuestro caso *Galileo Galilei*, y al hablar de un estudio dramaturgico previo a la puesta en escena, tenemos invariablemente que hablar del modelo teatral Brechtiano. Para descubrir este modelo teatral Brechtiano es necesario realizar un estudio dramaturgico que nos

proporcione los suficientes elementos dramáticos Brechtianos para después elaborar nuestras consideraciones para la puesta en escena de *Galileo Galilei*. El estudio dramático, como lo entiende el director alemán Peter Stein, permite al director "buscar, para encontrar horizontes, impulsos, preguntas, imágenes, pensamientos para el trabajo de los actores" y con esto preparar un enmarque, un camino por donde todos los participantes del hecho teatral transitaremos.

Nuestro estudio dramático lo realizaremos a partir del texto dramático *Galileo Galilei* y de una investigación contenida en los siguientes elementos:

- a) Estructura dramática de su forma y contenido.
- b) Estudio de las acciones y enseñanzas de Brecht en el momento en que fue escrita esta obra.
- c) La construcción de los personajes y su relación con los conflictos sociales.
- d) Acercamiento semiótico del texto.

Todo lo anterior lo utilizaremos para realizar algunas consideraciones para la puesta en escena. Las consideraciones para la puesta en escena servirán al director para organizar su proyecto de puesta en escena en donde se pueda hacer visible "lo que se ha perdido en el texto, lo que no se ve". También sirven para hacer presentes las relaciones del texto coincidentes con la

¹ Maria Grazia Gregori, *Il signore de la Scena*, Milano, 1979. p. 36. Traducción de Marina Piazza Forlani, Febrero de 1993. Entrevista publicada en la revista *Escénica* No. 6-7 Abril de 1984. México D.F. UNAM.

² Ibid. p. 38.

sociedad y el momento histórico en el cual estamos viviendo.

Por otra parte, el estudio previo así como las consideraciones para la puesta en escena, servirán a todos los integrantes de la puesta en escena para tomar conciencia del proyecto y se vuelvan elementos activos que ayuden a la construcción de un microcosmos común. Todos significa: director, actores, escenógrafo, iluminador, diseñador de vestuario, compositor musical, y cualquier otra persona que intervenga en la puesta en escena. Este microcosmos común será la estructura de la obra, la cual reflejará la visión del mundo del grupo teatral que realice la puesta en escena. Si un director hace todo, convierte a los actores en solamente ejecutantes. Mi concepto de director coincide con Peter Stein, el cual se considera como un director-organizador. Un director que une un teatro de actor y un teatro de dirección.

CAPITULO 1

1.- ESTRUCTURA DRAMATICA DE BERTOLT BRECHT

El problema de la estructuración del lenguaje es importante cuando surge una unidad de cualquier especie como resultado de un discurso. Una conversación suelta, no aspira a ninguna unidad, simplemente una palabra se hila a la otra. Pero es diferente si cualquiera escribe lo que se le va ocurriendo en una carta. Podemos tomar como unidad el fenómeno carta y considerarla como una forma literaria. Tal es el caso de las *Heroidas*, cartas de amor ficticias de héroes europeos conocidos. Abelardo y Eloísa, Eneas y Dido, Hero y Leandro, y otras parejas de enamorados célebres que se vieron obligados a sostener correspondencia epistolar. También el autor de un artículo o de una conferencia, tiene que preocuparse de la estructuración de su discurso. En estos casos existen reglas exactas radicadas en su propia estructura. La literatura crea un discurso propio como resultado de un ordenamiento producto de la creación personal. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en las grandes epopeyas, en los dramas, en los poemas y canciones.

Para centrarnos en el problema de la estructura dramática Brechtiana estudiaremos dos aspectos principales: la forma y el contenido.

1.1. Conceptos elementales de la forma brechtiana.

Los conceptos elementales de la forma brechtiana son:

- a) La escena y el acto
- b) Estructuración de la acción
- c) Lenguaje y canciones
- d) Títulos y carteles
- e) Acotaciones
- f) Propositiones actorales
- g) Escenografía

Primero daremos una breve definición del concepto, después como fue evolucionando éste en sus obras dramáticas, hasta llegar a la obra de *Galileo Galilei* como un ejemplo de la conformación de la poética Brechtiana.

- a) La escena y el acto

La escena y el acto surgen en el renacimiento, que a su vez buscó su origen en el drama latino, principalmente en Séneca. La escena sirve sobre todo como medio de división puramente externo, que encuentra su justificación en la práctica teatral, sin referirse a la construcción interna del drama. Su uso es predominantemente para dar el principio y fin de una escena con la entrada y salida de los personajes. El acto es diferente, puesto que es concebido como parte de la acción dramática. El drama alemán como el inglés y el francés prefieren la división en cinco actos. Aunque en los dramas naturalistas de Ibsen, Berhart y Hauptmann, también utilizaron cuatro o tres actos. Así como también el simbolista Maeterlinck escribió dramas sólo de un

acto, algunos dramaturgos nunca atendieron a la división de actos, articularon sus obras en escenas o cuadros, conservando independencia en cuanto al número.

Podemos observar que las primeras obras de Brecht están influenciadas por el teatro expresionista de Wedekind³, quien compone sus obras con varios cuadros o escenas. Así tenemos que *Baal* (1918), su primera obra está constituida de 24 escenas breves y contrastantes. En *Tambores de la noche* (1920) utiliza 5 actos. También pasa por ordenar su material al estilo de una ópera clásica con 3 actos con 3 escenas cada acto, como es el caso de *La ópera de dos centavos* (1928). Después vuelve a las escenas cortas con la *Pieza didáctica de Baden Baden* (1929) y desde esta obra todas se compondrán de escenas cortas y

³Frank Wedekind (Hannover 1864-1918). Más influenciado por Strindberg que por Ibsen, Wedekind siente con fuerza la crisis de las instituciones y de las relaciones humanas. Es un inquieto y un pesimista, y tiene sus propias ideas acerca de la vida, a la que considera como una tragedia. Tanto es así, que sus obras, por reflejar la culminación de una crisis personal y social, incluso tienen interés histórico. El centro de su mundo dramático lo constituye la lucha entre el hombre y la mujer. Lucha sin cuartel, en que la mujer es retratada con tonos crudos y siempre mantenida en estado de acusada. Resumiendo, con tal de destruir Wedekind acepta el riesgo de lo grotesco e incluso de la comicidad involuntaria. Carece de medios tonos y va de exceso en exceso sin preocuparse demasiado de la forma. Es un mérito? Es un defecto? No es fácil establecerlo. Lo único cierto es que en toda relación descubre violencia, siendo también cierto que la Europa de su época, la Europa en que viven todos los personajes de sus dramas, se están dirigiendo insensiblemente hacia la ruina de la guerra. Todo su teatro obedece a esta poética de la violencia como fuerza vital, desde su primera obra significativa, *Despertar de la primavera* (1891), a sus dramas más célebres, *Espíritu de la Tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1904-1906). Historia del Teatro, Madrid, Biblioteca Temática Uteha. Tomo V. pp. 68 y 69.

autónomas, en dónde cada escena es una parábola que nos repite el mismo tema a lo largo de toda la obra; como ejemplos tenemos: *La madre* (1932) con 14 escenas y su única comedia *El señor Puntilla y su chofer Matti* (1941) organizada en 12 escenas. Una excepción la observamos en *El círculo de Tiza Caucásico* (1944) dónde vuelve a los 5 actos.

En la obra *Galileo Galilei* (3a. versión de 1956) existen 15 escenas autónomas, que si se quiere se pueden representar aisladas. Esto quiere decir que Brecht escoge las escenas cortas como la mejor forma de ordenar el material de sus obras. El quiere producir con esto pequeñas historias autónomas, cuyas narraciones estan construidas por conflictos, contradicciones y esquemas culturales que nos muestran un conocimiento de las causas internas de los fenómenos de la vida. También, al ser escenas cortas, ayuda al espectador a distanciarse de la narración, a sorprenderse constantemente de la representación de las contradicciones de las relaciones humanas. Otra característica de las escenas cortas es que son cónicas, esto quiere decir que cada escena nos lleva a una conclusión independiente, que al mismo tiempo nos conduce a la misma conclusión de la obra.

b) Estructuración de la acción

Si nos preguntáramos cuál es la sustancia más importante en la estructuración de un drama, podríamos contestar que es la acción dramática. En efecto, la construcción de un drama está determinada en último término por sus fuerzas más profundas

creadoras de la obra. Podemos conocer primeramente cuales son las escenas principales y cuales las secundarias, dónde están, y como se prepararan los momentos culminantes y cómo se articulan los actos entre sí. También nos ayudaremos de los conceptos morfológicos de G. Freytag¹ términos técnicos utilizados comunmente en la investigación literaria. "Así en un análisis simple debemos preguntarnos como el autor da a conocer la situación inicial de los personajes y sus circunstancias, así como sus antecedentes que constituyen la situación en que la acción va a buscar origen. A continuación deben observarse los 'factores excitantes' (erregendes moment, inciting moments), a los que se oponen los 'factores retardantes' (retardierendes moment, moment of less suspense), que parece que detienen o desvía el desenlace."²

A veces habrá que tomar en cuenta que hay escenas o partes de escenas en donde el autor ostenta su retórica o su maestría en un tema determinado que podríamos concluir que no pertenece a la acción o es el uso de estrofas que favorecen la relativa independencia de escenas o partes de una escena.

Podremos decir que desde *La madre* (1932), y con excepción de *El Círculo de Tiza Caucásiano* (1944), Brecht nos presenta el mismo patrón de estructuración de la acción que consiste en: una situación inicial y presentación de los personajes, dos o tres factores excitantes, uno o dos factores retardantes, uno o dos

¹Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos. 1985. p. 227.

²Ibid. p. 228.

factores excitantes, uno o dos factores retardantes, nuevamente uno o dos factores excitantes, seguido de uno o dos factores retardantes para terminar con dos o tres factores excitantes dónde también encontramos el desenlace.

En *Galileo Galilei* (1956) podemos observar que existe el mismo patrón descrito anteriormente: la primera escena es la presentación de las circunstancias de los personajes, así como de sus antecedentes; la segunda y tercera escena son escenas excitantes y la cuarta es retardante; la quinta y la sexta escena son excitantes y la séptima es retardante; la octava, novena y décima escena son excitantes y por igual la decimoprimeras. La decimosegunda y decimotercera son escenas retardantes; la decimocuarta y decimoquinta escena son escenas excitantes. Presentaremos un breve resumen de las escenas de *Galileo* para comprobar esta estructuración de la acción.

La primera escena nos presenta a un Galileo de 46 años, físico-matemático, que vive dando clases en la universidad y clases particulares. No le alcanza para vivir desahogadamente y ponerse a investigar para probar sus hipótesis que son muchas. Entre ellas se encuentra la de probar la teoría de Copérnico sobre la gravitación universal. Galileo vive en la ciudad de Padua, república de Venecia con su hija Virginia de 15 años, su ama de llaves la Sra. Sarti y el hijo de esta de 10 años llamado Andrea. El año en que se sitúa la escena es 1609. Discusión sobre la ciencia, la investigación y su relación con su utilización y comercio.

Presentación de los personajes y sus antecedentes.

Segunda escena. Galileo entrega un nuevo invento a la república de Venecia y a su gobernante el Duque y a otras personalidades del gobierno. Con esto le ascienden su pago a 1000 escudos mensuales. Discusión sobre la utilización de la ciencia.

Factor excitante.

Tercera escena. Galileo puede demostrar el sistema de Copérnico por medio de sus descubrimientos con el telescopio. Sagredo, su amigo, le previene de los problemas que pueden traer sus investigaciones. Discusión sobre el enfrentamiento de la ciencia y la fe.

Factor excitante.

Cuarta escena. Galileo deja la república de Venecia por la corte de Florencia, puesto que le pagan más dinero y con esto tiempo para sus investigaciones. Sus descubrimientos chocan con los eruditos de la corte que no quieren ver por el telescopio la verdad hasta que una opinión oficial lo permita.

Factor retardante.

Quinta escena. Galileo continúa con sus investigaciones a pesar de la peste que amenaza a toda la ciudad de Florencia. Con un trabajo ininterrumpido de 5 años reúne todas las pruebas para ir a Roma a mostrarlas.

Factor excitante.

Sexta escena. El Instituto de Investigaciones del Vaticano confirma los descubrimientos de Galileo a pesar de que cuestiona

las ideas religiosas dominantes. Discusión sobre el conflicto entre lo que dicen las sagradas escrituras y los nuevos descubrimientos.

Factor excitante.

Séptima escena. La Inquisición pone la teoría de Copérnico en el Index Librorum Prohibitorum (Libro de la Inquisición en la que incluían los títulos de los libros nocivos para los fieles). Se puede seguir investigando pero no saberse que se investiga. Se amenaza a Galileo para que abandone la teoría de Copérnico. Discusión sobre lo que pone en duda la existencia de Dios y el orden establecido.

Factor retardante.

Octava escena. Galileo regresa a Florencia para seguir trabajando en otros temas de Física. Escucha las razones para no divulgar las teorías de Copérnico, planteadas por un pequeño monje participante de la sesión del Instituto de Investigaciones de Roma. Al final de la plática el pequeño monje cede ante los argumentos de Galileo. Discusión sobre una ética del bienestar en lugar de una ética del sufrimiento.

Factor excitante.

Novena escena. Existe un cambio de Papa en el Vaticano, es el científico Barberini. Galileo al saberlo retoma sus investigaciones sobre el tema prohibido después de ocho años de silencio. Discusión con Ludovico sobre divulgar la verdad de las causas del movimiento de la tierra, haciendo una analogía

sobre las causas de la explotación de los campesinos.

Factor excitante.

Décima escena. Las teorías de Galileo se difunden en el pueblo por ser publicadas en florentino. En el carnaval de 1632, muchas ciudades escogen a la astronomía como motivo para las comparsas de sus gremios. ¡La Tierra gira alrededor del sol! ¡Galileo, el triturador de la Biblia!

Factor excitante.

Décima primera escena. En 1633, Galileo recibe la instrucción de trasladarse a Roma por orden de la Inquisición. Su libro *Diálogos* es acusado de ser hereje a la fe.

Factor retardante.

Décima segunda escena. El Papa es presionado por el Inquisidor y deciden la suerte de Galileo. Discusiones sobre la validez de la fe frente a la ciencia.

Factor retardante.

Décima tercera escena. Revocación pública de Galileo ante la Inquisición de sus teorías del movimiento de la tierra alrededor del sol el 22 de Junio de 1633. Discusiones acerca de la verdad y la necesidad de héroes.

Factor retardante.

Décima cuarta escena. Galileo vive hasta su muerte (1642) en una casa de campo cerca de la ciudad de Florencia como prisionero de la Inquisición. En este tiempo escribe *Los Discorsi*. Una copia escrita a escondidas se la da a su discípulo Andrea. Discusiones

acerca de la finalidad de la ciencia.

Factor excitante.

Décimaquinta escena. *Los Discursi* atraviesan la frontera de la Inquisición Italiana. Discusiones acerca de la fe, la ciencia y los valores humanos.

Factor excitante.

Desenlace.

Podemos concluir que Brecht escoge como constante en su poética el modelo de estructuración de la acción descrito anteriormente. Algunas de las razones para escoger esta específica forma dramática son:

1) Es un modelo sencillo de presentar una historia. También es un modelo científico, didáctico y dialéctico, en donde se pueden sacar conclusiones fácilmente de la historia y de las ideas planteadas.

2) Es un modelo que nos presenta a héroes que descubrimos por sus acciones en su vida cotidiana. Por sus penosas luchas para avanzar poco a poco en los factores excitantes contra sus circunstancias y retroceder o desviarse en los factores retardantes. Las dificultades no los acobardan, los estimulan.

c) Lenguaje y canciones

Podemos distinguir en el lenguaje utilizado por Brecht en sus obras dramáticas dos formas literarias: el verso y la prosa dialogada.

El verso podemos definirlo como un grupo de unidades menores

de articulación (las sílabas) con una articulación ordenada. En el verso español el orden consiste en un determinado número de sílabas y en la fijación de algunos acentos al igual que en otras lenguas románticas. A diferencia del verso germánico, el cual atiende al peso de las sílabas, es decir, según el grado de acentación, son incluidas en las dos categorías de tónicas y átonas. El verso se presenta como una serie de sílabas acentuadas y no acentuadas. Dentro del verso surgen así pequeñas unidades que designamos con el nombre de pies (taktes). Los pies sólo existen en una proyección esquemática del verso sobre el papel. El verso se determina por el número de sílabas acentuadas (tiempos marcados o Hebungen). La parte átona se llama tiempo no marcado o Senkung. Ejemplos de los pies son:

a) el yambo constituido por una unidad de tiempo breve y otra larga. Una sílaba átona y otra tónica.

Befiehl du deine Wege
x x' x x' x x'x

b) el troqueo compuesto por un tiempo largo y otro corto.

c) el dáctilo compuesto de un tiempo largo y dos breves.

d) el anapesto compuesto de dos breves y uno largo.

No estudiaremos los versos en las obras de Brecht porque no haremos esta tesis con las obras originales en alemán sino con traducciones al español. Lo que sí puedo decir es que Brecht utilizaba con frecuencia la estrofa o versos con movimientos en la repetición. La estrofa que más utilizaba era la de cuatro versos, en la que siempre se corresponden dos versos, esta estrofa se llama 'estrofa de la canción popular o

Volksliedstrophe'. También utiliza la glosa, que consta de un lema, la más de las veces de cuatro versos, que es parafraseado en estrofas de diez versos, de suerte que un verso del lema aparece sucesivamente en el final de cada estrofa.

Un ejemplo de estrofa de cuatro versos lo tenemos en el 'primer final' de la obra *La ópera de dos centavos* (1928):

"POLLY Y LA SEÑORA PEACHUM:

Es esa la gran pena,
y eso es el gran asco.
¡Y ofrézcanos Dios su perdón!
Es triste: suya es la razón.

PEACHUM:

Es triste: tengo yo razón.
¡Y ofrézcanos Dios su perdón!
¡Ser bueno en lugar de cruel!
¡Mas cada cosa va según su ley!

POLLY Y LA SEÑORA PEACHUM:

¡Ya nada nos podrá salvar,
pues todo echóse a rodar!

PEACHUM:

¡Y ofrézcanos Dios su perdón!
Es triste: tengo yo razón.

LOS TRES:

Es esa la gran pena
y eso es el gran asco.
¡Ya nada nos podrá salvar,

pues todo echóse a rodar!"

Otro ejemplo lo encontramos en *Elogio De La Instrucción* en su obra *La madre* (1932)'

"CANTADO POR LOS ALUMNOS:

Aprende lo más simple.

¡Para aquellos cuyo tiempo llegó

Nunca es demasiado tarde!

Aprende el ABC. No basta, pero

¡Apréndelo! ¡Debes saberlo todo!

Debes asumir la conducción.

¡Aprende, hombre que estás en el asilo!

¡Aprende, hombre que estás en la prisión!

¡Aprende, mujer que estás en la cocina!

¡Aprende, sexagenaria!

Debes asumir la conducción.

¡Concurre a la escuela, hombre sin techo!

¡Busca el calor del saber, tú que tienes frío!

Hambriento, toma el libro: es un arma.

Debes asumir la conducción.

¡No temas preguntar, camarada!

No te dejes engañar.

¡Averígualo todo!

Lo que no sabes por tí mismo

No lo sabes.

"Bertolt Brecht. *La ópera de dos centavos*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981. p. 44.

Revisas la cuenta,
 Tá debes pagarla.
 Pon el dedo sobre cada cifra,
 Pregunta: ¿por que está aquí?
 Debes de asumir la conducción."⁷

En *Galileo Galilei*, Brecht utiliza diversidad de versos, pero sólo en lugares específicos. Un ejemplo lo tenemos en la escena novena.

"ANDREA (tarareando):

Las escrituras refieren que no se mueve
 y los doctores demuestran que está quieta,
 la cola del mundo coger el Papa debe,
 pero igual se mueve nuestro inmóvil planeta."⁸

Otro ejemplo lo encontramos en la escena décima, cuando *El Cantor De Baladas* canta:

"El Todopoderoso, con don creador,
 dar vueltas a la Tierra al sol ordenó.
 Y una lámpara a su vientre colgó
 para que girará como un buen servido.
 Porque era su deseo ferviente
 que en torno al señor se afanara el sirviente.
 Y entonces los pobres menesterosos

⁷Bertolt Brecht, *La madre*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1976. p. 41.

⁸Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 167.

en torno a los poderosos comenzaron a girar.
 Y en torno al Papa giraban los cardenales.
 Y en torno al cardenal giraban los arzobispos.
 Y en torno al arzobispo giraban los sacristanes.
 Y en torno al sacristán giraban los secretarios.
 Y en torno al secretario giraban los artesanos.
 Y en torno al artesano giraban los servidores.
 Y en torno al servidor giraban los ganapanes,
 las gallinas , los pobretes y los canes."⁹

Podemos concluir que el lenguaje de Brecht es muy preciso y estudiado, tanto en su prosa dialogada como en su contundente poesía. La poesía como la prosa también deben de responder a la lógica de la dialéctica y del distanciamiento a que han sido sometidos. Los versos deben de pronunciarse como algo muy especial, no como algo improvisado sino como lo que son, no como una expresión elegida entre varias alternativas, sino como la única.

d) Títulos y carteles

Título es un letrero o inscripción con que se indica o da a conocer el contenido, objeto o destino de otras cosas. Ya en sus primeras obras Brecht recomendaba la utilización de carteles puestos en las plateas mismas del teatro, como lo indica en la acotación inicial de su obra *Tambores en la Noche* (1920):

"...Se recomienda colgar en la platea algunos carteles con

⁹Ibid. p. 172.

leyendas como 'Todo hombre se siente mejor dentro de su pellejo' 'No pongas esos ojos románticos'."¹⁰

En *La ópera de dos centavos* (1928), Brecht fundamenta teóricamente el porqué de los títulos y carteles. Los carteles en que se proyectan los títulos de las escenas constituyen un primer paso para la literalización del teatro; a esta literalización, como a todas las cosas de interés público, hay que darles el máximo impulso. Literalizar para Brecht significa sustituir lo figurado por lo formulado y con esto confiere al teatro la posibilidad de servir de punto de partida a otras instituciones dedicadas a la actividad espiritual. El señalar un objeto, el indicarlo nos ayuda en nuestra reflexión sobre el objeto mismo y a no reflexionar indirectamente a partir de ese objeto. El público también participa de esta literalización y a través de ella se fortalece para resolver problemas más arduos. Brecht nos aclara más cuando nos comenta la importancia de los carteles en el nuevo estilo de interpretar: el teatro épico.

"... Además, los carteles exigen y hacen posible un nuevo estilo de interpretación: el estilo épico. Cuando lee los títulos proyectados en los carteles el espectador asume la actitud de alguien que observa a distancia, fumando tranquilamente un cigarrillo. Con esta actitud obtiene el lector, necesariamente, una interpretación mejor y más honesta, pues sería vano intento querer mantener en una

¹⁰Bertolt Brecht, *Tambores en la noche*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1957. p. 10.

especie de encantamiento a un hombre que fuma y que, precisamente por eso, ya esta bastante ocupado consigo mismo."¹¹

En *La ópera de dos centavos* los personajes, en todas las canciones se ubican delante del telón y cantan.

"*Peachum y su esposa se ubican delante del telón y cantan. Luz dorada. Se ilumina un organito. Desde lo alto bajan tres lámparas sostenidas por un varal, y un cartel que dice: CANCION DEL: 'EN VEZ DE...'*"¹²

Estos carteles tienen escrito los versos que van a cantar los diferentes personajes.

Es a partir de *La ópera de dos centavos* que el uso de los títulos son sugeridos en las obras de Brecht.

En *Galileo Galilei*, al principio de cada escena se sugiere mostrar los títulos en dónde se resume lo que va a ocurrir en la acción. También en otros momentos de la obra se sugieren carteles. Tal es el caso de la escena tercera, en donde debe de aparecer escrito en un telón la última hoja de la carta que manda Galileo al gran duque de Florencia.

"*En un telón aparece la última hoja de una carta: A las nuevas estrellas que he descubierto las bautizaré con el alto nombre de la estirpe de los Medici. Bien sé que a los dioses y héroes les ha bastado la elevación de su nombres a lo alto para*

¹¹Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981. p. 96.

¹²Ibid. p. 19.

gozar de eterna gloria, pero en este caso ocurrirá lo contrario, el nombre de los Médicis asegurará a las estrellas que lleven un inmortal recuerdo. Por mi parte os saludo como uno de vuestros más fieles y devotos servidores, y considero un gran honor el haber nacido como súbdito vuestro. Nada anhelo tanto como poder estar cerca de vos, sol naciente que iluminará nuestra era. Galileo Galilei."¹³

Otros letreros los utiliza para apoyar las canciones del carnaval de la décima escena: 'buscad el disgusto', 'sobre el trono', 'la nueva era'. También al finalizar la escena decimotercera nos dice que debe de existir una lectura delante del telón de una parte de 'Los discorsi'.

Los títulos y carteles nos ayudan a romper la ilusión, a distanciar al espectador de la acción, no dejando que se identifique sino que observe los seres y sucesos desde un ángulo desde el cual resulten evidentes las contradicciones que existen y cómo pueden ser modificadas. Esto también cumple con la construcción de un teatro épico que derivará en un teatro dialéctico.

e) Acotaciones

Las acotaciones son las anotaciones del autor de una obra dramática destinadas a señalar movimientos y gestos, o a

¹³Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 124.

describir personajes, decorado, etc. Las acotaciones generalmente se intercalan en el texto entre paréntesis o en tipo diferente de letra al de los parlamentos.

En *Baal* (1918) al igual que en *Tambores en la noche* (1920) Brecht nos describe poco los lugares con escenografía, las acciones de los personajes, ambientes y emociones.

"UNA TABERNA

De mañana. Baal. Carreteros. Al fondo, Ekart con la sirvienta Loise. Por la ventana se ven nubes blancas.

BAAL (cuenta a los carreteros): Me echó de sus blancos aposentos porque yo no paraba de vomitar su vino. Pero su mujer me siguió y por la noche hubo festejos. Ahora la tengo encima y estoy harto de ella.

...JOHANNES (entra con Johanna): Esta es Johanna.

BAAL (a los carreteros que se dirigen hacia atrás): Después iré para allá y cantaré algo. Buenos días Johanna."¹⁴

Desde *En la espesura de las ciudades* (1920) Brecht mantiene el uso de las acotaciones constantemente hasta su última obra, tercera versión de *Galileo Galilei* (1956).

También a partir de *La ópera de dos centavos* (1928) Brecht nos hace un pequeño comentario de la escena junto con el título de la misma.

"ACTO PRIMERO

Para constreñir el endurecimiento de los corazones

¹⁴Bertolt Brecht, *Baal*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1973. pp. 20 y 21.

humanos, el comerciante Peachum ha abierto un negocio en el cual lo más miserable entre los miserables pueden procurarse un aspecto capaz de conmover los corazones más recalcitrantes."¹⁵

En la obra *Galileo Galilei* existen los pequeños comentarios después del título de las diferentes escenas. Los comentarios son pequeños resúmenes de lo que va a ocurrir en la escena. Sirven para que los hechos que vamos a presenciar no nos tomen por sorpresa y estemos preparados o distanciados.

"ESCENA I

GALILEO GALILEI, PROFESOR DE MATEMATICAS EN PADUA, QUIERE DEMOSTRAR LA VALIDEZ DEL NUEVO SISTEMA UNIVERSAL DE COPERNICO.

El pobre gabinete de trabajo de Galilei en Padua. Es de mañana. Un muchacho, Andrea, hijo del ama de llaves, trae un vaso de leche y un bollo."¹⁶

Existen alrededor de 362 acotaciones distribuidas en 106 páginas. Podemos agruparlas en cinco principales tipos.

1) Indicaciones a los actores sobre alguna acción o actitud específica para acompañar un texto.

"GALILEI: Si (*secándose*) es lo que yo sentí también cuando vi el armatoste por primera vez."¹⁷

¹⁵Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1976. p. 13.

¹⁶Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 97.

¹⁷Ibid. p. 98.

Algunas otras acotaciones cortas son: *ruge; desayunando; riendo; casi amistoso; desesperado; incredulo; radiante; decepcionado; rudo; gritando; desconfiado; importante; fuera de sí; furioso; sorprendido; ronco; frío; muy curioso*. Estas acotaciones ayudaran al actor a mantenerse analítico, objetivo y distanciado sin caer en la sensiblería. Su objetivo es mostrar las acciones dramático-ideológicas más que las psicológicas del personaje.

2) Indicaciones a los actores sobre una acción escénica sencilla.

"GALILEI: ¿Qué? (Vuelve la manzana a la primera posición)."¹¹

Algunas otras acotaciones son: *posa su mano sobre el corazón de Virginia; señala algo a través de la ventana; mira el reloj de sol en el jardín; se ha sentado como para recibir el dictado*.

3) Indicaciones a los actores sobre una acción escénica compleja.

"GALILEI: ¿Así que tu ves? ¿Qué es lo que ves? No ves nada. Tu miras sin observar. Mirar no es observar. (Coloca el soporte con la palangana donde se ha lavado en medio de la habitación)."¹²

Algunas otras acotaciones son: *'inquieto, camina arrastrando los pasos, irresoluto, mirando al extraño con desconfianza y al fin, incapaz de resistir la tentación por más tiempo, pesca de*

¹¹Ibid. p. 102.

¹²Ibid. p. 100.

atrás de unos mapas otro modelo de madera, que representa esta vez en el sistema de Copernico'; 'Cierra la ventana de un golpe. Unos niños bajando la calle y al ver a Galilei huyen con grandes gritos. Este se da vuelta y ve venir corriendo a dos soldados con armadura completa'.

4) Indicaciones para señalar a quien se le habla.

"SRA. SARTI: ¡Ajá! ¿Pero tu las entiendes, no es cierto? (A Galilei)."²⁰

Algunas otras acotaciones son: a Sagredo; a Virginia; a Ludovico; al escribiente; a Andrea.

5) Indicaciones para señalar salidas o entradas de los personajes.

"ANDREA: Seguro, yo te lo traeré, señor Galilei. (Se va. Galilei se reirá...)." ²¹

Otras acotaciones son: 'Entra un cardenal muy viejo, apoyándose en un monje. Se le hace lugar con mucho respeto.'; 'Virginia hace una profunda reverencia y sale rápidamente'; 'Virginia sale furiosa'.

Podemos concluir que con tantas acotaciones Brecht requiere de tareas escénicas muy precisas y siempre cambiantes. Esto ayudará al actor, como ya dijimos anteriormente, a mantenerse analítico, objetivo y distanciado del texto para no caer en la sensiblería o en la ilusión.

²⁰Ibid. p. 121.

²¹Ibid. p. 141.

f) Propositiones Actorales

Podemos concluir a simple vista que Brecht nos sugiere una actuación sincera con verdad escénica como diría Stanislavski "cada movimiento en el escenario y cada palabra deben de ser el resultado de la verdadera vida de la imaginación."²² Pero Brecht buscaba más la verdad de un suceso, la ideología de las acciones más que un sentimiento. "Y si la verdad es difícil de descubrir (o, mejor dicho, es fácil de dañar), más difícil aún es descubrir la verdad socialmente útil...y esa verdad es la que necesitamos. Porque ¿para qué quiere el público una verdad, por bella que sea, si no puede hacer nada con ella?"²³

Para la mayor comprensión de lo que es la actuación para Brecht debemos de tomar en cuenta las indicaciones para los actores que hace desde 1928, en *La Ópera de dos centavos*:

"Para entrar en contacto con la materia del drama, no debe de conducirse el espectador por el camino de la sensiblería; entre él y el actor debe, por el contrario, verificarse un intercambio; cuanto más pueda el actor mantenerse en una línea de objetividad y de distanciamiento, mejor podrá entenderse con el espectador. Con este fin, el actor debe comunicar al espectador, en lo que se refiere al personaje a su cargo, más de lo que indica su papel; tendrá que adoptar

²²Stanislavski Konstantin, *El arte escénico*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores. p. 292.

²³Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1976. p. 148.

una actitud que haga más accesible el desarrollo de la acción; pero también tendrá que poner de manifiesto las posibles relaciones con otros hechos que escapan a la trama en sí y, por eso mismo, no se limitará a servir a esta última. Polly, por ejemplo, en una escena de amor con Macheath, no es la mujer amada por éste, sino también la hija de Peachum, y no sólo la hija, sino la empleada de su padre. En sus relaciones con el espectador debe poner en evidencia su crítica a los conceptos vulgares que el espectador se forma cerca de los bandidos, las hijas de los comerciantes, etc."²⁴

También cuando el actor pasa de la conversación corriente a la declamación o al canto, éste debe darse cuenta de su cambio de función y de interpretación del papel de alguien que canta o declama. También el espectador debe saber cuando el actor va a cantar o declamar. Por esto, Brecht nos permite hacer cualquier preparativo a la vista del público, inclusive la orquesta se hace visible en el teatro.

"Los tres planos-conversación corriente, declamación y canto deben ser siempre distintos uno de otro; en ningún caso la declamación puede significar un grado superior con respecto a la conversación corriente, y el canto un grado superior con respecto a la declamación. Es evidente que el canto no debe comenzar allí donde, por exceso de sentimiento, comienzan a faltar las palabras. El actor no debe de

²⁴Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981. p. 100.

limitarse a cantar, debe de interpretar el papel de alguien que canta. No se esforzará tanto en destacar el contenido sentimental de la canción (¿se puede ofrecer a los demás un alimento que ya hemos comido?) como señalar actitudes que corresponden, por decirlo así, a los usos y costumbres del cuerpo. Para lograrlo, en el estudio de las canciones deberá valerse preferentemente no de las palabras del texto, sino de locuciones profanas de uso común que signifiquen más o menos lo mismo, pero en el desenfadado lenguaje cotidiano. En lo que respecta a la melodía, no deberá seguirla ciegamente; existe un modo de 'hablar contra la música' que puede ser muy eficaz, gracias a un prosaísmo deliberado, incorruptible e independiente de la música y del ritmo...Es bueno para el actor que, durante su actuación, los componentes de la orquesta estén visibles; es bueno también, que le esté permitido cumplir a la vista del público sus preparativos (por ejemplo, poner una silla junto a la pared, maquillarse, etc.). En las canciones, especialmente, es importante que 'quién señale sea también señalado.'²⁰

Las obras de Brecht no persiguen únicamente el fin de ser representadas, sino de transformar al teatro y a sus espectadores. Para esto el actor deberá de hacerlos pensar, no nada más durante el curso de la acción, sino también en el curso de la acción y acostumbrarlos a una visión de conjunto. El público tiene que crear mentalmente otras formas de

²⁰Ibid. p. 104.

comportamiento y otras situaciones y compararlas con las que se le están mostrando en escena en el curso de la acción. De esta manera el público está activo y se convierte también en relator. Esto tiene que ver con el paso del teatro épico al dialéctico materialista. En dónde nos damos cuenta que el mundo es transformable porque es contradictorio. Hay algo que hace a las gentes y a los sucesos como son, y al mismo tiempo hay algo que los hace diferentes. Esos sucesos y esas gentes evolucionan, se transforman, hasta volverse irreconocibles, nada permanece estático. Y esas formas irreconocibles actuales tienen el germen de cosas anteriores y futuras en pugna con las actuales. Esto es lo que forma el teatro dialéctico. *Galileo Galilei* es un ejemplo de este tipo de teatro.

g) Escenografía

Podemos definir a la escenografía como el arte y técnica de crear la escena para una representación teatral. A a la utilería como el conjunto de objetos y accesorios que maneja el actor. Y a la mueblería como los muebles y elementos físicos que adornan el decorado.

Desde su primera obra *Baal* (1918), Brecht nos sugiere elementos escenográficos y de utilería.

"UNA TABERNA

De mañana. Baal. Carreteros. Al fondo, Ekart con la sirvienta Louise. Por la ventana se ven nubes blancas."²⁶

²⁶Bertolt Brecht, *Baal*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1973. p. 20.

En *Tambores en la noche* (1920), Brecht nos describe la escenografía compuesta por elementos como el dibujo infantil de la gran ciudad, o la luna roja que se enciende cada vez que Kragler aparece en escena. La escenografía era expresionista y muy sencilla en su manejo para producirnos los cinco diferentes espacios propuestos en la obra. Los elementos de utilería son apenas los necesarios para la acción de los personajes.

"Esta comedia se interpretó en Munich con los siguientes decorados: detrás de uno de los paneles de cartón de dos metros de alto representando las paredes de la habitación, se hallaba dibujada la gran ciudad de una manera infantil. Algunos segundos antes de cada aparición de Kragler se encendía la luz roja. Los ruidos estaban suavemente sugeridos. En el último acto, un gramófono tocaba la Marsellesa...Se recomienda colgar en la platea algunos carteles con leyendas como 'Todo hombre se siente mejor dentro de su propio pellejo' o 'No pongas esos ojos románticos'."²⁷

En 1928 en *La ópera de dos centavos* observamos que utiliza varios elementos escenográficos, de utilería y de mueblería para obtener cinco espacios diferentes que conforman las nueve escenas de la obra. Los elementos ya no son expresionistas sino reales, por ejemplo: En la primera escena tenemos un armario con cinco manequés representando los prototipos de la miseria, una biblia, un mostrador, una escalera hacia la habitación de su hija Polly,

²⁷Bertolt Brecht, *Tambores de la noche*, Buenos Aires. 1957. p. 10.

un plano metropolitano de la ciudad de Londres, etc. En la escena dos para transformar la caballeriza en una ambiente de exagerada elegancia propone: alfombras, muebles, vajillas, un reloj de péndulo Chippendale, viandas, etc.

En sus observaciones sobre esta obra Brecht comenta que no debe de preocuparnos demasiado la escenografía para el desarrollo de la acción, sino que debe de estar al servicio de la acción.

"...En otras palabras, no deben de producir un ambiente sino un hecho."²

El nuevo teatro propuesto por Brecht nos quiere narrar una acción, sin que caigamos en la ilusión, en el encantamiento. Así pues la escenografía, la utilería y la mueblería deben de ayudar a pensar en el curso de la acción, a tener perspectiva de lo que se muestra en la obra.

En sus obras posteriores Brecht regresa a los elementos estrictamente necesarios de escenografía, utilería y mueblería para la construcción de sus espacios. En *La madre* (1932), nos presenta siete espacios diferentes construidos con elementos esenciales de escenografía, utilería, mueblería y carteles: comedor con pequeñas mesas y un gigantesco mostrador, una carreta, una imprenta portátil, una biblia, una puerta con una bandera y la inscripción 'Colecta Patriótica de Cobre', etc.

En *Galileo Galilei*, tenemos 11 diferentes espacios los cuales pueden ser construidos con elementos esenciales de

²Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981. p. 101.

escenografía, utilería, mueblería y carteles. Los espacios son: estudio de Padua, plaza de Venecia, estudio de Florencia, calle de Florencia, sala del Colegio Romano, casa de Bellarmino, palacio de Florencia en Roma, antesala del palacio en Florencia, aposentos del Papa, casa de campo en Arceti, frontera italiana.

Algunos elementos de utilería son: una palangana, una manzana, los modelos astronómicos de madera, una almohadilla de terciopelo, etc.

1.2. Conceptos elementales del contenido

h) Asunto

Asunto, según Kayser, es la historia que se va desarrollando en el drama, generalmente no es invención del autor. La mayor parte de las veces la fuente es indicada en alguna parte del texto por boca de algún personaje. Así tenemos que desde las tragedias griegas se dramatizan mitos familiares a todo el pueblo. Los griegos presuponían la existencia de tales conocimientos para poder ser bien comprendidas. Los dramas de Shakespeare, no solo son históricos, también se basan en leyendas, cuentos, consejos que flotaba en el aire de su tiempo; generalmente su asunto no es inventado. Algo semejante sucede con Goethe y Shiller. El asunto está ligado a determinadas figuras y comprende un periodo de tiempo y espacio determinado.

Brecht no es afecto a inventar, sino que toma el asunto de diversas fuentes. Desde su primera obra *Baal* (1918), Brecht toma como base la biografía de un hombre que existió realmente en

Alemania y que murió en 1911, esta historia la mezcla con un drama expresionista de Hares Yohart *El solitario*.

El tema de *La ópera de dos centavos* (1928), lo toma de *Beggar's Opera* de John Gay (1700). Incluso los personajes principales, las situaciones y aún diálogos completos son sacados de la misma ópera.

Santa Juana de los mataderos (1930) es una obra donde retoma la historia de Juana de Arco, trasladando un problema histórico a otro contexto histórico-social diferente. Santa Juana de Arco (1412-1431), su vida se ubica en Francia, en la guerra de los 100 años. *Santa Juana de los mataderos* la ubicamos en 1929, en la ciudad de Chicago, E.U., en el crack económico del 29.

La madre (1932) es la adaptación de la novela de Máximo Gorki.

Cabezas redondas, cabezas puntiagudas (1932), fue al principio una adaptación de *Medida por medida* de Shakespeare, la versión final es muy distinta a esta obras y solo conserva en cierto modo a los personajes.

Círculo de Tiza Caucásico (1944) retoma el proceso perteneciente a una antigua leyenda china, el juicio de Salomón y una obra del poeta austriaco Klabund *El círculo de Tiza*.

Podemos concluir que la mayor parte de las obras de Brecht son sacadas de hechos históricos así como de obras de otros autores (dramaturgos, poetas o novelistas), elementos que el mismo retoma y los actualiza haciéndolos pasar a través de su propia poética.

La obra *Galileo Galilei* no es la excepción con respecto al

asunto, puesto que retoma parte de la vida de Galileo Galilei (1564-1642). La obra comprende un periodo determinado de su vida (1609 a 1642) y un espacio determinado, las ciudades italianas de Padua, Venecia, Florencia, Roma. Brecht cambia algunos personajes y acciones de la vida real de Galileo para contarnos a través de su vida un drama social.

Para constatar lo anterior efectuaremos una comparación escena por escena de lo que nos narra la obra *Galileo Galilei* de Brecht; situaciones y personajes con la biografía histórica de Galileo.

ESCENA 1

GALILEO GALILEI, PROFESOR DE MATEMATICAS EN PADUA, QUIERE DEMOSTRAR LA VALIDEZ DEL NUEVO SISTEMA UNIVERSAL DE COPERNICO.

Galileo vive con la señora Sarti, su ama de llaves y madre de Andrea, niño de diez años. Galileo tiene cuarenta y seis años como lo afirma en el mismo texto.

"GALILEO: ...Tengo cuarenta y seis años y no he hecho nada que me tranquilice."²²

Ludovico Marsili, un joven de acaudalada familia, llega a pedir clases particulares con Galileo. Ludovico le informa que en Holanda existe un estuche de cuero verde con dos lentes, através del cual todo se veía cinco veces más grande.

También se nos presenta al secretario de la Universidad de

²²Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 109.

Padua, el señor Priuli, el cual niega el aumento económico a Galileo. Galileo para conseguir el aumento deberá inventar algo bonito y sorprendente, que produzca dinero constante y sonante. Este afirma la existencia de un nuevo invento que agradará al secretario.

BIOGRAFIA

Según Geymonant, en su obra *Galileo Galilei*, Galileo nace en Pisa el 5 de febrero de 1564, hijo de Vicenzio Galilei, músico y comerciante, y de Giulia Ammannati di Pescia. Era el mayor de siete hermanos. A los diez años su familia se traslada a Florencia. Estudia medicina en la Universidad de Pisa (1581-1585), de la cual sale sin obtener ningún título. Del año 1585 al 1587 estudia matemáticas no en la universidad sino con maestros y en la práctica. Escribe varios tratados sobre mecánica. En 1589 se le concede la cátedra de matemáticas en la Universidad de Pisa por tres años. Tiene algunas enemistades en dicha Universidad. Su padre muere en 1591 recayendo sobre su persona el peso económico de su familia. Lo anterior hace que busque mejores sueldos. Obteniendo en el año de 1592, a los 28 años, la cátedra de matemáticas en la Universidad de Padua, percibiendo 180 florines anuales, con la posibilidad de futuros aumentos.

"En Padua permanece dieciocho años de 1592 a 1610, lo que consideró los mejores de su vida puesto que halló un ambiente muy vivo y estimulante entre sus colegas y amigos además de una extraordinaria riqueza de intereses culturales, asegurados por la libertad de pensamiento que

mostraba la República de Venecia a todos los estudiosos."³⁰

Podemos observar que en la biografía de Galileo no existe ninguna amistad estrecha con alguna ama de llaves ni con un hijo de algún sirviente que después se convierta en discípulo suyo, como es el caso de la Sra. Sarti y su hijo Andrea.

La historia de Galileo cuenta la noticia de un curioso aparato que llegó a sus oídos en la primavera de 1609, y supone la existencia de algún ejemplar en sus manos. Esto coincide con la forma de contarlo en la obra por Brecht, el cual hace que aparezca Ludovico Marsili, cuyo nombre es inventado, pero que cumple con el objetivo anteriormente descrito.

En lo que respecta al secretario de la Universidad de Padua es real el nombre. Antonio Priuli era el procurador, el reformador de la Universidad de Padua y el representante del Gobierno Veneciano en Padua.

También es real que cuando Galileo tenía 46 años, en 1610, fué el último año en que trabajó en la Universidad de Padua como maestro de matemáticas.

ESCENA 2

GALILEI ENTREGA UN NUEVO INVENTO A LA REPUBLICA DE VENECIA

En el puerto de Venecia, el Dux y sus regidores presiden junto con: Sagredo, amigo de Galilei, su hija Virginia de quince años, su nuevo discípulo Ludovico y Federzoni, el pulidor de lentes, la ceremonia de entrega por parte de Galileo del anteojo

³⁰Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei*, Barcelona, Ediciones Península. 1986. p. 23.

de larga vista a las autoridades de la República de Venecia.

Galileo confiesa a Sagredo sus observaciones dirigidas a la luna y la posibilidad de demostrar la teoría de Copérnico.

El secretario de la Universidad de Padua asegura el aumento de quinientos escudos más para Galileo por este nuevo invento.

BIOGRAFIA

La situación es real según Geymonat, aunque sólo tiene un año de diferencia, puesto que el 25 de agosto de 1609 se presenta el telescopio ante las autoridades venecianas, no en 1610 cuando Galileo tenía 46 años. Las autoridades venecianas le proponen la renovación perpetua de su contrato como maestro de matemáticas dentro de la Universidad de Padua. A la par aumentaban su remuneración de quinientos florines a mil florines anuales.

Sagredo es el nombre real de un amigo veneciano con el cual tuvo relaciones Galileo desde el año 1592, su nombre completo era Giovanfrancesco Sagredo (1571-1620). Durante su estancia en Padua asistía con frecuencia a los círculos culturales de Venecia, donde cultivó varias relaciones amistosas las cuales lo acompañaron toda su vida.

Virginia Galilei es real puesto que Galilei tuvo tres hijos con Marina Gamba con la cual vivió diez años de 1600 a 1610. Virginia fue la mayor (1601-1634), Livia (1601-) y Vicenzio (1606-). En el año de 1609 Virginia apenas contaba con nueve años, no con quince como Brecht escribe en su obra.

Federzoni, el pulidor de lentes y colaborador de Galileo, no lo encontramos como un amigo real de Galileo.

ESCENA 3

10 DE ENERO DE 1610: POR MEDIO DEL TELESCOPIO, GALILEI REALIZA DESCUBRIMIENTOS EN EL CIELO QUE DEMUESTRAN EL SISTEMA DE COPERNICO. PREVENIDO POR SU AMIGO DE LAS POSIBLES CONSECUENCIAS DE SUS INVESTIGACIONES, GALILEI MANIFIESTA SU FE EN LA RAZON HUMANA.

Galileo dialoga con Sagredo sobre como desmostrar que hay planetas con satélites que giran alrededor de éste. Un ejemplo lo tenemos en Júpiter y sus cuatro lunas; en pocas palabras trata de probar la teoría de Copérnico. Se preguntan sobre la implicación de estos descubrimientos en la sociedad.

La idea de ponerle a estos satélites el apellido de los Medicis, surge al enviarle una carta al gran duque de Florencia, Cosme de Medici, en la cual Galileo agradece de ser un súbdito de tan noble familia y que espera ser llamado por la corte de Florencia para prestar sus servicios y tener con esto tiempo y dinero para sus investigaciones.

BIOGRAFIA

Según Geymonat es real que en los primeros días de enero de 1610:

"Galileo podía anunciar ya algunos resultados sorprendentes: la luna tenía la forma de un cuerpo muy parecido a la tierra, con montes bastante elevados, y la Vía Láctea aparecía como 'un montón de estrellas pequiñsimas'. Poco después descubría los satélites de Júpiter (primero tres, luego cuatro)."³¹

³¹Ibid. p. 48.

Galileo vincula a la Casa de los Medicis con las cuatro lunas de Júpiter llamándolas planetas medicos. Cosme de Medici no tenía nueve años como lo propone Brecht en su obra, sino que Cosimo II de Medici nació en el año de 1590 y muere en 1621. Así tenemos que para el año 1610 tendría la edad de veinte años. Por otra parte el Gran Duque de Florencia notificó a Galileo el cinco de junio de 1610 que lo contrataba como 'Primer Matemático del Estudio de Pisa y como Filósofo de su alteza serenísima sin la obligación de dar clases ni residir en el Estudio de Pisa' y que podía contar con el sueldo de mil escudos al año. Galileo se trasladó de Padua a Florencia en septiembre de 1610, lo cual también significó la separación definitiva de la madre de sus hijos, Marina de Gamba.

ESCENA 4

GALILEO HA DEJADO LA REPUBLICA DE VENECIA POR LA CORTE FLORENTINA. LOS DESCUBRIMIENTOS LOGRADOS POR MEDIO DEL TELESCOPIO CHOCAN CON LA INCREULIDAD DE LOS CIRCULOS ERUDITOS DE LA CORTE.

La obra narra el encuentro entre Andrea Sarti de once años y Cosme de Medicis de nueve años en la casa de Galileo. Algunos eruditos que acompañan a su alteza en su visita quieren discutir sobre la existencia de tales planetas que ponen en duda a las escrituras. Inclusive insinúan a Galileo que a lo mejor estaban pintadas las estrellas al telescopio. Al final sólo acaban admitiendo su subordinación:

"al más grande de los astrónomos de nuestro tiempo, el padre Cristóforo Clavius, astrónomo jefe del Colegio Pontificio de

Roma."¹²

BIOGRAFIA

Según Stillman Drake, en su obra *Galileo*, es real la historia sobre la insinuación de las estrellas pintadas en el telescopio:

"En Roma, el padre Clavius declaró que le parecía que las cosas que recientemente se había observado no estaban realmente en el cielo, sino que se debían a las propias lentes."¹³

También según Drake, varias autoridades se negaron a mirar por el telescopio, entre ellos podemos contar al padre Clavius y al profesor de filosofía en Pisa, Giulio Libri.

El padre Clavius era realmente el ilustre profesor de matemáticas del Collegio Romano y máxima autoridad sobre los asuntos astronómicos de la Iglesia. También contaba con el reconocimiento, al igual que Kepler (1571-1630), de ser los mayores autoridades científicas de la época.

ESCENA 5A

SIN INTIMIDARSE POR LA PESTE, GALILEO CONTINUA CON SUS INVESTIGACIONES.

La obra narra la existencia de una epidemia de peste que azota a Florencia. No nos dice el año, pero pareciera ser el

¹²Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 134.

¹³Stillman Drake, *Galileo*, Madrid, Alianza Editorial. 1986. p. 74.

mismo año de 1610. Galileo no hace caso de esta enfermedad y sigue trabajando en sus pruebas para demostrar sus teorías.

BIOGRAFIA

No se comenta en su biografía sobre la peste en los primeros días del año de 1610 en Florencia. Geymonat solamente nos menciona una grave enfermedad de Galileo los primeros meses del año de 1616 y una cuarentena impuesta a todos los viajeros como medida de persecución contra la difusión de la peste en enero de 1633.

ESCENA 5B

Se narra la misma enfermedad de la peste que azota a Florencia. También sobre la enfermedad que adquiere la Sra. Sarti y el regreso de Andrea a Florencia al saltar del coche que lo sacaba de la ciudad infestada por la peste.

BIOGRAFIA

No se tienen noticias sobre estos acontecimientos en su biografía.

ESCENA 6

1616. EL COLEGIO ROMANO, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL VATICANO, CONFIRMA LOS DESCUBRIMIENTOS DE GALILEI.

Algunos monjes y eruditos se burlan de Galileo y de sus teorías sobre la luna y sobre el movimiento de la tierra en el Colegio Romano mientras el padre Clavius investiga en una sala contigua la validez o no de las teorías de Galileo; las cuales afirma que son exactas y que los teólogos tienen que arreglárselas para componer el cielo.

BIOGRAFIA

Según Geymonat en diciembre de 1610 el padre Clavius le da la razón a Galileo sobre sus observaciones astronómicas.

"No obstante, en diciembre, Clavius -habiendo realizado con seriedad las observaciones astronómicas- se vió obligado a reconocer que Galileo tenía razón."³⁴

Esto confirma que es real este momento de la vida de Galileo, pero se realiza en Roma sin su presencia.

Y no es hasta el 1 de abril de 1611, cuando Galileo llega triunfal a Roma, donde es recibido con exagerada cortesía por varios cardenales y posteriormente por el papa Pablo V. También sostiene con varios sacerdotes, entre ellos el padre Clavius, largas conversaciones científicas. Los padres estaban de acuerdo con sus observaciones astronómicas pero no con la interpretación de las mismas.

ESCENA 7

*PERO LA INQUISICION PONE LA TEORIA DE COPERNICO EN EL INDEX
(5 DE MARZO DE 1616)*

Se realiza un baile en la casa del Cardenal Belarmino en Roma. Galileo llega en compañía de su hija Virginia y de Ludovico Marsili, su prometido. En este baile de carnaval el Cardenal Belarmino, acompañado del Cardenal Barberini, previenen a Galileo de abandonar la teoría de Copérnico.

"BELARMINO:...Señor Galilei, el Santo Oficio ha decidido

³⁴Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei*, Barcelona, Ediciones Península. 1986. p. 53.

anoche que la teoría de Copérnico, por la cual el Sol es el centro del Universo y se hallaría inmóvil, y la Tierra, en cambio, no conformaría ese centro y estaría en movimiento, es disparatada, absurda y hereje en la fe. He recibido la misión de prevenirle a usted para que abandone esas opiniones." "

BIOGRAFIA

Según Ceymonat, Galileo concibe un programa político-cultural desde el año de 1611, en el cual su interés por la investigación científica pura pasa a ser una acción de propaganda cultural. Los dos puntos principales que quería demostrar son:

a) difundir el copernicanismo entre las capas sociales más altas y entre el mayor número de personas.

b) demostrar la concordancia de la teoría copernicaniana con el dogma católico.

En noviembre de 1615 el proceso contra Galileo es denunciado por los padres dominicos Nicolo Lorini y Tomasso Caccini al Santo Oficio. Y en diciembre Galileo acude a Roma para defender sus puntos de vista. El 24 de febrero de 1616 el Santo Oficio decretó lo siguiente:

1) los libros de Copérnico y de Diego de Zuñiga son supendidos.

2) el libro del padre Foscarini era objeto de condena y prohibición total.

³Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980. p. 151.

3) todos los demás libros que profesaban la misma doctrina no eran condenados sino prohibidos en general.

También es real que el papa Pablo V, ordenó al cardenal Belarmino amonestar y disuadir a Galileo de abandonar su opinión con respecto a Copérnico. Esto se realizó el 26 de febrero de 1616 ante notario y con varios testigos. El acta añade que Galileo accedió y prometió obedecer por lo que no pasó a la cárcel.

El Cardenal Maffeo Barberini, próximo papa Urbano VIII es real. Galileo lo conoce y cultiva su amistad desde el año 1611.

El Cardenal Belarmino es real. Era el mayor teólogo de la orden de los jesuitas, primer profesor de Retórica en el Colegio Romano, examinador de obispos y consultor del Santo Oficio.

Escena 8

UN DIALOGO

La acción transcurre en Roma en el mismo año 1616 y se trata de los puntos de vista que argumenta un pequeño monje para que Galileo no siga investigando. Al finalizar Galileo le da a leer un manuscrito sobre el flujo y reflujo del mar, el cual lee rápidamente el monje.

BIOGRAFIA

No se tienen noticias de este encuentro, solamente que Galileo utiliza por primera vez el famoso razonamiento de las mareas a principios del año 1616 en una conversación con el Cardenal Mafeo Barberini. Estos argumentos los publicará en la última jornada del *Dialogo dei massimi sistemi*.

ESCENA 9

EL ADVENIMIENTO DE UN NUEVO PAPA, QUE ES TAMBIEN CIENTIFICO, ALIENTA A GALILEI A PROSEGUIR CON SUS INVESTIGACIONES SOBRE LA MATERIA PROHIBIDA, LUEGO DE OCHO AÑOS DE SILENCIO. LAS MANCHAS SOLARES.

En Florencia, Galileo con sus discípulos realizan experimentos sobre los cuerpos que flotan en el agua. Ha cumplido ocho años de silencio. Son avisados por el prometido de su hija, Ludovico Marsili, que el nuevo Papa será el Cardenal Barberini. Galileo inmediatamente cambia sus experimentos por las observaciones del sol con su telescopio. El Sr. Ludovico rompe la promesa de casarse con su hija.

BIOGRAFIA

No es verdad, según Geymonat, que Galileo en los años de silencio no haya continuado con las observaciones astronómicas. "De regreso a Florencia, en junio de 1616, Galileo se retiró a la villa Segni, en Bellosguardo, dedicando todas sus energías a precisas observaciones astronómicas."¹⁰ También encontramos en una carta escrita por él a Leopoldo de Austria el 23 de mayo de 1618, en donde envía al poderoso emperador dos telescopios, y entre otras cosas, incluía un ejemplar de la *Istoria delle macchie solari*, obra inspirada en el copernicanismo y una copia del *Discorso sul flusso y riflusso del mare*. En el año de 1623 publica *Il Saggiatore*, escrita tres años antes y que después dedicara al nuevo Papa Urbano VIII. Con estas publicaciones

¹⁰Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei*, Barcelona, Ediciones Península. 1986. p. 109.

afirmamos la actividad que tuvo Galileo no fue reducida aún con la advertencia del Santo Oficio sobre no publicar sobre las doctrinas prohibidas.

Por otra parte es cierto que el Papa cambia en 1623, es nombrado el Cardenal Belarmino con el nombre de Urbano VIII. Galileo lo visita el primer mes de 1624, para que acepte la teoría de Copérnico, la cual nunca es aceptada. Solamente aceptó dar una beca a Vincenzio, el hijo de Galileo. La narración de como nos enteramos de este suceso es inventada por Brecht, al igual que el frustrado matrimonio de su hija Virginia con el Sr. Ludovico Marsili.

ESCENA 10

EN EL DECENIO SIGUIENTE, LAS TEORIAS DE GALILEI SE DIFUNDEN EN EL PUEBLO. PANFLETISTAS Y CANTORES DE BALADAS RECOGEN LAS NUEVAS IDEAS POR DOQUIER. EN EL CARNAVAL DE 1632, MUCHAS CIUDADES ELIGEN A LA ASTRONOMIA COMO MOTIVO PARA LAS COMPARSAS DE SUS GREMIOS.

Son básicamente diálogos y canciones primero de unos comediantes semihambrientos y luego es la entrada de los comparsas que también son hombres con harapos representando a el sol, la tierra, el telescopio, un monje, Galileo Galilei y una gran Biblia.

BIOGRAFIA

No se tienen noticias sobre la utilización de estos elementos de astronomía en algún carnaval de Florencia o Venecia.

Escena 11

1633. EL FAMOSO INVESTIGADOR RECIBE ORDENES DE LA INQUISICION DE TRASLADARSE A ROMA.

Galileo quiere presentar al Gran Duque de Florencia, Cosme de Medici, sus diálogos sobre los dos grandes sistemas universales. El Duque no recibe a Galileo, solamente intercambia saludos y sin tomar el libro continua su camino. Cuando Galileo intenta salir del palacio recibe la información de trasladarse inmediatamente a Roma en el coche de la Santa Inquisición.

BIOGRAFIA

Según Geymonat, Galileo termina su *Dialogo*, en enero de 1630, después de seis años de trabajo. Consigue la benevolencia de la Iglesia para imprimirlo. Y a finales de marzo Galileo va a Roma para solicitar su aprobación. Después de varias revisiones, incluso por el inquisidor de Florencia, la obra se imprime el 21 de febrero de 1632 en Florencia con el título *Dialogo di Galileo Galilei linceo, dove ne i congressi di quattro giornate si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico o copernicano*.

Los adversarios de Galileo consiguieron convencer al Papa que Galileo lo había retratado en la figura de Simplicio para burlarse de él. También es necesario recordar las tensiones políticas que atravesaba el Papa. Había actuado en contra de España y el Imperio de los Habsburgo favoreciendo la política francesa. España exigió al Papa ponerse al frente de la liga de los estados católicos. También el embajador español lo acusó de proteger herejes, de nepotismo desenfrenado y de ambiciones

decididamente terrenas. Fueron meses verdaderamente dramáticos: el Papa veía por todas partes enemigos y traidores dispuestos a envenenarlo. El Papa humilla a Galilei para recuperar su prestigio y para demostrar que el Papa era lo bastante fuerte, para incluso humillar al famoso sabio. Por otra parte, demostraba al mundo católico que sabía defender la Contrareforma aún sacrificando sus vínculos personales con el autor de la obra condenada. El 25 de septiembre de 1632 el Cardenal Antonio Barberini, hermano menor del Papa escribió al inquisidor de Florencia para que ordenara a Galileo sobre su inmediato traslado a Roma. Galileo habiendo perdido el respaldo del Gran Duque partió hacia Roma el 20 de enero de 1633.

La situación de la obra de Brecht es inventada, puesto que Galileo no sale el mismo día en que presenta su trabajo al Gran Duque, sino que sale a Roma hasta enero de 1633, después de cuatro meses de insistencia de la Santa Inquisición en su traslado.

ESCENA 12

EL PAPA

El Papa esta discutiendo sobre el futuro de Galileo. El Papa insiste ante el inquisidor que es el físico más grande de esa época y un orgullo para Italia. El Inquisidor insiste sobre la desfachatez de Galileo al poner como el personaje más tonto de su *Dialogo* al representante de la iglesia y de las ideas aristotélicas. Afuera se oyen pasos furtivos de muchos pies. Al final de la escena el Papa acepta que Galileo merece ser castigado pero sin tortura alguna.

BIOGRAFIA

Los pasos furtivos parecen significar las presiones personales y políticas a las cuales estaba sometido el Papa para condenar a su amigo Galileo, las cuales ya fueron comentadas en la escena anterior. La situación es irreal pero muy simbólica sobre los sucesos reales.

ESCENA 13

22 DE JUNIO DE 1633. GALILEO GALILEI REVOCA ANTE LA INQUISICION SU TEORIA DEL MOVIMIENTO DE LA TIERRA.

En Roma los discípulos de Galileo esperan la muerte de su maestro, puesto que no creen que este abjure. Al final Galilei abjura y sus discípulos se encuentran desilusionados.

BIOGRAFIA

Según Geymonat es real que Galileo abjure públicamente el 22 de junio de 1633, el texto que se oye por una voz en la obra, es una síntesis de la abjuración real. La situación con sus discípulos es inventada, puesto que estuvo prácticamente seis meses sin ver a nadie mientras duró el proceso con el Tribunal de la Santa Inquisición.

Galileo es condenado a la cárcel formal pero gracias al arzobispo Niccolini le fue concedido abandonar Roma el 6 de julio rumbo a Siena. Los enemigos de Galileo consiguen que esta situación cambie y el Santo Oficio ordena a Galilei a trasladarse a la Villa Arcetri, donde vivirá en contacto con sus hijas. La orden del Santo Oficio lo obliga a vivir en absoluta soledad sin recibir visita alguna.

ESCENA 14

1633-1642. GALILEO GALILEI VIVE HASTA SU MUERTE EN UNA CASA DE CAMPO EN LAS CERCANIAS DE FLORENCIA, COMO PRISIONERO DE LA INQUISICION. LOS DISCORSI.

Galileo poco a poco empieza a perder la vista y su hija Virginia vive con él, lo ayuda a escribir y a leer. Un monje siempre se mantiene vigilando a Galileo, porque todo lo que escribe tiene que ser entregado a el clero. Andrea su antiguo discípulo lo visita y Galileo le entrega a escondidas una copia del manuscrito de *Los Discorsi* que ha escrito.

Biografía

Según Geymonat, Galileo siempre había mantenido una muy buena relación con su hija Virginia, que si recordamos su nombre era el de Sor María Celeste desde el año 1613, cuando a los 16 años tomó los hábitos.

"Por tanto no sorprende que el anciano Galileo experimentara una alegría muy tierna en el momento en que pudo volver a Arcetri y abrazar nuevamente a quien le había consolado tanto, aunque desde lejos, con el calor de su afecto."³⁷

Su hija muere el 2 de abril de 1634, cuando contaba con treinta y cuatro años, su desaparición fue para Galileo una pérdida muy grande y dolorosa. Así es que su hija Virginia no pudo acompañarlo hasta sus últimos días. Muy cierto fue que existió la prohibición de visitar al prisionero de Arcetri para

³⁷Ludovico, Geymonat, *Galileo Galilei*, Barcelona. Ediciones Península. 1986. p. 179.

que su escuela no continuara. Ciertamente fue también que las visitas se tuvieron que hacer en la presencia de un fraile inquisidor.

En el año de 1638 se publica en Leyden, Holanda, su obra *Discorsi e Dimostrazioni matematiche in torno a due novo scienze, atinenti alla meccanica e i movimenti locali*. Holanda fue el encargado de publicar los *Discorsi* debido a la prohibición de hacerlo rigurosamente en los países católicos. Con esto podemos concluir que Brecht inventa la forma de publicar la obra por parte de Andrea fuera de Italia.

ESCENA 15

1637. LOS DISCORSI DE GALILEI ATRAVIESAN LA FRONTERA ITALIANA

La última escena transcurre en una pequeña ciudad fronteriza de Italia. Andrea es interrogado sobre su salida del país y revisadas sus pertenencias y libros.

Biografía

Según Geymonat, Galileo se pone de acuerdo con la familia Elzevires, editores holandeses, para publicar sus *Discorsi* en Leyden en 1638. La situación de Andrea cruzando la frontera, los guardias revisando el equipaje y los niños haciendo preguntas es ficticia.

i) Motivos

El motivo de una acción se entiende como el impulso para realizar esta acción. En música por ejemplo, se puede designar como una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto que es el tema

o la melodía. Un asunto está, como lo hemos indicado en el inciso h, fijado en cuanto a lugar, al tiempo y las figuras. Por ejemplo el asunto de Romeo y Julieta, que es la historia de dos jóvenes llamados Romeo y Julieta, los cuales son hijos de determinados padres, que viven en una ciudad italiana y que tienen un determinado destino. El motivo, en cambio, no está fijado de una manera tan exacta, aunque después que lo hemos generalizado y quitado su fijación individual, queda con una firmeza estructural muy clara. El motivo es una situación típica que se puede repetir siempre. También podemos decir que un asunto puede albergar muchos motivos, tal es el ejemplo del asunto de Romeo y Julieta, en donde uno de los motivos es el amor entre los descendientes de dos familias enemigas. Otro motivo es el error de la muerte aparente, que encontramos desde Píramo y Tisbe.

Cuando una situación surge, residen en ella uno o varios motivos típicos y aquí es donde reside la capacidad de los motivos para aludir a un antes y un después. Cuando surge la situación, su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica en el fondo, el nombre de motivo (derivado de *movere*).

Existen también los motivos ciegos que son tensiones provocadas por motivos que no llegan a liberarse en la obra. Se presentan con bastante frecuencia al principio de dramas o películas para despertar el interés o para inducir al espectador a conclusiones falsas.

El motivo, como lo expone Wolfgang Kayser, en su libro *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, sirve también

para diferenciar determinados géneros. Así tenemos que en la literatura épica, algunos motivos típicos en los cuentos populares son: el reconocimiento mediante el zapato que se adapta al pie, el reconocimiento por enseñar la mitad de un anillo después de muchos años de ausencia, el realizar una tarea imposible de ejecutar en donde un ser sobrenatural se presenta y entrega uno o más objetos mágicos para lograr su objetivo. En la literatura dramática algunos motivos típicos son: el tener un amor simultáneo con dos hermanas, el ser enemigos a muerte dos hermanos, el cumplimiento de una promesa de fidelidad. En la lírica también podemos hablar de motivos o situaciones significativas: la corriente del río, la despedida, la salida del sol, la noche, etc.

Si existe un motivo central que se repite en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta podemos concluir que hay un motivo dominante o un *leit motiv* en ese autor.

En Galileo el motivo central es el cumplimiento de una promesa: investigar la verdad, probar lo descubierto mediante un método científico y divulgarlo a todo el mundo aún en contra del pensamiento de la contrareforma permitiendo con esto el desarrollo de la acción. Galileo vive en una época hostil a la ciencia, aunque esto no frenó sus investigaciones las cuales realizó hasta el final de su vida sin importarle el precio.

Podemos decir que existen, en el texto de Galileo Galilei, otros motivos secundarios, otras tensiones que exigen su solución como son:

- 1) el problema constante de conseguir el dinero necesario

para tener el tiempo libre para cumplir su objetivo principal la investigación teniendo todo lo necesario.

2) el problema constante del desafío hacia las viejas teorías y las instituciones (Iglesia-Religión, Universidades-Aristóteles) que las sostienen y que impiden el paso a las nuevas teorías científicas.

3) el problema de la ignorancia como freno para transformar el mundo y mejorar las fatigas físicas de la existencia humana.

4) el problema de la utilización de la ciencia para el beneficio de la humanidad y no para unos cuantos.

j) Tema

El tema o argumento de una obra según Wolfgang Kayser, es la reducción del desarrollo de la acción a una extrema sencillez, a un esquema puro. Muchas veces en la práctica es necesario invertir el orden del contenido puesto que la obra comienza por la mitad del desarrollo de la acción, para volver más tarde al principio.

El tema es una de las nociones más antiguas de la literatura. Aristóteles la designa con el nombre de *mythos* y Horacio con el de *forma*. Según *La poética* de Aristóteles la composición de las cosas, su organización, estructura y planteamiento se organizan de una forma bella y perfecta. Así es como se manifiestan en el tema los motivos centrales del desarrollo de la acción.

El tema de la obra *Galileo Galilei* es: El desafío, la lucha y el sometimiento, que hace un hombre solitario e idealista, a

través de la ciencia , frente al poder establecido (Iglesia, Inquisición y filosofía Aristotélica).

k) Conflictos

Conflicto viene del latín *conflictus* y es el punto de choque, de lucha en que aparece incierto el resultado de un combate. En la literatura dramática se entiende como conflicto a las fuerzas en pugna que constituyen la sustancia de la acción.

Algunos conflictos tratados en la obra *Galileo Galilei* son:

1) El sistema de Ptolomeo y el de Copérnico sobre la gravitación universal.

2) Entre los que tienen dinero, bienes, tierras, fábricas; que son terratenientes, grandes empresarios y los que son trabajadores, sirvientes, obreros, etc.

3) Entre el conocimiento, la ciencia, la verdad y la ignorancia, la superstición, la mentira.

4) El pensamiento aristotélico y el pensamiento científico Renacentista..

5) El humanismo cristiano, *el hombre es el centro del universo* y el humanismo práctico *el hombre gira alrededor de las cosas junto con la tierra y no es el centro del universo.*

6) La ética y la moral fundada en la rígida jerarquía medieval y una nueva ética y moral fundada en la duda.

7) La moral individualista de los héroes y la moral de un conjunto de personas interrelacionadas en donde todos dependen de todos.

CAPÍTULO 2

2. ENSEÑANZAS DE BERTOLT BRECHT CONTENIDAS EN GALILEO GALILEI
(1939)

2.1. Momento histórico social de los años 1933-1939.

La obra *Galileo Galilei* fue escrita en los años 1938-1939, durante el exilio de Brecht en Svendborg, Dinamarca. Este período duró quince años, desde 1933 hasta 1948 y es cuando Brecht escribe sus principales obras de teatro.

Recordemos los acontecimientos sucedidos en Europa en 1938, año en que Alemania pusiera en jaque a la misma Europa y al mundo.

En Alemania, Hitler tenía cinco años en el poder absoluto, ya que desde 1933 fué nombrado canciller por los dirigentes de la gran industria alemana. En 1934, Hitler realiza las siguientes acciones: 1.- fusiona la presidencia del Reich con la cancillería.

- 2.- disuelve todos los partidos políticos, estableciendo el sistema de partido único.
- 3.- suprime el federalismo alemán.
- 4.- crea el servicio militar obligatorio.
- 5.- se separa de la Sociedad de las Naciones.
- 6.- crea la poderosa policía Gestapo que manejaba los campos de concentración, en dónde fueron victimados millones de seres humanos cuyo único delito era no compartir las ideas nazistas o ser judío.

En 1936 Alemania se anexa el territorio del Sarre al oeste de su país tras un plebiscito favorable. También en ese año apoya al General Francisco Franco contra las fuerzas progresistas españolas, e Italia se anexa el territorio de Abisinia. Todo lo anterior se realizó ante la sorpresa e indignación de las potencias democráticas que en ese momento se encontraban divididas e indecisas sobre las acciones a tomar en contra de Alemania. Inglaterra quería poner un freno a Mussolini en Italia y a sus conquistas en Africa. Francia se oponía a una acción conjunta contra Mussolini, puesto que veían que su enemigo principal era Alemania. Hitler aprovechó muy bien esta indecisión y por otra parte reforzó su interés en invadir el este o sea Rusia, en lugar de Francia. Rusia en esos momentos representaba el comunismo internacional, lo cual hacía que para muchos europeos aparentara un peligro mucho mayor que incluso el III Reich. Hitler propone muchos acuerdos de paz para tranquilizar a sus vecinos, primeramente lo hace con Austria y Checoslovaquia.

En 1937 se firmó el Antikomintern, convenio de alanzas mutuas entre Alemania, Italia y Japón.

En marzo de 1938, las fuerzas alemanas entraron a Austria sin hallar resistencia, después se hizo un referendun al estilo nazi, sin voto secreto, en el cual, según el nuevo Estado nazi el 99.37% de la población aprobaron el retorno al Reich.

En septiembre de ese mismo año se firmaron por separado tratados de no agresión entre Alemania con Inglaterra y Alemania con Francia. Diez meses después se firmó un tratado de no agresión con Rusia. Todo lo anterior demostró la división de

intereses entre estos países, lo cual facilitaba a Hitler seguir anexándose territorios sin haber siquiera declarado la guerra. Así se anexa toda Checoslovaquia en marzo de 1939. También el 10 de septiembre de ese mismo año Alemania invade Polonia, después de haber firmado el pacto ruso-germano de no agresión. Según R.A.C. Parker en su libro *El siglo XX-Europa 1918-1945*, esta es la fecha donde se considera el inicio de la segunda guerra mundial.

Por otra parte, recordemos ahora en dónde estaba Brecht en 1938. Brecht sale de Alemania el 28 de febrero de 1933, un día después del incendio del Reichstag y unos días más tarde de ser interrumpida la representación de su obra *La decisión* por la policía de Erfurt y de ser declarado enemigo de Alemania por alta traición. *La decisión* contribuyó grandemente a agudizar la lucha de clases en vísperas del nazismo. Su obra *La decisión* trata sobre cuatro agitadores que someten su actividad ilegal al juicio de un *Kontrollchor*, encarnación poética del partido comunista chino. Alternando sus papeles, los personajes relatan como fueron inducidos a liquidar a un joven camarada. Brecht huye de Alemania con su familia y algunos amigos, pasa por Praga, Viena y Zurich. En mayo de ese mismo año sus libros son quemados por los nazis junto con los de muchos otros autores declarados indeseables por el régimen nazi. En junio tiene una corta estancia en París, pues se presenta su obra *Los siete pecados capitales*. De París pasa por Copenhagen y es en Svendborg, una pequeña ciudad de Dinamarca en donde se instala en una granja. En este lugar permanece siete años (1933-1940) y es desde aquí en donde escribe varias obras de

teatro, artículos para revistas, conferencias, etc. (1933-Cabezas redondas, cabezas puntiagudas, 1934-Los horacios y los curiacios, 1935-Cinco dificultades que surgen para escribir la verdad, 1936-Escritos sobre el Teatro Chino, Los fusiles de madre Carrar, 1938-1939-Galileo Galilei, El alma buena de Sezuan, El proceso de Laculo, Madre Coraje, Poemas de Svedenborg).

En el año de 1940 los ejércitos nazis invaden Dinamarca y Brecht se refugia en Finlandia con el escritor Heila Wuolijoki. En mayo de 1941, Brecht huye de Finlandia y atraviesa la URSS, donde se embarca hasta llegar a California, E.U. Cerca de Hollywood compra una villa, en la cual permanece seis años hasta noviembre de 1947.

2.2. Análisis de las acciones en cada escena.

Después de haber recordado lo anterior puedo acercarme a las acciones encubiertas y enseñanzas de Brecht a lo largo de la obra *Galileo Galilei*. Lo anterior me servirá para conocer las aspiraciones, contenidos de las acciones, la utilización de sus teorías dramáticas, así como los comentarios que Brecht nos plantea sobre el momento histórico en que fue escrita la obra.

Para facilitarnos este trabajo enumeramos cada parlamento de la obra escena por escena y utilizamos la palabra p. para referirnos a un parlamento determinado. Parlamento lo definimos como la frase que dice un personaje hasta que es interrumpido por otro.

ESCENA 1

p. 1 al 26

En los primeros 26 parlamentos Brecht nos ubica a través de un modelo de madera de gran tamaño del sistema de Ptolomeo¹⁰ con Galileo que investiga por medio del método de la descripción el modelo propuesto. Este modelo data probablemente de entre los años 90 a 170 de nuestra era.

p. 26 al 28

Brecht al igual que Galileo, veían un mundo estrecho, lleno de supersticiones y de peste, al igual que un mundo que muchos consideraban como el fin de la civilización por el avance incontenible del nazismo. También Brecht veía un mundo en que el tiempo viejo ha pasado y estamos en una nueva época. Muy pocos eran los que veían que se iban gestando nuevas fuerzas y nuevas ideas. (Un ejemplo lo tenemos en los partidos comunistas de la URSS y de China, o en la teoría de la relatividad de Einstein publicada en 1916.)

Posiblemente el advenimiento de la nueva era, del nuevo Renacimiento en donde todo se duda y se descubre algo nuevo todos los días. La nueva era en que cada uno de nosotros se vuelve el centro, en donde existen un número infinito de ellos, como decía Galileo "El universo entero ha perdido de la noche a la mañana su centro, y al amanecer tenía miles, de modo que ahora cada uno y

¹⁰Ptolomeo Claudio. (90 h. 168) Matemático, astrónomo y geógrafo griego. Descubrió la evección de la luna y estudió el movimiento de los planetas. Sus trabajos de astronomía y geografía fueron clásicos hasta la aceptación de los descubrimientos de Copérnico.

ninguno será su centro."¹³

p. 29 al 47

Brecht nos enseña a descubrir las causas de las cosas por medio de la observación y la experimentación. Esto nos ayudará a descubrir la verdad. Verdad "que cuesta trabajo y estudio el hallarla"¹⁴, como dice Brecht en su artículo *Cinco dificultades que surgen al escribir la verdad*. Es preciso distanciarse de las cosas para conocerlas, salirse de ellas, cortar el cordón umbilical por medio de la ciencia que va acompañado de dolor y placer.

Galileo al igual que Brecht necesita dinero para procurarse ocio para combatir al sistema de creencias de su época.

p. 48 al 56

Brecht nos muestra a la señora Sarti, ama de llaves de Galileo, preocupada por las cosas mundanas, como pagar al lechero el día de mañana o el arreglo de la casa. Brecht nos señala a los héroes o sabios como gente común, viviendo y dependiendo de resolver la problemática de su mundo cotidiano y materialista.

p. 57 al 80

Brecht nos vuelve a repetir la necesidad de observar con cuidado los fenómenos que ocurren, no nada más mirar, antes de aventurar conclusiones erróneas que nos alejen de la verdad.

p. 81 al 109

¹³Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Argentina, Editorial Nueva Visión. 1980. p. 198.

¹⁴Bertolt Brecht, *Escritos Políticos*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo S.A. 1970. p. 91.

La conversación entre Galileo y Ludovico Marsili, joven de acaudalada familia nos muestra la importancia del observar no nada más de mirar.

"LUDOVICO: ...Por ejemplo, ahí tiene usted ese tubo que venden en Amsterdam. Lo he estudiado detenidamente, un estuche de cuero verde y dos lentes, uno así (describe una lente concava) y otra así (describe una convexa). He oído que una amplía la imagen y otra la empequeñece. Cualquier hombre razonable pensaría que ambas juntas se neutralizan. Pues no es así. Se ve todo cinco veces más grande con el aparato. Esta es su ciencia."¹

p. 110 al 134

Brecht nos muestra la importancia que ha tenido la ciencia sobre el desarrollo de las fuerzas productivas y en particular sobre el desarrollo de la técnica. Y que todo está inmerso en las leyes de competencia capitalista, en dónde se necesitan nuevas máquinas capaces de dar cada vez mejor rendimiento para producir a costos más bajos para poder quedarse con el mercado. También nos recuerda que "el valor de una cosa se mide por la cantidad de escudos que puede proporcionar. Si quiere ganar dinero debe mostrarnos otras cosas. Usted no puede exigir para la ciencia que venda tanto como la ganancia que recibirá aquel que se la compra."² O sea que todo objeto final creado mediante un proceso de trabajo se llama producto y este se mide por su valor de

¹Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. 1980. p. 200

²Ibid. p. 107.

cambio. Estas definiciones están tomadas del materialismo dialéctico de Karl Marx en su libro *El Capital*.

En la última conversación del primer capítulo Brecht nos enseña que es una hipótesis;

"GALILEI: Es cuando se considera una cosa por cierta pero todavía no se ha demostrado como hecho real"⁴

Hay que demostrar con hechos reales y científicamente comprobables las hipótesis para que sean verdaderas. En esto va a ocupar gran parte de su trabajo Galileo, demostrar que la tierra no es el centro del Universo y la aceptación por parte de la Iglesia de este principio.

ESCENA 2

p. 1 al 5

Brecht nos describe el mecanismo por medio del cual el investigador entrega su trabajo a la universidad en la que trabaja, la universidad vende esta investigación a una empresa que aplicará estos estudios a un producto específico que venderá masivamente. También Brecht nos analiza como este sistema aísla a la conciencia del científico para ser utilizado su conocimiento en fines económicos y políticos. Un ejemplo lo tenemos en la utilización de la fórmula de Einstein $E=mc^2$ para la construcción de la bomba atómica.

"EL SECRETARIO:...Un sabio de fama mundial entrega hoy a ustedes y sólo a ustedes un valiosísimo tubo para ser fabricado y vendido en la forma que mejor les plazca.

⁴Ibid. p. 109.

(Aplauso cerrado) ¿Han pensado ya que por medio de este instrumento podremos reconocer en la guerra el número y poderío de los buques enemigos dos horas antes de que ellos puedan observar los nuestros?..."¹⁴

p. 22 al 34

El Duque y el secretario de la universidad agradecen a Galileo con un aumento de su salario hasta los 1000 escudos anuales, comprobando los mecanismos del mercado y del valor de cambio.

"EL DUX: Desgraciadamente necesitamos siempre un pretexto para nuestros concejales si queremos hacerles llegar algo a nuestros sabios."¹⁵

ESCENA 3

p. 1 al 21

Brecht nos enseña historia y con esto cumple con un objetivo de las *Cinco dificultades que surgen al escribir la verdad*, al mencionarnos la historia de Giordano Bruno el cual fue quemado el año 1600 por haber dicho que la luna y la tierra eran iguales. La misma verdad es ahora demostrada por Galileo con sus observaciones.

p. 110 al 124

Brecht al igual que Galileo como cualquier ser humano es complejo y se mueve siempre en un sistema político-económico-ideológico y social que nos determina. No podemos vivir fuera del

¹⁴Ibid. p. 111.

¹⁵Ibid. p. 113.

sistema, nos podemos servir de él para alcanzar nuestros propósitos, pero nunca eludirlo. Un ejemplo lo tenemos cuando Galileo decide escoger entre Venecia la cual protege a sus sabios pero les paga mal o entre Florencia la cual censura los escritos de los sabios pero les ofrece buena paga. Con deudas y sin ocio Galileo no puede continuar con su objetivo, así que escoge Florencia.

"GALILEI: Amigo mío, necesito tranquilidad. Y también la olla llena... ¡Tiempo para poder llegar a mis pruebas! ...Mi única preocupación es que la corte no llegara a aceptarme."⁴⁶

ESCENA 4

p. 93 al 99

Brecht con Galileo nos proponen que la verdad y la justicia no son un absoluto sino un hecho social,. Una justicia perfecta sólo se daría en una sociedad sin clases "donde la conciencia de cada uno sería su propio juez y toda falta implicaría en sí misma su pena."⁴⁷ El padre de la verdad es el tiempo y no la autoridad. Y es por lo cual los científicos no deben de temer por los descubrimientos dónde los pueda llevar la verdad.

ESCENA 5

p. 24 al 28

Brecht nos enseña que todo hombre tiene su parte racional e

⁴⁶Ibid. p. 123.

⁴⁷Walter Weideli, *Galileo Galilei*, México D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica. p. 132.

irracional. Galileo defiende las reglas y el sentido común, pero también es el primero en perderlo. ¿No es irracional que cuando toda Florencia se encuentra sumergida en la peste, el pánico y el hambre, él sólo piense en un libro? Igualmente actúa la Sra. Sarti al no seguir a sus hijos para no abandonar a Galileo en Florencia. Su razón ha sido dictada por su corazón. Se deja entrever que dos seres amenazados se unen sin importarles los convencionalismos sociales.

"SRA SARTI: ¡Señor Galilei! ¡Ven inmediatamente! Estás loco...

GALILEI: Usted debe de llevarse a Virginia y Andrea. Yo los seguiré después.

SRA. SARTI: En una hora no podrá salir ya nadie de aquí. ¡Ven! ¡Tienes que venir!...

SRA. SARTI: Ya se ha ido. A Virginia la tuvieron que contener. En Bolonia ya se ocuparán de ellos. ¿Pero quién le guisará a usted aquí...

GALILEI: ¡Estás Loca!...

SRA. SARTI: No necesita disculparse. No me dirá que esto no es razonable."⁴

ESCENA 6.

p. 37 al 39

Brecht nos muestra como la razón y las pruebas evidentes pueden vencer a las ideas retrógradas y sin fundamento científico.

⁴Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Argentina. Editorial Nueva Visión. 1980. p. 136.

No es un hombre-héroe el vencedor de la ignorancia sino son los hombres humildes, son un grupo de compañeros que trabajan por algo común.

"EL PEQUEÑO MONJE: El padre Clavius dijo antes de marcharse: Ahora tienen que arreglárselas los teólogos para componer el cielo. Usted ha vencido.

GALILEI: ¡Eh, yo no, la razón!"¹⁴

ESCENA 7

p. 41 al 51

Brecht nos muestra como el sistema amenaza a un hombre para detener la divulgación de sus conocimientos, pues sabe que con esto pone en peligro a la misma institución. Si sigue difundiendo sus ideas lo juzgarán como hereje ante el Santo Oficio. Los mecanismos que utilizan para amedrentar son los utilizados por cualquier institución: tortura, juicio, cárcel y muerte.

"BELLARMINO: ...Señor Galilei, el Santo Oficio ha decidido anoche que la teoría de Copérnico, por la cual el sol sería el centro del universo y se hallará inmóvil, y la tierra, en cambio, no conformaría ese centro y estaría en movimiento, es disparatada. absurda y hereje en la fe. He recibido la misión de prevenirle a usted para que abandone estas opiniones."¹⁵

ESCENA 8

p. 8

Enfrentar la verdad como una arma es otra utilización del

¹⁴Ibid. p. 146.

¹⁵Ibid. p. 151.

artículo *Cinco dificultades que surgen al escribir la verdad*. También Brecht nos enseña, a lo largo de *Galilei*, las causas de la guerra, contra las cuales se debe de luchar.

"GALILEI:...¿Por qué el orden en este país es sólo el orden de una arca vacía? ¿Por qué la llamada necesidad significa trabajar hasta reventar? ¡Y todo esto entre viñedos rebosantes, al borde de los trigales! Sus campesinos de la Campania son los que pagan las guerras que libran en España y Alemania el representante del dulce Jesús. ¿Por qué sitúa él la tierra en el centro del universo? Para que la silla de Pedro pueda ser el centro de la Humanidad. Eso es todo..."¹

Declara que el fascismo, no es una catástrofe natural sino la consecuencia de un capitalismo engañoso, opresivo y descarado. Para luchar contra el fascismo es necesario luchar contra sus verdaderas causas, el capitalismo.

"Si se pretende escribir exitosamente la verdad acerca de situaciones graves, es menester escribirla de tal manera que puedan descubrirse sus causas evitables. Si las causas evitables pueden ser descubiertas, esas graves situaciones podrán ser combatidas."²

Brecht en este mismo parlamento pone de manifiesto la lucha entre dos concepciones filosóficas diferentes, la aristotélica-medieval contra la renacentista. En la primera el hombre es la

¹Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. 1980. p. 158.

²Bertolt Brecht, *Escritos Políticos*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo S.A. p. 100.

corona de la creación, que aparece en la tierra (lo relativo) que se encuentra sometida al cielo (lo absoluto). En la segunda concepción el hombre es lo absoluto y gira alrededor de las cosas. El antiguo orden medieval da razones ilusorias a los hombres para vivir, justificando su miseria con valores sagrados e inmutables. Si les quitamos este sentido, esta justificación con las cuales ganaban pruebas y méritos para la vida eterna, ¿con qué justificarán su fatiga y su hambre? La respuesta de Brecht-Galileo es dura y exigente. La miseria no tiene sentido, pero la lucha contra la miseria lo tiene. A la moral ascética del pasado, Galileo propone una moral de la salud y del bienestar.

"GALILEO: ...¿Sabe usted cómo produce sus perlas las ostras? Encerrando con peligro de muerte un insoportable cuerpo extraño, un grano de arena, por ejemplo y rodeándolo con su mucosa. La ostra da casi su vida en el proceso. ¡Al diablo con la perla! Yo prefiero las ostras sanas. Las virtudes no tienen por qué estar unidas a la miseria, mi amigo..."

ESCENA 9

p. 126 a 130

Brecht en sus *Escritos Políticos* nos muestra como se apoyan algunas mentiras actualmente utilizando ciertas palabras como si fueran sinónimos, pero significando cosas a veces opuestas. Algunas de ellas son: pueblo en lugar de población, tierra en

"Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. 1980. p. 158.

lugar de propiedad rural, disciplina en lugar de obediencia. Así tenemos que la palabra disciplina también es posible sin gobernantes.

"GALILEI: ¿Ustedes no azotan a los perros solamente para mantener la disciplina, verdad, Marsili?"²⁴

ESCENA 12

p. 1 al 18

Brecht nos enseña el verdadero mecanismo del poder. Cuando un hombre adquiere poder, se enviste en el poder y esto lo hace cambiar. Porque el poder trae consigo intereses y con estos intereses existen nuevos amigos y enemigos. Y si la persona en el poder no acata estas reglas no puede mantener el poder. Así es como el Papa, el excardenal Barberini, amigo y colega de Galilei, permite que la inquisición lo juzgue.

p. 19 y 20

También podemos observar cómo Brecht maneja el humor con mucha ironía e inteligencia.

"EL PAPA: A lo sumo que se le muestren los instrumentos.

EL INQUISIDOR: Eso bastará, vuestra Santidad. El señor Galilei entiende de instrumentos."²⁵

ESCENA 13

p. 40 al 47

Brecht nos enseña que un verdadero ser humano tiene cualidades y defectos, y que las verdades y creencias van variando; lo anterior sucede en el momento de la retractación de

²⁴Ibid. p. 170.

²⁵Ibid. p. 185.

Galilei. Y en su misma debilidad funda una nueva moral, cotidiana y realista. Donde la moral no es absoluta, ya que tenemos que reconocer las limitaciones de uno y con esto tener la posibilidad de superarlas. La historia es la única capaz de juzgarnos. Ya no estamos en los tiempos en que la salvación de todos dependía del sacrificio de uno solo. Ahora todos dependemos de todos en mayor o menor grado. Si damos demasiada importancia a los héroes nos distraemos de las causas verdaderas de los acontecimientos de la vida cotidiana y de la historia.

Brecht quiere desmitificar a los héroes y proletarizarlos, por esa razón los reduce a la categoría de maniobra de la historia. Para él los héroes son arrastrados por sus circunstancias, son marionetas de los acontecimientos colectivos pues éstos rebasan sus intenciones personales. Tienen la categoría de héroes por encontrarse en el buen momento y en el lugar apropiado. No escogen ser héroes, están acorralados y sometidos al juego social de la oferta y la demanda. Para el hombre de la masa, la historia no comenzará verdaderamente hasta el día en que haya conquistado su libertad. Y esa historia será no heroica, será social y no ya individual.

"ANDREA: ¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes! No quiero verlo. Que se vaya.

FEDERZONI: Tranquilízate.

ANDREA: ¡Borracho! ¡Trajón! ¡Salvaste tu tripa, eh?

GALILEI: ¡Dénle un vaso de agua!...

ANDREA: No. Desgraciada es la tierra que necesita héroes..."⁵⁶

ESCENA 14

P. 105

Brecht nos muestra la importancia de definir un fin a la ciencia; para él el único fin deberá ser aliviar las fatigas de la existencia humana. Esto lo hace al recordarnos los mecanismos actuales del comercio con la ciencia; donde se fragmenta el proceso de conocimiento y se compra, atemoriza o premia a los científicos para manejar su producto con total libertad. Galileo confiesa que incluso él se dejó manejar por los poderosos, reconociendo con esto sus límites. ¿Será el mismo Brecht reconociendo los límites de sus acciones en la vida? ¿Deja a la historia que lo juzgue?

"GALILEI: ...Mi opinión es que el único fin de la ciencia debe de ser aliviar las fatigas de la existencia humana. Si los hombres de ciencia, atemorizados por los déspotas, se conforman solamente con acumular el saber por el saber mismo, se corre el peligro de que la ciencia sea mutilada y de que las máquinas solo signifiquen nuevas calamidades...Y entregué mi saber a los poderosos para que lo utilizaran, para que no lo utilizaran, para que abusaran de él, es decir, para que le dieran el uso que más sirviera a sus fines. Yo traicioné mi profesión. Un hombre que hace lo que hice yo no puede ser tolerado en las filas de las ciencias."⁵⁷

⁵⁶Ibid. pp. 189 y 190.

⁵⁷Ibid. pp. 199 y 200.

Otras enseñanzas que podemos concluir de la obra *Galileo Galilei*, es la utilización que hace Brecht de su conocimiento de la dialéctica. Brecht recomendaba en sus *Escritos políticos* que todos los escritores necesitan un conocimiento de la dialéctica materialista, de la economía y de la historia. Con este método sólomente se logrará una descripción de la verdad tal cual es y contribuirá para que los hombres sepan cómo deben de obrar.

Brecht utiliza también el método dialéctico materialista¹⁴, como ya lo mencionamos anteriormente, en sus versos, novelas; así como también en la concepción lógica y en el lenguaje de sus obras de teatro. Un ejemplo lo tenemos en *Galileo Galilei*, que consiste, a grandes rasgos, en plantearnos en cada escena una tesis, una antítesis para que el espectador haga su síntesis en la vida cotidiana. También con este método encuadra toda la totalidad de la obra en una tesis general, una antítesis general

¹⁴ El método dialéctico proviene del materialismo dialéctico. Algunos elementos son: lo real es la materia y no el espíritu, el cual surge de la materia. Todos los hechos (históricos, naturales o gnoseológicos) sufren un proceso constante de transformación. Las ideas tienen su origen en las cosas y se revierten en ellas. Si aplicamos el materialismo dialéctico a la sociedad humana surge el materialismo histórico que consiste en:

- a) las sociedades tienen una base económica.
- b) esta base es doble: por un lado están los elementos que constituyen la producción económica (la materia prima, los instrumentos, el trabajo, etc.), las fuerzas materiales y los otros elementos están en las relaciones de carácter económico, o sea los elementos de cambio, propiedad y distribución.
- c) de la dinámica de las dos bases anteriores surge la superestructura, como son: las formas de gobierno, las leyes, las artes, las religiones, etc. Y estas fuerzas productivas al entrar en lucha hacen que surjan nuevas superestructuras. De aquí se derivan los tres grandes momentos dialécticos de la evolución social: tesis, antítesis y síntesis.

y una síntesis general que deberá hacer el público asistente.

Otra enseñanza de Brecht es la exigencia de que la verdad sea escrita a alguien que pueda hacer algo con ella. De esto podríamos deducir que su discurso teatral está dirigido a las clases trabajadoras, quienes tienen las situaciones más graves y en donde deberíamos de averiguar éstas causas. El tono de la verdad es combativo, combate no sólo a la mentira, sino también a las gentes que la difunden. Por esta razón el tipo de personajes principales que propone Brecht en sus obras siempre son trabajadores cuya manera de hablar es utilizando un tono combativo. Galileo mismo es un trabajador de la ciencia, no es un héroe, es parte y consecuencia de un equipo de trabajo.

CAPITULO 3

3.- CONSTRUCCION DE GALILEO GALILEI

3.1. Características del personaje

La obra *Galileo Galilei* no es un drama realista ni psicológico. Por lo tanto el personaje principal Galileo no se construye como un personaje aristotélico desde un punto de vista meramente psicológico. Brecht construye sus personajes buscando más la verdad de un suceso social que de un suceso individual o de una psicología o un sentimiento. Retomando lo dicho por Brecht en sus *Observaciones sobre la Opera de dos centavos*, diremos que el personaje debe de tratar siempre de poner en primer lugar la verdad socialmente en su acción para convertirse en un personaje social y no individual. Para esto el actor deberá de construir su personaje manteniéndose objetivo y distanciado de la psicología de su personaje. Adoptando una actitud que haga más accesible el desarrollo de la acción y acentuando las relaciones sociales con los otros personajes y con los otros hechos de la obra que determinarán la construcción de su personaje.

Galileo no puede ser englobado en la designación de científico. Es sin duda también: inventor, investigador, trabajador del conocimiento, maestro, amigo, padre y un glotón. Según su concepto, todo es insuficiente, es un eterno insatisfecho con lo encontrado en sus investigaciones. Duda de todo como método hasta que pueda demostrar sus hipótesis científicamente como hecho real.

Galileo valora mucho la amistad pero descarta cualquier

amistad improductiva. Sus relaciones humanas se establecen casi por contratos muy racionales. El siempre se mueve en busca de la verdad y la razón y por los problemas más urgentes. Su pasión por la verdad es un vicio que puede llevarlo a la desgracia. Es exigente consigo mismo hasta el sacrificio pero él nunca se sacrifica.

El actor deberá de construir un Galileo con contornos y comportamientos eminentemente burgueses con características de hombre de negocios. También con características de un profesor universitario al no tolerar que sus ayudantes firmen ningún trabajo, todo el mérito es para él.

Con las mujeres no despierta ningún tipo de relación.

Es un hombre de unos 50 años, rechoncho pero vigoroso, con mucha dignidad, rebeldía y mucho pelo. Es muy activo, con mucho humor, su solidez se manifiesta en el hecho de que explota a sus subordinados, en su gran inteligencia y sus atrevidas hipótesis.

Con las autoridades se halla en buenas relaciones, aunque esto lo hace por motivos de seguridad personal y por su sentido práctico.

Cuando mira al futuro nunca se ve quemado en una hoguera, sino investigando en un lugar tranquilo de su propiedad.

El actor no debe de hacer del personaje un vehículo para conducir al espectador por el camino de la sensiblería. Por el contrario, el actor debe de mantenerse objetivo y distanciado del personaje a su cargo para hacer más accesible el desarrollo de la acción a su público. Deben de mostrar las acciones que forman un hecho, para que los personajes puedan ser entendidos a través de

los procesos en que se encuentran y con los cuales condicionan su existencia. También con lo anterior el actor podrá poner de manifiesto todas las posibles relaciones de su personaje con otros personajes y otros hechos que lo definen. Un ejemplo lo tenemos en Virginia, en la escena 7, no es sólo la mujer amada por Ludovico, sino también la hija de Galileo, y no sólo la hija, sino la ayudante de la señora Sarti.

El actor, como ya lo dijimos anteriormente, cuando canta interpreta el papel de alguien que canta. Hablará contra la música, independientemente de la música y del ritmo, en un desenfadado lenguaje cotidiano. También el distanciamiento lo reforzaremos con presentar a todos los integrantes de la orquesta visibles, al igual que todos los preparativos de los actores y preparativos de cambios de escena a la vista del público.

Con esta construcción de los personajes, la representación brechtiana espera provocar que el público imagine otras formas de comportamiento de los personajes y otras situaciones para compararlas con las acciones de los personajes en escena. Con esto el público estará activo y se convertirá en relator, creando su propia tesis, antítesis y síntesis, la cual desarrollará en su vida cotidiana transformando al mundo social en que vivimos.

La forma épica del arte dramático concibe un pensamiento dialéctico y materialista al alcance de todos. Esta forma épica es la única que puede construir este tipo de personajes y de narración que explique el conjunto de todas las relaciones sociales y amplie la comprensión del universo.

3.2. Conflictos Sociales

De la biografía de Galileo Galilei ((1564-1642), Brecht escoje las partes que le sirven para contar, a través de su vida, un drama social. Por tal razón altera la biografía real de Galileo a su conveniencia, reduciendo los conflictos individuales-históricos frente a los conflictos sociales-históricos-científicos y filosóficos, por ser éstos los más importantes para el objetivo de su obra. No queremos decir con esto que el personaje principal de la obra *Galileo*, no tenga ninguna psicología, o sea una absoluta abstracción sin ninguna profundidad convertido en un tipo o representante de un grupo determinado de la sociedad. E. Bentley nos afirma que Brecht, a pesar de no haberlo querido, le transmitió a Galileo un sentido de lo misterioso.

"Tal sentido de lo misterioso era algo que Bertolt Brecht nunca hubiese deseado para sí mismo; no obstante, *malgré lui*, lo transmitió a sus arquetipos de la duplicidad, Galileo y Madre Coraje. Si el efecto último de la grandeza en la caracterización dramática es el de lo misterioso, comprobamos, una vez más, la inconveniencia para nosotros, el público, de exigir o de esperar que todos los personajes sean tipos abstractos definidos de antemano o individuos concretos definidos de nuevo. El carácter de misterio de un personaje hace de él una definición abierta, no totalmente abierta, pues no habría entonces personaje y el misterio se reduciría a una confusión, sino abierta, más bien, como se halla abierto un círculo cuando gran parte de la

circunferencia ha sido trazada."»»

Para nosotros, los conflictos individuales y sociales del personaje Galileo se desarrollan paralelamente a lo largo de la obra, con un predominio de los conflictos sociales sobre los individuales. Para ejemplificar esto veremos su utilización en algunas escenas.

Primera Escena

Galileo hace patente sus dificultades económicas y la necesidad de dar clases especiales a estudiantes de acaudaladas familias. Pero la tensión dramática no se centra en sus problemas económicos o en otros problemas cotidianos de Galileo. La tensión dramática existe en el conflicto entre la investigación científica libre contra el comercio libre de los resultados de las investigaciones. En este conflicto existe un plano ideológico al decidir sobre la propiedad y el uso de esos descubrimientos. Otra tensión social es la definición económica de el valor de cambio, el cual reduce a toda persona u objeto en nuestra sociedad capitalista de acuerdo al dinero que seamos capaz de producir.

Escena Tercera

Galileo enseña los últimos descubrimientos hechos en el cielo a través del telescopio a su amigo Sagredo. Observan la luna, la vía láctea y Júpiter con sus satélites. El real conflicto de esta escena radica en la implicancia de estos descubrimientos en la sociedad. Si el hombre habita en la tierra

»»Eric Bentley, *La vida del drama*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1982. p. 74.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

y esta da vueltas alrededor del sol igual que otros planetas (teoría de Copérnico). Esto nos lleva invariablemente a preguntarnos:

¿Dónde está Dios? ¿Dónde quedarán los fundamentos de la iglesia? ¿La biblia miente? ¿Cómo podrán dejar libre los poderosos a alguien que posee la verdad, pero que atenta con sus intereses, contra los cimientos de su poder? Otra idea que nos mantiene en el conflicto social es plantearnos si el hombre debe de tener fe en su razón para cambiar las cosas. Pensamiento netamente renacentista y con implicancia en la época actual.

Escena Sexta

Se lleva a cabo una reunión de altos representantes de la iglesia, monjes, y eruditos en Roma, para confirmar los descubrimientos de Galileo. El conflicto no se basa en los pensamientos y sentimientos de Galileo, sino en las consecuencias producidas ante las ideas medievales e inamovibles. Algunas de estas son: La tierra también es una estrella cualquiera que da vueltas alrededor del sol en un cielo vacío. Estamos ubicados en un extremo de la galaxia vía láctea y no en el centro de la misma. ¿Cómo el Señor Todopoderoso pudo colocar al hombre, la corona de la creación, su hijo hecho a imagen y semejanza en un planeta cualquiera apartado del centro de todo? ¿Cómo me va a ver

Dios y saber si alcanzo la bienaventuranza eterna? ¿Mienten las sagradas escrituras al decir *Sol, no te muevas de encima de Gabaón, ni tú, Luna de encima del Valle de Ayalón?*

Escena Séptima

Baile en la casa del cardenal Belarmino en Roma. Galileo es recibido con aplausos.

El verdadero conflicto es otra vez la discusión filosófica y social entre el cardenal Belarmino, el cardenal Barberini y Galileo. Galileo como representante de la ciencia y la razón humana quiere avanzar siempre, contra los representantes de la fe y la doctrina de la iglesia. La iglesia posee el poder de determinar lo que existe y lo que no existe y para esto cuenta con mecanismos de control como las confesiones y la Santa Inquisición. Algunas ideas en conflicto son: Si no hay Dios hay que inventarlo. ¿Porqué quiere demostrar Galileo que Dios ha cometido los errores más terribles en astronomía, como si Dios no hubiera estudiado suficientemente esa materia antes de escribir la sagrada biblia? ¿El creador no sabe más que su criatura acerca del mundo creado? ¿Será acaso la ciencia la legítima y más querida hija de la iglesia?

Escena Octava

Estudio de Galileo.

Galileo y sus discípulos son los representantes de la razón humana y del pueblo, se enfrentan a Ludovico quien representa a la nobleza y a los terratenientes. Ludovico quiere mantener el orden establecido, que nada ni nadie se mueva porque se les caerán los castillos y no podrían vivir como viven sin pisotear

al pueblo. Galileo quiere hacer pensar al pueblo y cambiar el orden establecido. Por eso escribe en el idioma de los oprimidos, para que comprendan que todo se mueve por una causa. Al igual que los planetas se mueven alrededor del sol, porque el sol es la causa de su movimiento.

Escena Decimotercera.

Revocación de Galileo en Roma.

Galileo no se muestra con ningún cambio notable en su carácter o en sus convicciones, a pesar de tener setenta años y tener dificultades en la vista. Los conflictos internos y personales de Galileo continúan sin ser los principales móviles de esta obra. Las principales tensiones dramáticas siguen desarrollándose en los conflictos sociales e ideológicos. Algunos ejemplos de este capítulo son: ¿Con alegría y las comodidades podemos desarrollar lo mejor de nosotros mismos o necesitamos del sufrimiento y la miseria? ¿Cuál ética humana es la correcta? ¿Habrá necesidad de héroes en la sociedad? ¿Cumplirán el mismo objetivo que las historias de amor que nos distraen permanentemente de los verdaderos problemas económicos-políticos y sociales cotidianos? ¿Es válido trabajar por un ideal hasta el sacrificio de los placeres personales y de la propia vida?

Escena Decimocuarta

Galileo vive hasta su muerte en Arcetri, cerca de Florencia.

El conflicto dramático continúa sin ser de índole personal en Galileo, a pesar de sus principios de ceguera, su incapacidad para escribir él sólo, su estado de ánimo después de su

revocación o su vida aislada de prisionero. Su edad no le hace perder su lucidez mental la cual se mantiene como en la primera escena. No cambia tampoco su carácter, no evoluciona, es el mismo Galileo a lo largo de la obra en esencia. Sus ideas siempre mantienen la tensión dramática de toda la obra. Algunos ejemplos en esta escena son: La ciencia tiene que estar basada en una nueva ética basada en la duda, en la observación y en la comprobación. El único fin de la ciencia debe de ser el de aliviar las fatigas de la existencia humana. Los científicos no se deben dejarse manejar por los poderosos y permitir que su conocimiento sea mal utilizado. La nueva ciencia, el nuevo conocimiento habra que difundirlo para todos. Para hacer de cada uno un desconfiado. Esto ayudará a los pueblos a saber calcular los movimientos de los poderosos. También interesará a la ciencia el alivio de la vida diaria, así como las debilidades del hombre, igual que la lucha por seguir midiendo y avanzando con base en la duda.

Podemos concluir que Brecht retoma la historia de Galileo y la utiliza como sosten de las ideas sociales-económicas-políticas y filosóficas las cuales nos plantea a lo largo de la obra. Por no estar la tensión dramática limitada al personaje principal, podemos afirmar que los conflictos principales son sociales. Y es esto lo que desarrolla la acción dramática. Realmente no importan los sentimientos, ni pensamientos personales de Galileo sino las implicaciones sociales e ideológicas que suscitan sus actos, sus descubrimientos y sus acciones. El género de la obra podemos encuadrarlo en una obra didáctica por la concepción

lógica del material, en un estilo no realista, en donde existe una distorsión de la realidad. Y con un tono informativo, el cual no permite la identificación con los personajes sino que escuchemos el conjunto de información. Esta información siempre esta compuestas por dos ideas en conflicto, una afirmando y otra negando. Estos conflictos son independientes en cada escena y cada una tiene su conclusión. Esto también nos lleva a una conclusión general de la obra que es el tema general de la misma. En Galileo es: El desafío, la lucha y el sometimiento, que hace un hombre solitario e idealista, a través de la ciencia, frente al poder establecido (Iglesia, Inquisición y Filosofía Aristotélica).

CAPITULO 4

4.- Acercamiento Semiótico

Para realizar cualquier estudio dramático, consideramos necesario complementar la investigación expuesta en los capítulos anteriores con un acercamiento semiótico al texto *Galileo Galilei*.

La semiótica permite un acercamiento más formal al texto dramático y nos ayudará a formular las consideraciones para la puesta en escena. Tomaremos como modelo el análisis semiótico de

Pierce ⁶⁰, aplicado por Daniel Meyran en su libro *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*. Pierce considera los signos producidos por el autor dramático en su texto y los que resultarían de una eventual puesta en escena. Pierce define a la semiótica como una acción o una influencia que implica, la cooperación de tres sujetos tales como: un signo, su objeto y su interpretante. Por otra parte vamos a considerar el sistema teatral de Brecht como un conjunto estructurado por signos pertenecientes a lo verbal y a lo no verbal, a lo textual y a lo visual, al texto y a la representación.

Los signos más importantes según Pierce son:

- 1) ícono.- Es un signo que remite al objeto que denota sencillamente en virtud de los caracteres que posee sea que este objeto exista realmente o no. Está unido al objeto por su semejanza.
- 2) índice.- Es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente presentado por ese objeto. Está unido al objeto por una relación de contigüidad.
- 3) símbolo.- Es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, comúnmente una asociación de ideas generales las cuales determinan la interpretación del

⁶⁰Daniel Meyran, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993. p. 34.
Pierce, Ch. S., *Ecrits sur le Signe*, reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

símbolo por referencia a ese objeto.

Estos signos funcionan relacionados en un proceso de semiosis formado por tres diferentes momentos ROI:

R.- El representamen que re-presenta un objeto, es el fundamento del signo como tal.

O.- El objeto es lo que el signo representa aquí y ahora.

I.- El interpretante es el pensamiento que permite atribuir el signo presentado al objeto que representa.

También tomaremos en cuenta el análisis del esquema relacional y del proceso de encodificación-desencodificación-encodificación de Gérard Deledalle⁶¹ que nos proporciona la dinámica del signo teatral en el proceso de comunicación.

Con este marco teórico analizaremos el signo teatral para obtener sus funciones específicas en el texto *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. Estudiaremos para este propósito las tres partes en que se instituye el texto cuando se pone en práctica: semiosis de producción, semiosis de representación y la semiosis de interpretación. Cada una de ellas debe de ser entendida como la totalidad del objeto-texto teatral con un proceso semiótico particular.

Semiosis de producción.

Consideramos al texto-representación de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht como un objeto teatral. Primeramente no debemos

⁶¹Ibidem. p. 26.
Deledalle Gerard, *Théorie et pratique du signe*, ed. cit., p. 118.

olvidar que Brecht sintió la necesidad de dar una coherencia lógica a su discurso codificándolo de una manera muy particular. Esto desarrolló una teoría teatral que no podemos pasar por alto. Sus principales libros son: *Escritos sobre teatro I, II, III; Escritos Políticos*, además de escribir artículos en revistas, conferencias, prólogos y epílogos para sus obras de teatro que sirven como reflexiones teóricas acerca de la producción y representación teatral. Los principales puntos de su teoría teatral son:

1) Una nueva dramaturgia llamada desde 1928 con el nombre de teatro épico. Con este nuevo estilo Brecht elaboraba un teatro correspondiente al período de la posguerra que le tocó vivir. "La característica esencial del 'teatro épico' reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos."⁶³ El espectador debe hacer comentarios sobre los personajes y narrarnos las circunstancias que los definen.

Brecht critica a *La poética de Aristóteles* en sus *Escritos sobre teatro*, en lo que se refiere a la catársis por identificación. Brecht renuncia a esta identificación transitoria dada dentro de una sociedad capitalista determinada.

La forma épica surge en contra de la ficción dramática naturalista y de los temas vivenciales de la novela francesa.

⁶³Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Tomo I, Buenos Aires, Nueva Vision. 1973. p. 37.

Posteriormente Brecht elabora la dramática dialéctica, retomando la forma épica y el elemento didáctico. La dramática dialéctica tiene su origen en la burguesía (no es proletaria) posiblemente también lo sea su contenido argumental, puesto que Brecht no era proletario. Pero su destino no es burgués ni los son las posibilidades de su aplicación práctica. La dramática dialéctica trabaja dejando a un lado la psicología, diluye las situaciones personales en procesos colectivos.

2) Una nueva manera de actuación y de interpretación de los personajes. Esta nueva forma no permite que el sentimiento sea lo más importante en su actuación. El actor muestra al personaje, su comportamiento; lo expresa por sus gestos y da más énfasis a las circunstancias las cuales han cercado al personaje a realizar una determinada acción.

3) La búsqueda de nuevos temas para las nuevas relaciones entre los hombres de su tiempo. Algunos temas son: el dinero, las guerras, las enfermedades, el matrimonio, etc. Lo primario es el tema porque las nuevas relaciones que de ahí se formen constituyen las respuestas de los hombres a las preguntas planteadas por el tema.

4) Los nuevos personajes son arquetipos, y están mostrados siempre a través de su comportamiento frente a otros tipos. Su proceder no se muestra como algo natural, sino como una resultante de sus relaciones con los procesos de determinados grupos de la sociedad.

5) El nuevo espectador no quiere tutelas ni desea ser violentado, busca ver al hombre en diversas situaciones, aunque

no le resulten claras a primera vista. El objetivo del espectador es tener una actitud de observador calmo que investiga, calcula y ordena él mismo. El espectador que es tan solo un consumidor placentero y no un investigador considerará estas obras poco claras. Con esto se propone al espectador la realización de un trabajo cualitativo el cual lo conduzca a realizar un cambio cualitativo en la realidad (actitud socialista revolucionaria).

6) El nuevo personaje debe de hablar con palabras y gestos muy precisos y contundentes, ya que algunos diálogos están contruidos con gotas de sangre de los mismos personajes como lo afirma Brecht en sus *Escritos sobre teatro*. Los argumentos deben extraerse de la vida cotidiana de los nuevos personajes como combatientes y nunca deben decir cosas más sabias de lo que su entendimiento les permita.

7) La prosa y poesía debe estructurarse lógica y cuidadosamente para ayudar al objetivo dialéctico de involucrar al espectador en la producción teatral.

8) La nueva atmósfera deberá ser muy precisa en su tiempo y espacio. Ya que gracias a esta precisión podrán ser transpuestos el tiempo y el espacio de la obra a un tiempo y espacio del momento en que fue escrita o escenificada la obra.

Al escenificar las nuevas obras sólo hay que dejar los elementos indispensables para la representación. También algunos accesorios reales se agregan a la representación para reforzar visualmente los hechos reales. La atmósfera no deberá ser solemne sino mas bien con un espíritu casi travieso y alegre. Títulos y

carteles, así como otros elementos visuales, como dibujos, deberán de ayudar al espectador a tener una nueva actitud de distanciamiento de la ilusión teatral. Todos los objetos, accesorios y decorados deberán responder con precisión a las necesidades de la situación y acción dramática específica.

9) El tipo de construcción dramática consiste en repartir el material en varias escenas. En estas escenas siempre se presentan problemas nuevos, pueden ser fundamentales o sin importancia; haciendo que en las escenas siempre existan contradicciones, enemistades, derrotas o triunfos.

"Los autores teatrales que pretendan describir al mundo como algo sujeto a transformaciones y susceptible de transformarse deberán tener en cuenta sus contradicciones; porque son ellas las que transforman al mundo y lo hacen transformable."⁶

Después de esta lectura del modelo teatral de producción que propone Brecht se pueden obtener varias observaciones. En primer lugar notamos que el lenguaje teatral de Brecht es innovador. Innovador porque aunque esta inscrito en una tradición y una cultura teatral desde Aristóteles a Vedekind, es el primero en aplicar una metodología dialéctica marxista rigurosa al teatro. Innovadora porque integra al espectador, a su concepción dramática como un productor más del hecho teatral. Permite

⁶Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*. Tomo III, Buenos Aires. 1976. p. 193.

también desempeñar al dramaturgo una relación semiótica entre el representamen R, el objeto O y el interpretante I que puede esquematizarse así: ROI

Objeto

(anécdota-tema-sentido de la obra)

Representamen (texto -representación)	Interpretante (el hábitus del espectador de la época considerada)
--	--

Brecht es moderno e innovador porque se suma a una corriente que junto con Piscator y Meyerhold, rompe con la costumbre de concebir el teatro como una mercancía meramente de consumo. Modificando con esto la función del teatro a un modo de producción de la realidad misma, donde los espectadores toman de inmediato una posición definida.

También dentro de la semiosis de producción encontramos la construcción y el objeto del signo. El signo escogido por Brecht nombra y muestra a la vez. Se nombra en el texto principal (diálogo) y se muestra en el texto secundario (acotaciones). Aunque se utilizaran objetos auténticos sobre el escenario, éstos tienen valor solamente por la convención teatral.

Los signos teatrales pueden ser signos icónicos en la medida que se expresan en el escenario reuniendo varias características relacionadas con su objeto en la realidad. En la escena I encontramos los siguientes signos ocurrentes: manzana 6, lentes 3, palangana 2, papeles 3, croquis 2. Los signos icónicos se vuelven índices en la medida en que son comunicados por el trabajo de los actores, por su gestualidad, mímica de

palabra o de tono. También los signos se vuelven legisignos indiciales porque se expresan en términos de conexión real con el objeto. Esos signos son mostrados y nombrados a la vez. Primero son remáticos porque llaman la atención sobre el objeto. Luego son dicentes porque dan informaciones determinadas sobre el objeto. Un signo que es privilegiado, desde la primera escena y a lo largo de toda la obra, por el dramaturgo es un tubo y dos lentes que forman el telescopio. El telescopio determina la Historia de la ciencia que determina el Renacimiento que determina Iglesia-Edad Media. Estas relaciones las podemos colocar en el esquema semiótico ROI siguiente:

Objeto- Historia de la ciencia moderna

Representamen- Telescopio:	Interpretante- Iglesia
Modelo de Copérnico	Inquisición
Astronomía	Contrare-
Renacimiento (1400-1600)	forma

El objeto O es lo que está representado, representamen R es lo que representa y el interpretante I es lo que realiza la mediación entre R y O. Podemos concluir que todos los representámenes presentes en el escenario teatral, como se acaba de ver en el ejemplo anterior, están sometidos a un proceso de establecimiento del sentido o semiosis escénica que debemos de valorar al hacer nuestra puesta en escena.

El proceso semiótico de producción teatral es la información sobre la conexión real, física, establecida entre el objeto y el representamen, es decir entre la Historia de la ciencia y el telescopio como un símbolo de la comprobación del modelo de

Copérnico.

La encodificación según el proceso descrito, debe de tomar en cuenta la encodificación inicial del dramaturgo, después la del director-dramaturgo, la del escenógrafo, la del productor y la de los actores; puesto que todos contribuyen a la construcción del objeto teatral en la obra de Galileo Galilei.

Semiosis de representación

El texto teatral necesita para existir, un lugar y un tiempo concreto donde se desplieguen las relaciones físicas entre los personajes, donde se pongan de manifiesto las relaciones de los signos entre ellos mismos.

La espacialidad del lugar escénico se construye a partir de los signos llamados didascalias que son las acotaciones del texto dramático. En *Galileo* nos proporcionan :

- Un resumen de la acción que se va a desarrollar en la escena, los personajes que intervienen y el lugar geográfico donde se va a desarrollar. Las indicaciones son breves y precisas.
- Indicaciones de gestos, de desplazamientos y de movimientos en el espacio.
- Las ubicaciones socioculturales y económicas mediante las indicaciones del decorado, de accesorios, de ruidos, de iluminación y de música están integradas en la acción dramática.
- Indicaciones de textos que deben de ser escritos en los telones o en los letreros.

Estos signos sirven al lector o director para construir el lugar escénico donde se desarrolla la acción dramática. Estos

signos se vuelven visibles y se materializan sobre el escenario. Nos afirman que el escenario es siempre signo de algo y que el espectador lo ve como reproduciendo un lugar real, como un ícono donde existen las funciones concretas de la vida. Este lugar escénico tridimensional como reflejo icónico del mundo aparece en el teatro a la italiana a finales del siglo XVI.

El espacio dramático escogido por Brecht para sus obras y su ubicación geográfica referencial son predominantemente europeos (un 90%). En *Galileo Galilei* la ubicación geográfica permite al espacio escénico instituirse en signo. En el proceso de semiósis escénica podemos obtener el siguiente esquema.

O ubicación geográfica espacial

R espacio escénico	I actor espectador.
--------------------	------------------------

El espacio en *Galileo Galilei* es mimético, porque posee la propiedad de imitar las formas reales de los lugares que nos rodean. Así el espacio, en vez de ser la copia de un espacio histórico, social y cultural dado, es la transposición retórica o metafórica.

En *Galileo Galilei*, la primera escena que representa "El pobre gabinete de trabajo de Galileo en Padua..."⁴ el espacio escénico es construido con cuatro elementos sobre el escenario en un teatro a la italiana: un piso de madera, dos muros de madera, una puerta y una ventana. Lo anterior nos representará un espacio social determinado.

⁴Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. 1976. p. 97.

También en el texto existen algunas citas que toman una forma espacial sociológica y cultural de 1956, un ejemplo lo tenemos en la escena 14;

"ANDREA: ¿Cree usted todavía que ha comenzado una nueva época?

GALILEI: Si. Presta atención cuando atraveses Alemania."⁶⁵

El espacio plural es cuando en el coexisten varios espacios-tiempos. En *Galileo*, coinciden el espacio-tiempo de la historia y el espacio-tiempo del mito. La historia del científico que vivió en Italia en los años 1564 al 1642. Y el mito siempre actual de la primera metodología científica o del nacimiento de la ciencia moderna.

El objeto escénico

Otro elemento importante en la construcción del espacio teatral es el objeto-accesorio. Estos elementos pueden ser elementos del decorado: cama, escritorio, silla, palangana, o elementos del vestuario: máscaras, una gorra, una armadura. El objeto-accesorio es un signo sometido también al proceso semiótico porque está en escena y porque es manipulado por los actores. En *Galileo* lo importante es la conceptualización de los objetos no los objetos cotidianos en sí. Los actores con acciones dramático-ideológicas son los que significan los objetos, los impregnan de ideología.

Ciertos objetos son signos redundantes ya que permanecen en casi todo el tiempo de la obra en el escenario. Algunos ejemplos

⁶⁵Idem. p. 200.

de la obra de Galileo pueden ser: el telescopio, el modelo de madera de Ptolomeo y el modelo de madera de Copérnico.

Por otra parte el objeto escénico codificado ideológicamente es portador de significados sociales que lo estructuran. Los objetos son portadores de significados sociales, portadores de una jerarquía cultural y social. Su forma, material, color, composición en el espacio constituyen un código y una lógica social determinada. Un ejemplo lo tenemos en la silla de la primera escena al sillón de cuero de la escena 14. Implica un mejoramiento económico de Galileo a lo largo de la obra. También en la primera escena tenemos *El pobre gabinete de trabajo en Padua* que implica un espacio reducido, a diferencia del estudio de la escena 4, *Casa de Galileo en Florencia* o *Una habitación grande* en la escena 14.

Brecht trata de desviar la pasividad del espectador llamando constantemente su atención, distanciándolo de la identificación y del sentimentalismo hacia los personajes. El objeto se vuelve un signo que se dirige a un público que tiene el poder de descodificarlo y de definir su significado social para tomar una postura política y una acción posterior.

En el proceso de semiósis escénica, el personaje ocupa un lugar esencial del texto. El actor es el elemento móvil del lugar escénico, es el núcleo que ordena todos los demás componentes espaciales y temporales. Por lo tanto es el único capaz de manipular los objetos. El actor es un ser humano cuya práctica es hacer signos y ser un signo en sí. El acto de representación del actor, dentro de un esquema semiótico, es a la vez objeto del

representamen e interprete que remite al objeto (O R I). En la representación teatral no se puede prescindir de él. El actor es un ser que produce sus propios signos y representa otro ser humano, lo hace nacer, puesto que no existia totalmente configurado por el autor. Y es por esta construcción de un personaje que encarna con su cuerpo y su voz , el soporte de los códigos visual y auditivo, ideológico y cultural, y de los subcódigos gestual, fónico y lingüístico.

Brecht construye sus personajes a partir de un nombre que lo individualiza y caracteriza. En *Galileo* existen 14 personajes con nombres propio: Galileo Galilei, Sra. Sarti, Andrea Sarti, Ludovico Marsili, Señor Priuli, Sagredo, Virginia, etc. y 33 (hombres, mujeres y niños) personajes con nombres comunes y adjetivos: El teólogo, El filósofo, Una vieja dama de honor, Un prelado gordo, Un cantor de romances, Un guardia aduanero, etc.

El nombre propio sirve de referencia, de ubicación. La ubicación del personaje en referencia a un código social es muy importante. Porque esto ayudará a trazar las líneas de fuerzas, de tensiones, de contradicciones que aparecieran en el campo del poder y del saber, haciendo posible con esto la construcción de un discurso sobre la sociedad.

Si establecemos un cuadro sociológico de los personajes de *Galileo Galilei*, observamos que son privilegiados los medios universitario y eclesiástico, seguido por el mundo político.

campesinos	1
obreros	2
empleados domésticos	5

comerciantes	1
abogados	1
terratenientes	1
mundo artístico	3
mundo científico	12
mundo eclesiástico	11
mundo militar	3
mundo político	<u>7</u>
total	47

Se trazan entre los personajes líneas de tensiones, de opuestos, de ambiciones en el campo del poder y del conocimiento, reforzando con esto el discurso ideológico.

El actor primeramente construye sus personajes de una manera precisa e individual mediante un proceso de significación conciente. De tal manera que los signos codificados conjuntamente con el director, el escenógrafo, el iluminador, el diseñador del vestuario, etc., adquieran un significado escénico por medio de los recursos kinésicos, proxémicos y paralingüísticos⁴⁴.

El paso siguiente para el actor es analizar la carga

⁴⁴ Artículo *La semiotización del trabajo del actor* de Armando Partida. Revista La Cabra. México. 1983. p. 53.

Kinésikos/kinesia: gestos; expresiones del rostro-estructuras gestuales y su actitud.

Paralingüísticos: su voz; entonaciones, tonos, inflexiones, acento, vacilaciones, susurros, sollozos, bostezo, etcétera.

Proxémicamente: distancia necesaria para el individuo; espacio necesario para la acción del individuo, su reacción física con el mundo.

El elemento paralingüístico es el elemento predominante en el oficio del actor occidental; puesto que la palabra está mucho más desarrollada que la teoría de cualquier otro signo...

ideológica para identificar particularmente a su personaje que sistemáticamente codificará según los siguientes elementos retomados por Armando Partida en su artículo: *El actor y su trabajo escénico*.

1.0 Contexto social,

1.0.1. Grupo social,

1.1. Epoca

1.1.1. País/localización geográfica: humana-etnia y física.

2.0.1. Cultura evidente, cultura no evidente: la religión, la ideología, lo cotidiano-los hábitos/las costumbres: sociales, familiares y personales.

3.0. Los aspectos que determinan la manifestación de esa cultura no evidente son: la edad, el sexo, la actividad; éstos a su vez determinan en el personaje: su concepción del mundo, su rol social, su sentido de la libertad/ obligación, su aceptación/ no aceptación social, su estado de ánimo, su compromiso social.

3.1. El primer indicio es el del comportamiento (la etiqueta social), estrechamente relacionado con la indumentaria (la moda)... así podrán ser los vestidos: nuevos-viejos-raídos, baratos-caros, neutros (socialmente aceptados) vs. extravagantes, aberrantes (nivel mínimo estético) vs. elegantes (marcados estéticamente).

3.2. La forma de portar la vestimenta está igualmente marcada por esa cultura no evidente...Es evidente que el borracho desarrapado y el borracho de frac están emitiendo mensajes diferentes y por lo tanto la codificación de signos es distinta.

3.3. Incluso a nivel físico la cultura no evidente está

codificada; borracho: le faltan los diente delanteros, borracho con dientes completos, parejos y blancos. Lo mismo podríamos decir de las demás partes del rostro y del cuerpo.

Semiosis de representación

Para Pierce cualquier signo es comunicación, formado según un proceso de encodificación-desencodificación-encodificación. Para esto siempre se debe de tomar en cuenta el papel activo del espectador. El espectador existe en la mente del dramaturgo, existe en la mente del director-dramaturgo, existe en la mente del actor. El espectador es activo porque a lo largo de la representación escribe su propia obra, le da un significado particular a cada signo propuesto. El dramaturgo conduce al espectador a escoger las interpretaciones de su preferencia sobre otras interpretaciones posibles. Esto mismo hace Brecht, escoge un material escénico rico en significaciones dejando el decorado neutro, pero donde el actor elige los signos codificados con mucha precisión para su encodificación.

Brecht escoge el drama social para llevar a la mayoría a los teatros. Puesto que sabe que el espectador, aunque sepa que está en el teatro, percibe el lugar escénico y las actividades que se desarrollan en él como un pedazo de lo social. Estudia el horizonte de expectativas de su público; expectativas estéticas, ideológicas y psicosociales. Sabe construir esa identidad de campos interpretantes, de esa cultura común al autor, al director, al actor y al lector-espectador; para que la representación tenga sentido y sea por lo tanto eficaz. Sabe que

el público contesta también con signos perceptibles (suspiros, risas, protestas, etc.) a lo largo de la obra.

Para concluir nos parece que la semiosis teatral debe de ser descubierta en el funcionamiento de ciertos signos, signos de producción, signos de representación y signos de interpretación. Cualquiera que sea la intención del dramaturgo y el modo de funcionamiento que impone a los signos de los cuales se sirve, y la puesta en escena del director-dramaturgo y de los actores, el espectador-lector es el que decide sobre la recodificación de los signos. El espectador es el que decide sobre: la legibilidad o no del signo, su manera propia de recibir el signo de la acción, la palabra y el gesto, de acuerdo a su cultura y su visión del mundo. Y esa decisión se vuelve posible por las condiciones de interpretación y de producción que constituyen el discurso del espectador-lector.

Lo importante de este acercamiento semiótico es mostrar cómo el análisis semiótico de Pierce ayuda a una interpretación más formal y sociológica del texto dramático. Este acercamiento semiótico aunado a los primeros tres capítulos de esta tesis nos permiten finalizar nuestro estudio dramaturgico y proceder a las consideraciones para la puesta en escena.

CAPITULO 5

5.- Consideraciones para la puesta en escena

Las consideraciones que a continuación elaboramos son ideas que podrían enriquecer la parte creativa del director para su posible puesta en escena. Primero, el director tendría que elaborar las materias primas de la puesta en escena que son:

- 1.- Concepción
- 2.- Texto
- 3.- Espacio
- 4.- Tiempo
- 5.- Actor-movimiento

El concepto surge a partir de reflexiones y de preguntas sobre lo que quiere decir y como lo quiere decir. Las reflexiones y preguntas se realizan desde su percepción del mundo, su postura frente a la vida y al teatro. También tiene que ver con su conocimiento de la historia, la política, la literatura, la filosofía, etc. En resumen su idiosincracia.

Después tendría que escoger un texto, y definir como quiere que sea ese texto. Para esto se definiría el tratamiento del espacio, del tiempo y del actor-movimiento. Esto dará el estilo teatral, la estética y el lenguaje; los cuales se conformarían en ficción y en narración. Dicha narración debería de contener a todas las materias primas funcionando orgánicamente.

A continuación expondremos un ejemplo de la elaboración de las materias primas para una posible puesta en escena:

- 1.- Concepción

Un ejemplo de concepción del mundo, en este momento histórico podría ser la siguiente:

a) Vivimos rodeados de cambios vertiginosos en todos los campos: tecnología, ciencia, producción, medios de comunicación, religiones, creación de nuevos países, grandes migraciones. etc.

b) Existe una crisis del Estados-Nación como un mecanismo de autoregulación social.

c) Por la caída del sistema "comunista" se generó un solo sistema económico que degeneró en un Capitalismo salvaje, en el cual no importan los seres humanos, ni los empleos, la calidad de vida, sino la capacidad de obtener siempre mejores ganancias por el capital, no importando el país donde esto exista. Esto trae consigo una hegemonía del capital financiero internacional.

d) Existe un fenómeno de globalización que tiende a unificar los hábitos consumistas en el mundo; a la par que aumenta la lucha de grupos independentistas regionalistas.

e) El paradigma científico y filosófico de sustentación del conocimiento esta agotándose.

Todo esto trae consigo el encontrarnos en un aparente callejón sin salida, en donde una de las salidas será saltar hacia un nuevo tipo de humanismo, un renacimiento que dé respuestas y permita la construcción de un nuevo orden filosófico-político-económico y cultural; en resúmen un nuevo paradigma.

El texto *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht podría coincidir con el agotamiento del paradigma científico y filosófico del

momento actual, puesto que Galileo vive en un tiempo de rompimiento de paradigmas, de cambios muy rápidos científicos-filosóficos-económicos-de comunicaciones y descubrimientos que marcaron el paso de la edad media al Renacimiento.

Galileo significa un luchador por una nueva época, por un nuevo humanismo; y sus armas son su conocimiento, su metodología, su ciencia, su telescopio, su ética, etc. Todo esto ayudará a la ruptura del paradigma científico-filosófico al cambiar el centro del universo. Esto sucedió en el año de 1633 y podría ocurrir nuevamente en 1993, 360 años después.

La idea principal de la concepción de la puesta en escena podría ser:

La tragedia del ser humano frente a un salto evolutivo más en su historia. Otra vez tiene que saltar al vacío: desafiar un orden establecido y romper con un viejo paradigma.

La concepción tendría que contener la ruptura del paradigma científico y filosófico actual por un nuevo paradigma. Esto traería consigo un nuevo Renacimiento, un nuevo ordenamiento del mundo. Un nuevo mundo donde la ciencia no signifique nuevas calamidades, sino un fin a las fatigas de la existencia humana que permita al hombre dedicarse a actividades más creativas y pensantes. El hombre contemporáneo carga con todos los problemas del mundo y es movido por hilos invisibles en su carrera por saltar a un orden más favorable, en su crecimiento como ser humano y en su crecimiento como civilización. Las fuerzas que lo pueden detener son: el dios guerra-violencia, el dios dinero-capital financiero, el dios de la división y la fragmentación. El

nuevo ser humano debe de cruzar éstas fronteras, encontrar una salida y saltar nuevamente a la luz de un mundo nuevo y mejor.

2.- Texto

El texto se podría trabajar de la siguiente manera: Primeramente ubicando su género dramático. Esto nos servirá como un cauce por donde fluirá nuestra puesta en escena. El género de *Galileo Galilei* lo podríamos definir como obra didáctica o pieza realista. Al ser obra didáctica tendríamos que buscar que se cumplieran los siguientes elementos: :

a) los personajes serían sociales y estarían siempre al servicio del tema social de la obra.

b) el efecto en el público que se buscaría sería el de razonar sobre las contradicciones político-sociales que traería consigo la ruptura de un paradigma científico-filosófico y movilizarlos a la acción colectiva de moverse a favor de ese nuevo paradigma y de ese nuevo mundo.

c) el tono o la relación del material dramático con la realidad tendría que ser informativo con el objeto de enterar y razonar las ideas de Brecht-Galileo-Director.

d) la concepción del material es lógico y está expuesto por una tesis, una antítesis y una síntesis.

El estilo que podríamos manejar sería el realismo con algunos elementos de expresionismo. El lenguaje que utilizaríamos sería una codificación a un lenguaje coloquial de nuestros días en la ciudad de México. Propondríamos adaptar toda la obra, tanto su prosa, su poesía y sus canciones. Las adaptaciones tendrían que efectuarse respetando la lógica dialéctica materialista

propuesta por Brecht.

3) Espacio

El espacio es un enmarque sobre el cual se fertilizará con la emoción de los actores. El espacio podría ser un planetario moderno, donde podríamos utilizar tanto el espacio central como el espacio que rodea los asientos del público como escenario. El espacio deberá de respirar por sí mismo la idea principal de un salto evolutivo, de ruptura y de búsqueda de un nuevo orden; se podría reforzar con la historia de los modelos astronómicos desde la antigüedad hasta nuestros días apoyándonos en los aparatos del mismo planetario.

El actor debería convertirse en dueño del espacio, debería de ser capaz de manejar el espacio exterior para manejar su espacio interior.

El espacio está relacionado con la iluminación y el color. En la puesta en escena se podría utilizar una estética de blancos para los personajes de ruptura y una de colores oscuros para los personajes opositores a dicha ruptura. La iluminación podría estar distribuida por zonas; esto podría reforzar la idea de ruptura, de Renacimiento.

El espacio también existe en relación al tiempo. Se tendrían que construir atmósferas muy precisas para que se pueda jugar con el tiempo y el espacio de la obra, así como con un tiempo y espacio del momento actual. La atmósfera no deberá de ser solemne sino más bien alegre y con un espíritu travieso.

Todos los objetos de utilería, arquitectura y

mueblería tendrían que ser realistas y deberían de responder con precisión a las necesidades de la situación y acción dramática específica. La utilería, arquitectura y mueblería son signos que se construirían de acuerdo a las relaciones semióticas tratadas al principio de este capítulo.

El espacio propuesto debería de cumplir con las propiedades de ser mimético y plural.

4) Tiempo

El hacedor del tiempo es el actor con sus emociones y acciones escénicas. Las emociones como las acciones escénicas deberían surgir de la lógica de la historia y deberían de asumirse plenamente por los actores para que el tiempo funcione y no sea aplastado. Sería conveniente trabajar con un tiempo comprimido donde existan grandes tensiones y en algunos momentos para contrastar, se podría utilizar un tiempo diluido.

El espectáculo tendría una duración de una hora y media sin intermedios para no cortar la acumulación de tensiones, las cuales nos permitirían llevar al público a una crisis que pudiera producir una catársis.

5) Actor-Movimiento

El trabajo con el actor tendría que ser lo más importante en la puesta en escena. La técnica de actuación que pediríamos sería cercana al modelo brechtiano. La construcción de los personajes sería el resultado del análisis dialéctico y del análisis semiótico. El análisis dialéctico comprendería: las contradicciones personales, contradicciones sociales o

ideológicas y la relación entre todos los personajes. El análisis semiótico comprenderá: el sistema de signos kinésicos, paralingüísticos, proxémicos, y el sistema de signos para la construcción del personaje desarrollados en el capítulo anterior. Con esto podríamos subrayar el trabajo minucioso con los actores hasta obtener signos claros, profundos; que deriven en personajes legibles, contundentes, misteriosos y con una gran capacidad de comunicación.

El movimiento externo tendría que ser muy sencillo, con pocos movimientos, pero con signos muy elaborados y relacionados con el tema principal. Al igual que el movimiento interno, que lo dan las emociones las cuales tendrían que ser también sencillas en la presentación pero con mucha elaboración en su profundidad y matices.

CAPITULO 6

6. CONCLUSIONES

Resulta evidente la importancia del estudio dramaturgico previo a una puesta en escena. Porque el estudio dramaturgico es indispensable para conocer el modelo teatral de la obra escogida, contenida es sus elementos estructurales en cuanto a su forma y contenido. El conocimiento de estos elementos junto con: las enseñanzas del autor, la construcción de los personajes, su conflicto social y un acercamiento semiótico del texto, son suficientes para elaborar algunas consideraciones para una posible puesta en escena de la obra estudiada.

Pensamos que la parte creativa del director y de su quión final de dirección deberían basarse en el conocimiento profundo de la obra dramática la cual se quiere representar en escena por un grupo teatral determinado. Si lo anterior se realizara con base a un estudio dramaturgico como el propuesto en esta tesis, permitiría a la puesta en escena no caer en conceptos o ilustraciones primarias y superficiales del texto. También evitaría la construcción de lugares comunes con respecto al espacio-tiempo y a la actuación.

Nuestro estudio dramaturgico lo realizamos a partir de una investigación sobre el texto dramático *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht con base a los siguientes elementos :

- 1) Estructura dramática de Bertolt Brecht. Conceptos elementales de la forma y el contenido.

- 2) Enseñanzas de Bertolt Brecht contenidas en *Galileo Galilei*. (1939)

- 3) Construcción de Galileo Galilei.
- 4) Acercamiento semiótico.
- 5) Consideraciones para la puesta en escena.

Conclusiones acerca de nuestro estudio dramático.

1) La estructura dramática de Bertolt Brecht se compone de los siguientes elementos en cuanto a su forma:

a) Con respecto a la escena, Brecht está influenciado por el teatro expresionista de Wedekind, quién compone sus obras con varios cuadros o escenas. Así tenemos que *Baal* (1918), su primera obra está construida de 24 escenas cortas y contrastantes. Después pasa por componer *Tambores de la noche* (1920) en 5 actos, *La Opera de dos centavos* (1928) en 3 actos con tres escenas cada acto. En la *Pieza didáctica de Baden Baden* (1929) Brecht retoma las escenas cortas, y es a partir de este momento que las escoge como la forma idónea de ordenar el material de sus obras.

Hace esto porque las escenas cortas son pequeñas historias autónomas construidas por conflictos, contradicciones y esquemas culturales que nos muestran un conocimiento de las causas internas de los fenómenos de la vida. Las escenas cortas ayudan al espectador a sorprenderse constantemente al conocer las contradicciones de las relaciones humanas así como también a configurar una conclusión independiente; que al mismo tiempo nos conduce a la misma conclusión de la obra.

En *Galileo Galilei* existen 15 escenas cortas autónomas por ser un modelo sencillo, científico, didáctico y dialéctico de presentar una historia, y en donde se pueden sacar conclusiones

fácilmente.

b) En lo que respecta a la estructuración de la acción, Brecht nos presenta el mismo patrón desde *La madre* (1932), con excepción del *Círculo de Tiza Caucásico* (1944). El patrón de estructuración de la acción consiste en: una situación inicial y presentación de los personajes, dos factores excitantes, un factor retardante, dos factores excitantes, un factor retardante, cuatro factores excitantes, dos factores retardantes, dos factores excitantes.

La acción descrita de *Galileo Galilei* se estructura con el mismo patrón descrito anteriormente. Comprobamos esto con un breve resumen escena por escena.

c) El lenguaje de Brecht es muy preciso y estudiado, tanto en su prosa como en su contundente poesía. La poesía como la prosa deben de responder a la lógica de la dialéctica a que han sido sometidos.

En *Galileo Galilei* se utiliza el lenguaje con la misma precisión y contundencia. Se utilizan diversidad de versos, pero solo en lugares específicos como la única alternativa para decir algo muy especial. Existen glosas sueltas de cuatro versos así como también canciones populares o *Volksliedstrophe*, cuando *El Cantor De Baladas* canta en la escena décima.

d) Brecht utiliza desde sus primeras obras carteles para mantener a distancia al espectador de la acción que se está representando. También a partir de *La Ópera de dos centavos* (1928) nos sugiere mostrar los títulos al principio de cada escena.

En *Galileo Galilei* existen los títulos al inicio de cada escena indicándonos algunas acciones que van a ocurrir en el transcurso de la misma. También utiliza carteles escritos en telones, tal es el caso de la carta al Duque de Florencia en la escena tercera, así como también en las canciones del carnaval de la décima escena.

e) Con respecto a las acotaciones, Brecht requiere en su teatro tareas escénicas muy precisas y cambiantes. Por esto nos marca acotaciones muy precisas para los actores. Con esto ayuda al espectador a mantenerse analítico, objetivo y distanciado de la acción para no caer en la ilusión. Desde *La espesura de las ciudades* (1920) Brecht mantiene el uso de las acotaciones constantemente hasta su última obra, tercera versión de *Galileo Galilei* (1956).

En *Galileo Galilei* existen alrededor de 362 acotaciones distribuidas en 106 páginas. Podemos agruparlas en cinco principales tipos.

1.- Indicaciones a los actores sobre alguna acción o actitud específica para acompañar un texto. 2.- Indicaciones a los actores sobre una acción escénica sencilla. 3.- Indicaciones a los actores sobre una acción escénica compleja. 4.- Indicaciones para señalar a quién se le habla. 5.- Indicaciones para señalar salidas o entradas de los personajes.

f) Sobre las proposiciones actorales Brecht buscaba la verdad socialmente útil de la acción más que la de un sentimiento. Con esto el actor deberá de hacer pensar al público durante el curso de la acción, creando mentalmente otras formas

de comportamiento comparándolas con las que se están mostrando. De esta manera el público está activo y se convierte también en relator. Lo anterior nos lo señala en las indicaciones para los actores que hace desde 1928 en *La ópera de dos centavos*.

También cuando el actor pasa de la conversación corriente a la declamación o al canto, éste debe darse cuenta de su cambio de función y de interpretación del papel de alguien que canta o declama. El espectador también debe de saber cuando el actor va a cantar o declamar. Por esto, Brecht nos permite hacer cualquier preparativo a la vista del público, inclusive la orquesta se hace visible en el teatro.

Galileo Galilei es un ejemplo de este tipo de teatro; que Brecht nombra como teatro dialéctico materialista. En dónde nos damos cuenta que el mundo es transformable porque es contradictorio. Hay algo que hace a las gentes y a los sucesos como son, y al mismo tiempo hay algo que los hace diferentes. Esos sucesos y esas gentes evolucionan, se transforman, hasta volverse irreconocibles, nada permanece estático. Y esas formas irreconocibles actuales tienen el germen de cosas anteriores y futuras en pugna con las actuales.

q) Brecht nos sugiere, desde su primera obra *Baal* (1918) pocos elementos de escenografía. Los elementos escenoográficos pasan de ser expresionistas a realistas en *La ópera de dos centavos* (1928). También Brecht comenta que no debe de preocuparnos demasiado la escenografía para el desarrollo de la acción, sino que debe de estar al servicio de la misma. La escenografía no debe de producir un ambiente sino un hecho.

Ayudando con esto a que el público piense en el curso de la acción y a tener perspectiva de lo que se muestra en la obra.

En *Galileo Galilei* se cumplen estas indicaciones puesto que los diferentes espacios están contruidos con elementos esenciales de escenografía, utilería, mueblería y carteles, que apoyan el curso de la acción.

La estructura dramática de Bertolt Brecht se compone de los siguientes elementos estructurales en cuanto a su contenido:.

h) Asunto, según nos indica Kayser en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria*, es la historia que se va desarrollando en el drama. Brecht no es afecto a inventar, sino que toma el asunto de diversas fuentes. Desde su primera obra *Baal* (1918), Brecht toma como base la biografía de un hombre que existió realmente en Alemania y que murió en 1911, esta historia la mezcla con un drama expresionista de Hares Yohart *El solitario*.

Podemos concluir que la mayor parte de las obras de Brecht son sacadas de hechos históricos, así como de otros autores (dramaturgos, poetas o novelistas). El retoma los asuntos y los actualiza haciéndolos pasar a través de su propia poética.

La obra *Galileo Galilei* no es la excepción, puesto que retoma parte de la vida del genio Galileo Galilei (1564-1642). La obra comprende un periodo determinado de su vida (1609-1642) y un espacio determinado, las ciudades italianas de Padua, Venecia, Florencia y Roma. Brecht cambia algunos personajes y acciones de la vida real de Galileo para contarnos a través de su vida un

drama social. Comprobamos esto con una comparación escena por escena entre la obra *Galileo Galilei* y su biografía.

i) El motivo de una acción se entiende como el impulso para realizar esta acción. En *Galileo Galilei* el motivo central es el cumplimiento de una promesa: investigar la verdad, probarla mediante un método científico y divulgarla a todo el mundo adn desafiando a la iglesia. Galileo vivió en una época hostil a la ciencia, aunque esto no bastó para frenar sus investigaciones, las cuales realizó hasta el final de su vida sin importarle el precio.

j) En el tema se van a manifestar los motivos centrales del desarrollo de la acción de una manera sencilla. El tema o argumento, según Kayser, es la reducción del desarrollo de la acción a una extrema sencillez o a un esquema puro. El tema de *Galileo Galilei* es el desafío, la lucha y el sometimiento que hace un hombre solitario e idealista, a través de la ciencia, frente al poder establecido (Iglesia, Inquisición y filosofía aristotélica).

k) Conflicto es el punto de choque o de lucha en que aparece incierto el resultado de un combate. En la literatura dramática se entiende por conflicto a las fuerzas en pugna que constituyen la sustancia de la acción. Los principales conflictos en *Galileo Galilei* son: el sistema de Ptolomeo y el de Copérnico sobre la gravitación universal; los hombres que tienen dinero, tierras, fábricas, frente a los hombres que no tienen nada; el pensamiento aristotélico y el pensamiento científico Renacentista; el hombre como centro del universo y el hombre que gira alrededor de las

cosas, la ética y la moral fundada en la rígida jerarquía medieval y una nueva ética y moral fundada en la duda.

2) Enseñanzas de Bertolt Brecht contenidas en *Galileo Galilei*. (1939)

La obra *Galileo Galilei* fue escrita en los años 1938-1939, durante el exilio de Brecht en Svendborg, Dinamarca. El exilio para Brecht comenzó en 1933 y finalizó en 1948. Primero viajó a Praga, Viena, Zurich, Paris, Copenhagen; y es en Svendborg, donde permaneció siete años (1933-1940). En esta pequeña ciudad escribe varias obras de teatro, artículos para revistas, conferencias, etc. (*Cabezas redondas. cabezas puntiagudas* (1933), *Los horacios y los curiacios* (1934), *Cinco dificultades para escribir la verdad* (1935), *Escritos sobre el Teatro Chino* (1936), *Los fusiles de madre Carrar* (1936), *Galileo Galilei* (1a. versión), *El alma buena de Sezuan*, *El proceso de Lúculo*, *Madre Coraje*, *Poemas de Svedemborg* (1938-1939). En el año de 1940 los ejércitos nazis invaden Dinamarca y Brecht se refugia en Finlandia. En 1941 huye de Finlandia y atraviesa la URSS, donde se embarca hasta llegar a California, E.U., en donde permanece hasta 1947. En 1946 junto con Charles Laughton elabora una segunda versión de *Galileo Galilei*. Es expulsado de los E.U. y viaja a través de Zurich hasta Alemania Oriental en el año de 1947. La tercera versión de *Galileo Galilei* la elaboró en 1956, el mismo año de su muerte.

El mismo Brecht, en sus apuntes para un prólogo a *La vida de Galileo Galilei* del libro *Escritos sobre Teatro*, nos señala las siguientes reflexiones como las motivaciones para escribir esta obra.

1) Muchos consideraban incontenible el avance del fascismo y daban por sentado el fin de la civilización occidental. Muy pocos eran los que veían que se iban gestando nuevas fuerzas; muy pocos eran los que sentían la vitalidad de las nuevas ideas, entre ellas las doctrinas socialistas de la URSS y China. En este mismo sentido podemos incluir a la teoría de la relatividad de Einstein (1916). Donde cada uno de nosotros se vuelve el centro, en donde existe un número infinito de ellos, como decía Galileo " *El universo entero ha perdido de la noche a la mañana su centro, y al amanecer tenía miles, de modo que ahora cada uno y ninguno será su centro.*"⁶⁷

2) La burguesía aislaba a la ciencia de la conciencia del científico y la ubica en una isla autárquica. Esto hace que se mezcle la ciencia con la política y la economía más fácilmente. Esto nos enseña la importancia que ha tenido la ciencia sobre el desarrollo de las fuerzas productivas y en particular sobre el desarrollo de la técnica. Y que todo está inmerso en las leyes de competencia capitalista. También nos recuerda que el valor de una cosa se mide por la cantidad de dinero que pueda proporcionar.

3) El mismo profesor distraído no se da cuenta que se separa totalmente del pueblo y que él se puede convertir en el terror y la amenaza para el mundo y también para él mismo. Brecht quiere desmitificar a los héroes y proletarizarlos. Para él los héroes son arrastrados por sus circunstancias, son marionetas de los

⁶⁷Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, Argentina, Editorial Nueva Visión. 1980. p. 198.

acontecimientos colectivos pues éstos rebasan sus intenciones personales. No escogen ser héroes, están acorralados y sometidos al juego social de la oferta y la demanda.

4) La época en que más difícil es arrearlos sin conocimientos es la época en que más difícil resulta adquirirlos.

3) Construcción de Galileo Galilei

Brecht construye sus personajes buscando más la verdad de un suceso social que de un suceso individual o psicológico. Para esto el actor deberá de construir su personaje manteniéndose objetivo y distanciado de la psicología de su personaje. Adoptando una actitud que haga más accesible el desarrollo de la acción y acentuando las relaciones sociales con los otros personajes y con los otros hechos de la obra que determinarán la construcción de su personaje.

Galileo valora mucho la amistad pero descarta cualquier amistad improductiva. Su pasión por la verdad es un vicio que puede llevarlo a la desgracia. Tiene comportamientos eminentemente burgueses con características de hombre de negocios. También se comporta como profesor universitario al no tolerar que sus ayudantes firmen ningún trabajo, todo el mérito es para él. Es muy activo, con mucho humor, su solidez se manifiesta en el hecho de que explota a sus subordinados, en su gran inteligencia y en sus atrevidas hipótesis. Con las autoridades se halla en buenas relaciones, aunque esto lo hace por motivos de seguridad personal y por su sentido práctico.

Con esta construcción del personaje, la representación brechtiana espera provocar que el público imagine otras formas de

comportamiento de los personajes y otras situaciones para compararlas con las acciones de los personajes en escena. Con esto el público estará activo y se convertirá en relator, creando su propia tesis, antítesis y síntesis; la cual desarrollará en su vida cotidiana transformando al mundo social en que vivimos. Esta forma dramática materialista dialéctica es la única que puede construir este tipo de personajes y de narración que explique el conjunto de todas las relaciones sociales y amplíe la comprensión del universo.

Sobre los conflictos sociales podemos concluir que Brecht retoma la historia de Galileo y la utiliza como sosten de las ideas sociales-económicas-políticas y filosóficas que plantea a lo largo de la obra. Por no estar la tensión dramática limitada al personaje principal, podemos afirmar que los conflictos más importantes son sociales. Y es esto lo que desarrolla la acción dramática. No importan los sentimientos ni pensamientos personales de Galileo sino las implicaciones sociales e ideológicas que suscitan sus actos, sus descubrimientos y sus acciones.

4) Acercamiento semiótico

La semiótica nos permitió un acercamiento más formal al texto dramático y nos ayudó a formular las consideraciones para la puesta en escena. Tomamos como modelo el análisis semiótico de Pierce, aplicado por Daniel Meyran en su libro *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*. Los signos más importantes según Pierce son: icono, índice y símbolo. Estos signos funcionan

relacionados en un proceso de semiosis formado por tres diferentes momentos ROI. Donde R es el representamen que representa a un objeto. O es el objeto y es lo que el signo representa aquí y ahora. I es el interpretante que es el pensamiento que permite atribuir el signo presentado al objeto que representa. También tomamos en cuenta el análisis del esquema relacional y del proceso de encodificación-desencodificación-encodificación de Gerard Deledalle que nos proporciona la dinámica del signo teatral en el proceso de comunicación.

Con este marco teórico analizamos el signo teatral y obtuvimos las funciones específicas del texto *Galileo Galilei*. Para este propósito estudiamos las tres partes en que se instituye el texto cuando se pone en práctica. Las partes son: semiosis de producción, semiosis de representación y la semiosis de interpretación.

Cualquiera que sea la intención del dramaturgo y el modo de funcionamiento que impone a los signos de los cuales se sirve, y cualquiera que sea la intención de la puesta en escena del director y de los actores, al final el espectador-lector es el que decide sobre la recodificación de los signos propuestos. El espectador es el que decide sobre: la legibilidad del signo, la manera de recibir el signo de la acción, la palabra y el gesto; de acuerdo a su cultura y su visión del mundo.

Lo importante de este acercamiento semiótico fue mostrar cómo el análisis semiótico de Pierce ayuda a una interpretación más formal y sociológica del texto dramático. Este acercamiento

aunado a los primeros tres capítulos de esta tesis nos permiten finalizar nuestro estudio dramatúrgico con la elaboración de las consideraciones para la puesta en escena.

5) Consideraciones para la puesta en escena

Las consideraciones elaboradas son ideas que podrían enriquecer la parte creativa del director para su posible puesta en escena.

a) Con respecto a la concepción el texto *Galileo Galilei* podría coincidir con el agotamiento del paradigma científico y filosófico del momento actual, puesto que Galileo vive en un tiempo de rompimiento de paradigmas, de cambios científicos-económicos, de comunicaciones y descubrimientos que marcaron el paso de la edad media al Renacimiento.

La idea principal podría ser la tragedia del ser humano frente a un salto evolutivo más en su historia. Otra vez tiene que saltar al vacío, desafiar un orden establecido y romper con el viejo paradigma. Esto traería consigo un nuevo Renacimiento, un nuevo ordenamiento del mundo.

El texto podría trabajarse como una obra didáctica. Al ser obra didáctica tendría que cumplir con los siguientes elementos:

1) los personajes serían sociales y estarían siempre al servicio del tema social de la obra.

2) el efecto en el público sería el de informar sobre las contradicciones político-sociales que traería consigo la ruptura de un paradigma científico-filosófico y movilizarnos en la acción colectiva, de moverse, a favor de ese nuevo paradigma y de ese nuevo mundo.

b) La concepción del material es lógico y está expuesto por una tésis, una antítesis y una síntesis.

El estilo podría ser realista, con algunas secuencias expresionistas. El lenguaje que utilizaríamos sería una codificación a un lenguaje coloquial de nuestros días en la Ciudad de México. Propondríamos adaptar toda la obra respetando la lógica dialéctica materialista Brechtiana.

c) El espacio podría ser un planetario moderno, donde podríamos utilizar tanto el espacio central, como el espacio que rodea los asientos del público como escenario. El espacio debería respirar por sí mismo la idea principal de un salto evolutivo, de ruptura y de búsqueda de un nuevo orden. Se podría reforzar con la historia de los modelos astronómicos, desde la antigüedad, hasta nuestros días apoyándonos en la maquinaria del mismo planetario.

En la puesta en escena se podría utilizar una estética de blancos para los personajes de ruptura y una de colores oscuros para los personajes opositores. La iluminación podría estar distribuida por zonas y reforzaría la idea de ruptura y de Renacimiento.

En el espacio se tendrían que construir atmósferas muy precisas para que se pueda jugar con el tiempo y el espacio de la obra. Todos los objetos de utilería, arquitectura y mueblería tendrían que ser realistas y deberían de responder con precisión a las necesidades de la acción dramática. El espacio debería de cumplir con las propiedades de ser mimético y plural.

d) El hacedor del tiempo es el actor con sus emociones y acciones escénicas. Las emociones como las acciones deberían de surgir de acuerdo a la lógica de la historia y asumirse plenamente por los actores para que el tiempo funcione. Sería conveniente trabajar con un tiempo comprimido donde existen grandes tensiones y en algunos momentos para contrapuntear se podría utilizar un tiempo diluido.

El espectáculo tendría la duración de hora y media sin intermedios; para no cortar la acumulación de tensiones, las cuales nos permitirían llevar al público a una crisis, que pudiera producir una catársis.

e) El trabajo con el actor tendría que ser lo más importante en la puesta en escena. La técnica de actuación que pediríamos sería cercana al modelo brechtiano. La construcción de los personajes sería el resultado del análisis dialéctico y del análisis semiótico. Con esto podríamos subrayar el trabajo minucioso con los actores hasta obtener signos claros y profundos que deriven en personajes legibles, contundentes, misteriosos y con una gran capacidad de comunicación.

El movimiento externo tendría que ser muy sencillo, pero con signos muy elaborados y relacionados con el tema principal. Al igual que el movimiento interno, que lo dan las emociones, las cuales tendrían que ser también sencillas en la presentación, pero con mucha elaboración en su profundidad y matices.

Por último es necesario dejar asentado que sin haber realizado el estudio dramático a partir del texto dramático *Galileo Galilei* no habiéramos podido profundizar en los elementos

dramáticos que conforman el modelo teatral brechtiano, ni podríamos haber realizado las consideraciones para la puesta en escena. Este estudio dramaturgico nos ha permitido ver la forma en que Brecht da coherencia a su teatro, con la cual podemos proponer una coherencia actual y alternativa, que sin divorciarse del dramaturgo, permita al director expresar su punto de vista.

Las consideraciones para la puesta en escena será el punto de partida para la traducción a un lenguaje escénico en donde: director, actores, escenógrafo, iluminador, diseñador de vestuario, y todas las personas que intervengan en la puesta en escena transitarán.

Por otra parte es necesario conocer algunas opiniones de teóricos teatrales contemporáneos sobre el modelo brechtiano. Nosotros expondremos algunas ideas que Odette Aslan y Martin Esslin han formulado sobre el teatro brechtiano.

Odette Aslan nos comenta que en el aspecto emocional del actor brechtiano, aún utilizando la forma de interpretación distanciada del teatro épico, se ha demostrado que los actores si se provocan emociones, aunque de diferente índole a las provocadas por el teatro habitual. También producen diferentes emociones en el público porque el actor comprende, muestra y comenta con su actuación otros signos sociales e ideológicos aprendidos al construir su personaje utilizando un análisis materialista-dialéctico.

O. Aslan también comenta las ventajas del teatro brechtiano como las siguientes: el efecto distanciamiento, su naturalidad, su terrenalidad, su humor y su renuncia a todo elemento místico.

Por otra parte, Martin Esslin, nos comenta que Brecht creyó haber fundado una verdadera estética científica del drama, aplicando el marxismo y su ideología. También creyó haber hecho del drama un instrumento científico, un laboratorio del comportamiento social y político. Esslin se pregunta ¿si actualmente el método marxista puede sostenerse? y ¿qué parte de su teoría dramática es válida en nuestro tiempo?

Nosotros pensamos que después de la caída del muro de Berlín (1989) y del desmembramiento de la URSS (1990), el fracaso del marxismo ruso se hizo evidente. Pero no hay que olvidar que incluso Brecht se pronunciaba en contra del marxismo-stalinismo por su semejanza con el sistema totalitario nazi. También Brecht comentaba sobre el peligro para una revolución de transformarse en una burocracia y en un partido revolucionario fascista alejado de los trabajadores. Podríamos aventurar una hipótesis sobre el fracaso del marxismo-stalinismo, pero a la par, tendríamos que fomentar una discusión crítica sobre el marxismo y Brecht. Pero estos temas no corresponden al objetivo de nuestra tesis.

Creemos, sin embargo, que lo válido de la metodología marxista aplicada por Brecht en su teatro es la actualización del método dialéctico. Esto fue lo que hizo que su poesía y su teatro en general sea vigente. Y es por esto que Brecht sigue siendo una gran personalidad de la literatura, la poesía y del teatro. Debemos de recordar que la dialéctica en el teatro no era desconocida por los dramaturgos clásicos griegos ni por Shakespeare.

Pensamos que hemos cumplido con los objetivos planteados

originalmente, deseando pueda ser de utilidad este estudio a todas las personas relacionadas de diferentes maneras con el hecho teatral.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin Walter, *Brecht. Ensayos y Conversaciones.* Montevideo, Ediciones Arca. 1966.

Bertolt Brecht, *Tambores de la noche, Espesura de las ciudades, Pieza didáctica de Baden-Baden.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1957.

Bertolt Brecht, *Baal, El proceso de Juana de Arco, Don Juan.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1973.

Bertolt Brecht, *La madre, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1976.

Bertolt Brecht, *Schweyk en la segunda guerra mundial, Galileo Galilei.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1980.

Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos, Herr Puntilla y su sirviente Matti.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981.

Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico, La excepción y la regla, El proceso de Lucullus.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1981.

Bertolt Brecht, *Diario de Trabajo I y II.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1977.

Drake Stillman, *Galileo.* Madrid, Alianza Editorial. 1990.

Esslin Martin, *Mediations-Essays on Brecht, Beckett and the Media.* Louisiana, Louisiana State University Press. 1980.

Geymonat Ludovico, *Galileo Galilei.* Barcelona, Ediciones Península. 1986.

Hacker Jorge, *Escritos sobre teatro I y II.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1973.

Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid, Editorial Gredos. 1985.

Koestler Arthur, *Los sonámbulos II.* Barcelona, Salvat Editores. 1986.

Redondi Pietro, *Galileo Herético.* Madrid, Alianza Editorial. 1990.

Stanislavski Konstantin, *El arte escénico.* México, D.F. Siglo Veintiuno Editores. 1986.

Weideli Walter, *Bertolt Brecht*. México, Fondo de Cultura Económica. 1961.

Werner Hecht, *Bertolt Brecht, El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Ediciones Península. 1973.

Parker R. A., *El Siglo XX, Europa 1918-1945*. México, Editorial Siglo Veintiuno. 1981.