

5
241



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



"LA MADRE" DE MAXIMO GORKI

¿UN CLASICO AUN ACTUAL?

DEL REALISMO SOCIAL AL REALISMO CRITICO



T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

PRESENTA

AIDA VIOLETA CARRILLO ZEVADA

ASESOR: MTRD RUBEN PAGUAGA SANDOVAL



MEXICO. D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

DEDICATORIA

**dedicada a todos los seres que amo:
a Dios,
a mi bebe que está en proceso de gestación,
a mi compañero, que es maravilloso y a mis padres por su gran amor
que nunca me ha faltado en la vida.
A mi con mucho amor y respeto.**

INDICE DE CONTENIDOS

CAPITULO UNO

GORKI, "LA MADRE" Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

1.- Acercamiento Analítico a La Madre

1.1.- Los alcances sociales de la novela.

1.2.-Sinópsis anecdótica de la novela.

2.-Características de la Adaptación.

2.1.-Método de trabajo para realizar la adaptación.

2.2.-Objetivo de la adaptación de la novela La Madre

CAPITULO DOS

EL REALISMO.

2.1.-El Realismo en Francia y Rusia

2.2.-El Realismo literario.

2.3.-El Realismo dramaturgico.

2.4.-El realismo y su escenario.

CAPITULO TRES

LOS ELEMENTOS BRECHTIANOS APLICADOS A LA PUESTA

EN ESCENA DE "LA MADRE" DE MAXIMO GORKI.

3.1.- Aplicación del modelo escénico.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN.

Frente a la cuestión sobre la validez del arte en nuestra época se antojan una infinidad de respuestas buscando, más que nada, justificar la función del arte en la actualidad pero, sobre todo, la del artista o trabajador de las artes.

Parafraseando el título de Roland Barthes, ¿Por dónde empezar? nos remitiríamos a la cuestión sobre, ¿de qué manera observar el arte en nuestro momento?

La relación del hombre con el arte se ha convertido, en el mejor de los casos, en una actitud contemplativa donde el rol del artista se sujeta a la única e inmanente actitud de informar al observador sobre las diferencias estéticas respecto a la forma de ver un objeto, un entorno, una realidad; sin tomar en cuenta que la observación pasiva no es la actitud fundamental que busca el creativo frente al objeto terminado. Y es que, dentro de las actitudes del ser humano a lo largo de la historia, se ha establecido como una necesidad el poder reconocer al objeto como algo inmediato (sea desde el punto de vista material o cultural) para poder así poseerlo, adueñarse de él pero siempre en una forma que no inquiete, interroge o desequilibre los valores adquiridos y cimentados por el uso común.

Es esta imagen del arte lo que ha fomentado la idea de lo clásico que no es otra cosa que lo consagrado, lo establecido, lo conocido; aquello que no demanda una reflexión consciente frente al objeto.

Frente a esta actitud de tradicionalismo han surgido las vanguardias pero también estas han llegado a convertirse en objeto de contemplación, se

han establecido como parte del sistema que las propone y las asume llegando a institucionalizarlas de la misma forma que se institucionalizó lo clásico.

No se puede, frente a este impase, asumir una actitud derrotista a partir de la cual se rechace el trabajo artístico y, tampoco se trata de inventar nuevos lenguajes que han sido inventados y reutilizados.

¿Qué actitud tomar entonces frente a esta situación del arte?

Definitivamente pienso en esta actitud de la mentalidad moderna en la que, a la revisión de aquellos objetos que han mantenido la capacidad de seducción ante el observador, plantea, no su recuperación como objetos de contemplación, sino que los analiza, los objetiviza de manera a darles un sentido inmediato y una revalorización en la cual el elemento crítico y de adaptación forman la parte fundamental de su utilización.

No podemos seguir pensando en objetos de museo en los cuales no se considere la necesidad de una visión actual y analítica de los mismos, no podemos seguir encumbrando ideas que fueron vanguardia en su momento y que el sistema ha convertido en objetos muertos, pasivos y que incitan a la contemplación apática totalmente desligados de su contexto y de su repercusión actual.

La tradición es una forma de recuperar las ideas que fueron básicas en su momento para adecuarlas a nuestra actualidad: la tradición no es dogma, es reflexión.

El trabajador del arte, el hombre de teatro, debe partir de una visión objetiva de su entorno desligada de cualquier intención de trascendencia y retomar aquello que se ha instituido que no institucionalizado - para interrogar su presente, para interrogarse en el afán de una transformación constante frente a su sociedad.

"Los valores se han perdido", "terminaron las utopías" podríamos repetir cuando escuchamos a los que pugnan por un Posmodernismo mal entendido; sin embargo, lo que realmente sucede es que esos objetos que han conservado un valor a lo largo de la civilización, no han sido analizados, perpetuados de otra forma que no sea el refuerzo y justificación de la pasividad que otorga lo tradicional.

Hay que ver a los clásicos con una nueva objetividad, desde la mira del microscopio para poder entender que no han muerto, que aún no merecen su sitio en el mausoleo de las almas muertas, sino que, con un trabajo serio, con una intención de ver la actualidad en su conjunto, aún tienen mucho que proporcionarnos, aún nos pueden enseñar cosas y, por lo tanto, dejan de ser clásicos para convertirse en nuestros contemporáneos

La historia de la humanidad es un encuentro constate entre el individuo y su entorno y la forma en que el primero manifiesta su relación con la sociedad, sea simplemente adaptándose a ella o, en el caso del arte o en general del pensador, analizándola, criticándola y, en ocasiones, proponiendo cambios a ésta. De esta reflexión, el arte teatral, escritura y escenario, se conjugan para cuestionar la vida de todos los días. Esto ha llevado al arte a crear estilos, formas, modelos que llegan a ser utilizados como base de trabajo por otros artistas.

Estos modelos se han manifestado en la literatura dando origen a los géneros en la dramaturgia y a su repercusión en la escenificación y las relaciones que ésta establece con el espectador.

De uno de estos modelos: el Realismo literario y su correspondiente escénico conocido como Realismo Ruso y Francés, surge el interés en la investigación y teorización de la vigencia actual de estos modelos, de estas

formas de expresión y la forma de su adecuación a nuestro entorno para que tengan aún un valor tanto estético como de contenidos.

Realizar una investigación histórica es querer acercarse a una forma más objetiva y apropiada al autor, a la ideología que plasmó y marcó su trabajo literario y dramático, tomando en cuenta que en esa época y aún más " en Rusia la mayoría de las novelas son biográficas e históricas" (HINGLEY, 1963, 7)

Dentro de este modelo, se seleccionó la obra de Máximo Gorki por el interés y controversias que suscitó en su época, por su contenido y las formas de escenificación y porque, visto con una mirada objetiva, pienso que puede adecuarse con un sentido actual.

Dado que el proyecto de este trabajo se basa en la novela **La Madre**, de Alexei Maximovich Pechkov, mejor conocido como Máximo Gorki, es importante saber quién fue, qué realizó a nivel literario, teatral y político, y de qué manera influyó en él la situación histórica que le toca vivir. Es una época de cambios, no solamente en Rusia sino en toda la Europa del siglo XIX donde el pensamiento va tomando diferentes rumbos y posturas respecto a lo social, filosófico y cultural. Ahora bien, el derrocamiento del zarismo, las revoluciones de 1905 y 1917 y la implantación del socialismo en Rusia son movimientos influenciados por las ideologías y movimientos revolucionarios llevados a cabo por el resto de los países europeos.

Parecería que ponerse a estudiar la biografía y el contexto tanto del autor como de la novela es algo reiterativo, sin embargo, no es posible pensar en la actualidad de una obra clásica sin tomar en cuenta las características específicas del *realismo ruso* y la necesidad de utilizar modelos como el de Brecht para lograr un estudio más crítico y analítico del

tema: no olvidemos que al contextualizar la obra, ésta adquiere una dimensión social que nos es indispensable posteriormente en el trabajo de la puesta en escena sobre todo si el modelo teatral en el cual nos basaremos para el montaje es el Realismo crítico.

Por otro lado, el interés es analizar y confrontar los conceptos y manifestaciones artísticas de dos formas diferentes de una misma obra literaria : al realizar la selección y análisis de la novela **La Madre**, llevar a cabo la adaptación, se están planteando dos escrituras diferentes : la narrativa - que es el lenguaje de Gorki, y la dramaturgica - que forma parte del proceso para llegar al proyecto de la puesta en escena de la novela literaria.

Los motivos por los cuales seleccioné esta novela para ser llevada al escenario son personales y totalmente subjetivos. En un principio mi curiosidad fue el primer estímulo para emprender la lectura de **La Madre**, y sabiendo únicamente que es una de las tantas novelas representativas de la literatura clásica rusa y posteriormente soviética, me dejé impactar en mi primer acercamiento.

Inicialmente el choque sería con el realismo literario donde prevalece un romanticismo que mueve a los personajes a realizar lo que hacen y en general, tanto el autor como sus personajes se manifiestan excesivamente moralistas, subversivos y revolucionarios y sin embargo, con las acciones y con el lenguaje son a la vez ingenuos e inocentes.

Esta contradicción , provocó que volviera a leerla, y nuevamente me dejé sorprender. En esta ocasión el autor me mostraba la transformación ideológica del pensamiento y de la actitud a nivel social e individual que marcaría el rumbo histórico y político de su país, que para alcanzar este

hecho los personajes tendrán que superar la ignorancia utilizando como medio la educación autodidacta y el compañerismo.

El discurso y la postura del autor con respecto a la religión católica es un shock, ya que la observa, analiza y expone desde el punto de vista de las consecuencias negativas cuando es depositada y manipulada por las manos de los hombres corruptos y ansiosos de poder.

Por otro lado, al ir leyendo, me imaginaba la masa de gente y me acordaba del Duque de Meiningen y con el tiempo nacería en mí el deseo de montarla en mi contexto inmediato y saber qué sucedería con **La Madre** en la realidad de la ciudad de México en 1997.

Al empezar a estudiar y a analizar los diferentes aspectos temáticos que nos presenta el autor, me di cuenta que mi investigación tenía que ir más allá, es decir, acercarme de manera científica tanto al autor como a su época y a la novela, de la misma forma ir buscando información sobre las diversas manifestaciones escénicas en que la obra de Gorki había sido dirigida bajo el marco del realismo ruso y francés; oscilando entre estas averiguaciones y el deseo de aproximar la novela a mi realidad, me percataría que tenía que encontrar una metodología, un modelo, que me permitiera conjugar ambos conceptos en escena. Esto me ayudó a enfocarme a los elementos críticos propuestos por Brecht como herramientas de apoyo para lograr el objetivo.

Siendo esto lo que me condujo al tema principal de la tesina: buscar el valor actual de una obra clásica en y para la actualidad.

CAPITULO UNO

GORKI, "LA MADRE" Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Calificada actualmente como una de las mejores novelas de Máximo Gorki, **La Madre**, llegaría a ser considerada en 1907 -tomando en cuenta que fue una versión censurada- como "una obra que incita a cometer breves delitos, que provoca la hostilidad de los obreros hacia las clases poseedoras e incita al motín y a actos de rebelión" (GOURFINKEL, 1972, 60). El Comité de los Asuntos de Prensa puede basarse, para emitir el comentario anterior, en que, desde cualquier perspectiva o ángulo, **La Madre** es una obra *simbólica y significativa* para el momento histórico que está viviendo Rusia, ya que expresa a través de un prisma temático e ideológico aspectos políticos, sociales, religiosos, éticos y morales. Además el autor logra el objetivo perseguido durante toda su vida: afectar emotiva e intelectualmente a su lector - aún a través de una *postura romántica* - para que éste tome parte de la acción de la vida política de su país conscientemente.

La Madre, así como la obra completa de Máximo Gorki llegarían a ser consideradas como clásicas en base al sentido del modelo propuesto y establecido por la escuela realista; Gorki, heredero de una tradición francesa y rusa "ve e ilustra los problemas de la crisis revolucionaria desde todos sus aspectos. No describe solamente la intensificación del movimiento revolucionario del proletariado y de los campesinos, sino

también la burguesía , la pequeña burguesía y la clase intelectual" (LUKACS, S/A, 285). Sin embargo, el autor, no se conforma

con captar, observar y analizar la vida y la realidad inmediata para llegar a plasmarla en sus escritos, sino que "mostrando por qué éstas (las diferentes clases sociales del momento), desde mucho antes de la revolución no pueden vivir en el modo de antes, y por qué sus conflictos insolubles <necesariamente> se originan en la vida de los <superiores>, se transforman en presupuestos del triunfo de la revolución" (LUKACS, S/A,285). Según esto, Gorki sería un autor con una visión clara de los mecanismos sociales y políticos de su momento, aunque, a la lectura de **La Madre** y algunos otros escritos del autor, podemos encontrar un aspecto contradictorio en lo expuesto por Lukacs y es el hecho de que Gorki maneja más un humanismo cristiano que un análisis profundo de su sociedad.

Sin embargo, para poder primeramente atender y luego entender la trascendencia cultural y social de Máximo Gorki y de su novela **La Madre**, que cuentan con una trayectoria política, social y literaria posterior a su aparición, es necesario aclarar que ambos cargan en sus espaldas años de historia de una nación que se negaría al progreso. Por tales motivos es imprescindible una aproximación a la historia de Rusia del siglo XIX.

Alexei Maximovich Pechkov, procediendo del más bajo estrato social, nace el 14 de marzo de 1868, en Nijni-Novgorod, una ciudad sobre el río Volga. Su padre era obrero y su madre proveniente de familia artesana pequeño burguesa. Huérfano a temprana edad, se ve obligado a trabajar en diversos oficios (mozo de zapatería, aprendiz de constructor, panadero, vendedor callejero, pajarero, pintor de iconos, descargador de muelle,

albañil, guardia ferroviario, pasante de abogado, periodista y hombre de letras, aunque en ningún momento fue obrero), obligado a vivir una infancia violenta y agresiva, una juventud llena de trabajos y represiones debidas tanto a su situación económica como al sistema de gobierno que, en ese momento estaría encabezando Alejandro II, el Zar Libertador.

En la última década del siglo XIX, Alexei Maximovich Pechkov se manifiesta, por primera vez, como autor literario publicando su cuento *Makar Chudra*, período durante el cual los preceptos sociales, políticos, económicos así como los literarios oscilaban entre el Antiguo Régimen y los levantamientos revolucionarios que buscaban la implantación del comunismo.

En el Imperio ruso aún prevalecía la figura del zar como la única imagen del poder entre la mayoría de la población, hecho que limitaba la economía y la política nacional, esto a diferencia del resto de los países europeos y de las catorce colonias norteamericanas, que ya para la época habían vivido la fuerte influencia de las ideas de los pensadores de la época de la Ilustración que traerían consigo revoluciones industriales, económicas y primordialmente ideológicas que comenzarían a gestarse en Inglaterra a fines del siglo XVIII y a expandirse al resto del continente en el siglo posterior. La vida política y social del siglo XIX fue un ir y venir entre el derrocamiento del Antiguo Régimen por la burguesía, "el grupo más eficaz para regir la política" (RIVERO, 1992, 14), según lo consideraría Voltaire, y una dictadura planificada ya a nivel intercontinental como fue la *Santa Alianza*, de la que formaban parte países como Rusia, Prusia, Austria y Francia, "con la finalidad de intervenir militarmente en los países en que se desarrollasen movimientos, de tipo liberal o nacionalistas en contra de las monarquías absolutas" (RIVERO, 1992, 26)

Las revoluciones intelectuales y sociales siguen avanzando e invadiendo a Europa Occidental y mientras tanto, La Rusia Imperial conservaría aún una forma de vida semi feudal y un sistema de gobierno autocrático a finales del siglo XIX.

Así pues La Rusia Imperial sería el contexto socio-político en el cual, nace y desarrolla tanto su personalidad, su obra literaria así como sus manifestaciones políticas Máximo Gorki. La forma de gobierno predominante de este imperio sería, como ya lo mencionamos, la autocracia: la voluntad del individuo que estaba en el poder constituía la ley suprema, es decir, el poder absoluto ejercido por el monarca. Como dato histórico complementario habría que señalar que el título de Zar, que fue empleado por los emperadores de Rusia desde el año de 1613 hasta la renuncia al poder de Nicolás II en febrero de 1917 : "y se ostentaba el título de Zar, emperador de todas las Rusias, que Pedro el Grande había sido el primero en llevar". (HINGLEY, 1967, 97)

Alrededor de esta vida monárquica tradicional y conservadora, donde la nobleza gozaba del lujo y de las influencias francesa, italiana y alemana, ya que "hasta el segundo tercio del siglo pasado, Rusia había vivido una existencia imitativa" (GOURFINKEL, 1958,198) principalmente en la conducta y comportamientos cotidianos de la nobleza, donde el "vestir de la nobleza iría cambiando según las modas" (HINGLEY, 1967,135), donde "las deudas eran algo así como un signo inconfundible de superioridad social" (HINGLEY, 1967,137). En oposición estaría la situación social y económica de los campesinos y de los siervos quienes vivían en condiciones miserables. Los primeros constituían una inmensa mayoría, hablaban dialectos y un porcentaje muy reducido de ellos sabía leer y

escribir; el producto de su trabajo era la base de la economía del país tanto que se ha dicho que "las espaldas de los campesinos eran las que sostenían al Imperio"(HINGLEY, 1967,111) y sin embargo no disfrutaban de una libertad completa: estaban obligados a pagar impuestos excesivos. En general, su situación era miserable al igual que sus casas, su ropa y su alimentación con un trabajo excesivamente pesado y mal retribuido.

Los segundos, los siervos vivían en una situación casi-feudal e institucional, ya que su situación era aproximadamente la misma desde Catalina la Grande quien, en una carta a Diderot comenta : "los terratenientes pueden hacer en sus propiedades todo lo que les parece, excepto imponer la pena de muerte: esto les está prohibido" (HINGLEY, 1967, 139); La vida y las labores de los siervos estaban regidas por el sistema llamado *Barshchina*, que era trabajo obligatorio y gratuito, el cual decía que tres días de la semana pertenecían totalmente al señor. Los terratenientes tenían la libertad de hacer lo que quisiesen con sus siervos: hipotecarlos, separar familias, mandarlos al ejército y azotarlos. "Los terratenientes que se preciaban de compasivos sustituían la *barshchina* por el *obrok*" (pago de una cantidad anual) (HINGLEY, 1967, 113).

Se puede deducir que antes de la emancipación, los siervos constituían lo que sería la naciente clase proletaria. Existían tres tipos: los primeros trabajaban en las fábricas propiedad de sus amos; los segundos, siervos que pagaban el *obrok*, que era una cantidad determinada que se tenía que entregar al terrateniente para que los dejará ir a trabajar a fábricas muy retiradas de la propiedad y los terceros eran "siervos adscritos a una fábrica" (HINGLEY, 1967, 93) Estos serían los futuros personajes que contarán la historia de Rusia a través de la pluma de Gorki, tal podría ser el caso de Pavel. (personaje de la novela **La Madre**)

Esta es la realidad en que Máximo Gorki crece dentro de una inmensa población cuya principal característica sería el plurinacionalismo, ya que el territorio de Rusia llegaría a abarcar quince millones y medio de kilómetros cuadrados donde " había una mezcla de distintos grupos étnicos que profesaban religiones diferentes y que hablaban lenguas muy diversas." (HINGLEY, 1967, 65) y sin embargo, para el gobierno "los factores que determinaban que una persona era rusa era la religión, la lengua, la patria chica y la ciudadanía y no la raza o la forma de los ojos, nariz y pómulos, que no contaban para nada." (HINGLEY, 1967, 70). Gorki, conocedor de su patria y tomando en cuenta esta verdad, nos presentará a Andrés, *el pequeño ruso*, camarada del revolucionario Pavel.

Sobre este gran territorio, y haciendo una síntesis de lo expuesto por Ronald Hingley en el libro **Historia Social de la Literatura Rusa, 1825-1904** resumiríamos que, en términos generales, "el zar llevaría a cabo las funciones de gobierno apoyándose en su cancillería personal, en algunos ministros (nombrados y expulsados según su voluntad) y en los cuerpos estatales: el Senado, el Comité de Ministros, el Consejo de Estado y Consejo de Ministros así como el Santo Sínodo, encargado de los asuntos eclesiásticos. Cabe decir que ninguna de estas instituciones gozaba de autonomía propia por lo cual, no podían tomar decisiones libremente, (sólo el Senado era la excepción cuando ejercía la función de tribunal de apelación). "El sistema de gobierno que vivió Rusia en el Siglo XIX fue un periodo de opresión constante, y siempre mucho más rigurosa que la ejercida por cualquier estado totalitario del siglo XX. (HINGLEY, 1967,98). Los zares Nicolás Primero y Alejandro III fueron implacables defensores del

principio autocrático, mientras que Alejandro II y Nicolás II se mostraron menos duros y rigoristas.

Es lógico que esta situación dictatorial provocara un gran descontento entre las burguesías media y baja, los artistas, los intelectuales y el pueblo llano. Máximo Gorki vive en un momento en que se gestan grandes cambios en la mentalidad del pueblo ruso del siglo XIX: Inspirado en los principios del Liberalismo, el pueblo buscó como objetivo principal una constitución que limitase el poder absoluto del zar. Con la Revolución de 1905 esto se logra hasta cierto punto, ya que Nicolás II aceptó hacer algunas concesiones, aunque sin renunciar nunca a su actitud autocrática.

Posteriormente, Alejandro II (1818-1881) manifestaría ciertas tendencias al cambio, ya que origina grandes reformas ; la más ambiciosa de todas fue la emancipación de los siervos en 1861 que constituye un éxito relativo. La libertad que obtenían era limitada; los siervos, el sector social más numeroso de la comunidad rusa, pasaban de una situación de casi esclavitud a la condición de hombres "libres". Dejan de servir a los terratenientes para pasar a ser propiedad del régimen comunal. (lo cual era el caso en casi toda Rusia). En esta situación, donde los siervos no tenían aún su rol social y económico definido, pronto se sintieron defraudados con el cambio que se había realizado. Los campesinos comienzan las revueltas y exigen la expulsión de los terratenientes y el reparto justo de las tierras.

Además de ésta, el Zar Alejandro II inicia una serie de reformas sobresalientes que transforman relativamente el sistema de gobierno:

A).- Modificación del procedimiento judicial con el establecimiento de jurados.

B).- Un sistema nuevo de gobierno local consistente en la introducción de los *zemstvos* (consejos rurales) providenciales y de distrito y de los consejos municipales.

- C).- La suspensión de ciertas restricciones en colegios y universidades.
- D).- El establecimiento de un sistema de reclutamiento más justo para la actividad militar, así como la reducción de los castigos militares.
- E).- El ejército perdió un poco el carácter de institución penal que había tenido hasta entonces.

Aparte de estos cambios políticos, es durante este período que dentro de la literatura rusa, principalmente en la novela, se manifestaría una generación de autores productivos que pondrían en alto el nombre de Rusia en el aspecto literario, como fueron como Pisemski, Tolstoi, Turguenev, Dostoyevski entre otros haciendo que ésta sea reconocida por primera vez en su historia a nivel continental.

Pero no pensemos que todo el reinado de Alejandro II fue de paz y tranquilidad aunque podemos deducir, por las reformas sociales que propuso, que fue una época de menor terror y tensión que la era de Nicolás Primero. Las revueltas de los campesinos después de la emancipación y una serie de incendios misteriosos que se produjeron en San Petersburgo en el año de 1862, posiblemente provocados por grupos revolucionarios; la insurrección polaca en 1863 que hizo necesario el envío de tropas a Polonia y sobre todo, en 1866 el atentado contra la vida del zar perpetrado por el antiguo estudiante Dimitri Karakozov, permitieron que se reactivara una vez más el sistema de represión, aunque no por eso Alejandro II abandonara su propósito de reforma.

A partir de 1870 la situación política se torna más conflictiva: un grupo de intelectuales, en su mayoría estudiantes, organizaron el movimiento llamado "De Aproximación al Pueblo", en el cual se organizaron para ir a las aldeas para educar y agitar a los campesinos. El gobierno

acabó con el movimiento lo que trajo como consecuencia una era de terrorismo que culminó con el asesinato del zar en 1881.

La obra literaria de Gorki es conjunta a sus actividades políticas que le llevan en varias ocasiones a la cárcel: en 1889, es encerrado en Nijni-Novgorod; en 1892 en Maikop; en 1901 vuelve a la cárcel de Nijni-Novgorod y, en 1905 es encerrado en San Petersburgo mientras que los movimientos de revuelta fueron perdiendo fuerza después de la ascensión al trono de Alejandro III .

Este nuevo zar, con una actitud ultraconservadora, vuelve a implantar como base de su pensamiento guía, el lema de "Ortodoxia, Autocracia y Nacionalismo". Una de las medidas que tomó fue echar por tierra las reformas legales y culturales de Alejandro II : "se impusieron nuevas restricciones a los campesinos, la más dura de las cuales fue la creación de un cuerpo de vigilancia, llamado Los Capitanes de la Tierra (*zemskiye nac halniki*), con amplios poderes". (HINGLEY, 1967. 103)

Según el mismo autor, "Al imponer tales medidas Alejandro III no obró por sí y ante sí, sino que contó con el asesoramiento de su consejero más respetado, K. Pobedonoshev, procurador general del Santo Sínodo de la Iglesia Ortodoxa rusa (cargo que sustentó de 1880 a 1905), antiguo preceptor del zar reinante y preceptor también del zarevich, el futuro Nicolás II."(HINGLEY, 1967, 104)

Fue durante su gobierno que se registran las más sangrientas persecuciones a las minorías religiosas y étnicas, incluidos los judíos.

De 1889 a 1892, Rusia vive una hambruna y una epidemia de cólera, dos sucesos importantes en el reinado de Alejandro III. Esto hace que se registre un nuevo florecimiento del movimiento liberal, ya que al declararse el gobierno incapaz de resolver la crisis hay que acudir en demanda de

ayuda a los *zemstvos* y a otras instituciones independientes del gobierno. La autocracia Rusa va provocando al pueblo a reaccionar contra el sistema.

Este sería el panorama que Rusia le ofrece a Gorki en ese momento, un país donde la escasez y el abuso de poder en todos los niveles es cotidiano y es en 1891 que Gorki decide recorrer Rusia Meridional a pie, donde conoce y convive con mendigos y vagabundos, gente que se tenían por viles, despreciadas y marginadas de la sociedad. El conocimiento de esta vida le sirvió de tema para sus primeros relatos, que aparecieron en 1892 en un diario de corta circulación publicado en el Cáucaso. A partir de su primera publicación, el joven Alexei adopta el seudónimo de "Máximo Gorki", que significa "Máximo Amargo"; además de que el sobrenombre engloba el recuerdo de las penalidades sufridas durante su infancia y juventud. Habría que tomar en cuenta el comentario de Nina Gourfinkel, autora del libro *Gorki según Gorki*(Gorki) "se inspiró en el epíteto que, en los dichos populares, acompaña siempre a la palabra destino: "el amargo destino". Tal era también el destino de los nuevos héroes que introducía en la literatura."(GOURFINKEL, 1972, 9)

Apoyado y motivado por un gran deseo de conocimiento, Gorki se trasladaría a Kazán con la intención de continuar sus estudios secundarios, y es aquí donde conoce a un grupo de jóvenes de ideas revolucionarias. El futuro escritor proletario lee la extensa biblioteca, propiedad de sus amigos, que contenía libros de autores extranjeros progresistas y revolucionarios; es de esta época que vive en Kazán donde nace y fortalece su gran anhelo por extender, por divulgar las ideas de igualdad, de libertad y de progreso entre todo el pueblo ruso. Deseos y hechos que realizó hasta los últimos días de su vida.

En sus primeras novelas: **Malva, Error, Tcheljach, Los ex-hombres, Veintiséis y una**; Gorki plasma con gran maestría un extraordinario conocimiento del alma humana, de sus contradicciones y bellezas; maneja un nivel literario, un tono de energía, de confianza, de lucha y a partir de este momento " se consagra como el escritor de los vagabundos, de los seres desclasificados; no es su objetivo atormentar a nadie con el relato de la vida de sus héroes. " (JARNES, S/A, 142)

La literatura de Máximo Gorki fue escrita para hombres sencillos que deseaban superarse, para esos hombres que se proponen hacer del mundo un lugar más soportable para todos; "escribió para todos los hombres capaces de conocer a su prójimo y de amarlo tal como lo señala en el precepto bíblico, tal como nunca fue amado por las gentes de su adorada beneficencia" (JARNES, S/A, 141) y por eso no escribió para hombres huecos, inútiles, sobrantes y nocivos, "por que Gorki , es un alma *naturaliter cristiana*. Por eso va a buscar al vagabundo, como el padre acaba por preferir al hijo pródigo" (JARNES, S/A,143)

Esta introducción de una visión diferente de los personajes en la escuela realista rusa provoca las críticas de autores contemporáneos como Tolstoi, Kolorenko y Chejov, quienes afirmaban que su literatura era "*romántica*" y no realista. Gorki defendía ese romanticismo como "una actitud activa ante la vida, una glorificación al trabajo, un entusiasmo por la edificación de nuevas formas de vida, un odio al viejo mundo" (GUORFINKEL, 1972,33) Esta filosofía llegará a plasmarse en **La Madre** y en el resto de sus novelas, motivo por el cual, Lenin se fijaría en él .

Durante el período anterior a 1905 Gorki incursiona en el teatro, en el que alcanza grandes éxitos : **Los pequeños burgueses y Los bajos**

fondos o El Exilio nocturno,(1903), son sus mejores producciones dramáticas. Es en este momento que colabora con el "Teatro Arte de Moscú" dirigido por Stanislavski, donde conoce también a Chejov quienes lo impulsan a escribir para el teatro.

Esta es la era del Zar Nicolás II, sucesor de Alejandro III en 1894 y último zar de Rusia, y quien se considera a sí mismo responsable de la fe y del principio autoritario, y siguiendo una política equivocada en el nombramiento y destitución de sus ministros, se dejaba influenciar fácilmente y buscaba sus consejeros entre gente desequilibrada y sin escrúpulos, de lo cual Rasputín es buen ejemplo.

Simultáneamente, Rusia iba progresando en los aspectos económicos y culturales, se respiraba un nuevo aire de independencia que empezaba a soplar desde 1890 y al intentar imponer nuevamente el principio de la autoridad suprema, el zar fracasó aunque incluso a uno más fuerte que el reinante le hubiese resultado difícil reprimir la rebelión social en ese momento.

"Por que los papeles de Gorki, no están en regla" (JARNES, SIA, 142), sería el pretexto del gobierno zarista para oponerse terminantemente y revocar la petición de ser aceptado como miembro de la Academia . Decepcionado por este hecho decide emigrar al extranjero donde permanecerá de 1905 a 1913.

Gorki visitará Francia, Los Estados Unidos, Inglaterra e Italia, estableciéndose en la Isla de Capri; durante ese periodo escribió , entre otras obras, **La Madre** (1905-7) y **Una Confesión** (1908). Desde aquí toma parte activa en la lucha contra el sistema, incorporándose al movimiento bolchevique. Durante su ausencia "el imperio zarista , debilitado por los

años de guerra (La guerra ruso-japonesa de 1904-5), cayó abatido por la revolución burguesa de febrero" (RIVERO, 1992, 91)

Gozando de una amnistía, Gorki regresa a Rusia en 1913 y reanuda su actividad política: exponiendo sus ideas revolucionarias en obras como **La infancia** (1915). Estas ideas no eran del agrado de muchos dirigentes del partido bolchevique ya que en algunos puntos disentía de la línea general del partido, manteniéndose en una posición moderada. La Primera Guerra Mundial es el suceso histórico que de cierta manera propicio la renuncia del zar en los tiempos de la revolución de febrero de 1917.

Entre 1905 y 1917, el pueblo ruso subsistiría con un gobierno provisional guiado por el príncipe Lvov, quien "moderado, puso fin al régimen zarista estableciendo la república parlamentaria y liberal, decretó una amplia amnistía y la abolición de la pena de muerte" (RIVERO, 1992, 92) siendo substituido posteriormente por el centralista Kerensky.

Mediante la insurrección armada que se llevó a cabo en octubre de 1917 y tras lograr que las tropas del imperio se incorporaran en "la acción de detener al gobierno reunido en el Palacio de Invierno" (RIVERO, 1992, 92), personajes como Lenin y otros, con el apoyo del partido bolchevique, afectos a la revolución marxista, tomarían el poder derrocando definitivamente a la monarquía y tras la interpretación de Lenin de la teoría de Carlos Marx, se implantaría el comunismo en la Rusia que a partir de ese momento se convertiría en la U.R.R.S. "Nicolás II fue asesinado con su familia en 1918, durante la revolución comunista" (GUEVENTTER, 1964, TOMOII, 974)

Isabel Rivero, autora del libro "Síntesis de Historia del Mundo Contemporáneo", nos dice su punto de vista relacionado al éxito de la revolución bolchevique la cual convertiría en menos de dos décadas un país estropeado por las guerras y las miserias en una potencia del primer mundo; mostraría al mundo los nuevos modelos económicos, políticos, sociales y culturales del primer "Estado obrero" de la historia. Sin embargo no todos los historiadores son de su parecer ya que "no hay exageración en decir que ningún <occidental> en su sano juicio elegiría por gusto ser ciudadano de una ni de otra (haciendo referencia de las dictaduras de la Rusia imperial y a la soviética)." (HINGLEY, 1967, 9)

Después de la Revolución, Gorki fue el escritor mimado del régimen comunista, que parecía haber olvidado la oposición de éste al carácter sangriento de la dictadura roja; llegaría a encabezar el grupo de escritores de la vieja generación, que unidos a la nueva vida, comienza a trabajar por el nacimiento de una literatura soviética : a su lado se habían reunido lo mejor de los jóvenes escritores rusos y su nombre era un símbolo: el de la cultura y la creación artística y junto con Zhhdánov propondrían en el primer Congreso Panunista de Escritores en el año de 1934 "la fórmula del <realismo socialista> (modelo que llegó a ser el) único estilo que en adelante ha de considerarse <en la línea>. Las artes, reducidas al servicio del Estado, serán tendenciosas a sabiendas. El novelista, el pintor, el dramaturgo, elegirán sus héroes entre los constructores activos de la vida nueva: obreros y obreras, Koljosianos, miembros del partido, trabajadores económicos, ingenieros, Komsomolianos, pioneros." (GUORFINKEL, 1958, 271).

A mi juicio, y queriendo justificar al autor seré reiterativa al exponer la siguiente cita: "una actitud activa ante la vida, una glorificación al trabajo, un entusiasmo por la edificación de nuevas formas de vida, un odio al viejo mundo" (GOURFINKEL, 1972, 33) , pensamiento filosófico que dirigiría tanto la vida como la literatura de Máximo Gorki, es lo que me hace pensar que al exponer el término realismo socialista aplicado a las manifestaciones artísticas, estaba motivado por la futura culturización de su pueblo que empezaría a renovar su vida en todos sus aspectos y por esa actitud de lucha permanente que deseaba expandir a los rusos . Pienso que su objetivo no era limitar la creatividad del artista ni trabajo, hecho que llegaría a realizar el partido: encasillar el arte.

Máximo Gorki muere envenenado el 22 de junio de 1936.

ACERCAMIENTO ANALITICO A "LA MADRE"

LOS ALCANCES SOCIALES DE LA NOVELA

A diferencia de otros autores de su tiempo que realizan en sus escritos "una exploración de la condición humana en general" (HINGLEY, 1967, 6), la descripción detallada de paisajes y de vestimentas con gran perfección únicamente ; Máximo Gorki en su novela **La Madre** no solamente realiza una incursión emotiva e intelectual de los seres humanos que nos presenta, sino que también estudia, analiza y muestra sus puntos de vista sobre conceptos como son la religión, la igualdad , la justicia, el poder, la violencia , la venganza, la educación, los derechos humanos,

entre otros y los expone en los diálogos y en las acciones de sus personajes.

La Madre es una novela donde el autor conciliaría con gran maestría el *romanticismo*, actitud por la cual fue tan fuertemente enjuiciado, actitud que adoptan y asumen personajes como Pelagia, Pavel, Andrés así como tantos otros que se oponen al sistema y luchan por sustituirlo; el *realismo*, su herencia inmediata así como las circunstancias y situaciones que vive el pueblo ruso en ese momento y el *simbolismo oculto*, lenguaje para el pueblo que, sin ser obvio, lo incita a la rebelión en contra de un poder corrompido. Lo invita a tomar partido.

La Madre es la novela que propone de manera determinante, ese paso tan decisivo de la pasividad acostumbrada por los siglos de represión a la toma de acción a favor del cambio total por parte del pueblo oprimido.

Según Nina Gourfinkel, Máximo Gorki escribe su novela partiendo de la realidad inmediata: "Para **La Madre**, el escritor se inspiraría en hechos reales que se habían desarrollado en las fábricas de Sormovo. Había conocido a los héroes de la misma: el obrero Zalomov (en el relato, Pavel Vlasov) despierta a la vida y se integra a la acción revolucionaria, y su madre, Anna (Pelagia), campesina analfabeta, de ojos desenchajados, se ofrece para la peligrosa misión de distribuir octavillas." (GOURFINKEL, 1972, 49) Entonces preguntarse por los posibles orígenes del tema está de más, ya que el material escrito, recopilado y analizado por el autor era el aire que respiraba día tras día.

El argumento anecdótico de **La Madre** no es muy elaborado ni presenta grandes complicaciones literarias; el autor nos muestra personajes tipos en circunstancias cotidianas para la situación histórico-política de esa

época y de ese país y, sin embargo, es considerada como una de las mejores obras del autor.

Se puede concluir que lo anterior es cierto ya que es en el contenido ideológico donde estriba su importancia y no en la forma y retomando las palabras de J. Pérez que realizó la introducción a la novela en Editorial CREDSA nos dice que para Gorki " **La Madre** es una novela de propaganda, de intensión doctrinal y de excesiva carga dogmática" (GORKI, 1972, 12). Por lo tanto , dicha novela, es el resultado del conocimiento de la situación política del país que el autor había vivido y, además recordemos el objetivo que tenía Gorki : la exposición de los ideales revolucionarios, las ideas de libertad así como las de igualdad social, aspiración que concretiza en esta obra, enmarcándolos en la descripción de ambientes pobres, tristes y oscuros .

Se sabe que Gorki escribió **La Madre** "a toda prisa, conforme a una <exigencia social>" (GOURFINKEL, 1972, 62) durante su primer exilio. Nina Gourkinkel plantea que fue realizada en los Estados Unidos y J. Pérez dice que "probablemente" en la Isla de Capri, pero hasta cierto punto es un dato sin importancia, ya que lo trascendental que hay que resaltar es que, tanto el autor como la novela, estando tan distantes de Rusia, fueron una poderosa arma en contra del sistema zarista que se manifestaría en hoja de papel, llegando a entender, comprender, penetrar y comunicar la situación social y política de su país, de los pensamientos de los individuos que vivieron esta época; demostrando una vez más su amplio conocimiento sobre el ser humano, de sus sentimientos e ideales intelectuales que prevalecían en esta época tan caótica.

Legalmente la versión íntegra de **La Madre** se imprimirá en Rusia hasta después de 1917. De cualquier forma, la suerte de la distribución de la novela no fue exitosa como el autor esperaba.

Haciendo un resumen de lo que nos dice Gourfinkel en el libro **Gorki según Gorki**, referente al sino de la novela **La Madre** podemos observar lo caótico de la suerte que sufrirla su edición y distribución , ya que , aparecerá en una revista americana en 1906, y después, como libro, en Nueva York y en Londres, se publicaría por primera vez en ruso en Berlín. La prensa obrera occidental, sobre todo la alemana, seguida de la francesa y la italiana, se apoderó de ella inmediatamente e imprimió millones de ejemplares en forma de folletines o de suplementos en los periódicos. En Rusia, tan solo la primera parte, muy censurada, pudo aparecer en 1907 en las colecciones "Znanié", pero pronto la colección fue secuestrada, tras la decisión del Comité de los Asuntos de Prensa de perseguir al autor.

SINOPSIS ANECDÓTICA DE LA NOVELA "LA MADRE"

En una familia proletaria de fines del siglo XIX, en determinada provincia de la Rusia Imperial; el padre de oficio cerrajero, ha fallecido; la madre, Pelagia, de origen campesino, se dedica al cuidado de la casa; Pavel, hijo único es obrero de fábrica, sin embargo, éste se ha preocupado por instruirse de forma autodidacta para encontrar la verdad de la vida y para lograr este objetivo, se reúne con un grupo que lee "libros prohibidos" (libros que los instruyen acerca del marxismo e ideas progresistas) y discuten puntos de vista referentes a la forma de vida del pueblo ruso y de lo que pueden hacer para salir de esa situación de explotación y opresión.

Pasa el tiempo y esas reuniones se hacen más frecuentes en la casa de Pelagia. Las ideas de libertad, de igualdad social y religiosa llegan a sus oídos, pero ella no las entiende ya que está empantanada en la ignorancia y en el analfabetismo y aunque, por sus prejuicios sociales, no está del todo persuadida de que su hijo sea partidario de las ideas socialistas, lo apoya tanto a él como a sus camaradas ya que esto es lo que le dicta hacer su sentimiento de amor materno exacerbado.

Pavel y sus camaradas se encargan de difundir los ideales de libertad e igualdad entre sus compañeros obreros; tarea que realizarán más tarde con los campesinos, utilizando como medio de difusión : volantes, libros y periódicos así como reuniones informativas. Con el tiempo, estas actividades militantes contra la autoridad se hacen de manera más abierta hasta que llegan a realizar la marcha del primero de mayo. Y es que los obreros están en desacuerdo con las medidas que el dueño ha tomado referentes a un impuesto injusto y, el segundo motivo, el más importante, es su necesidad de manifestarse como seres humanos que piensan y sienten . Esto provoca que la autoridad tome la decisión de hacerlos prisioneros. Es entonces que así Pelagia decide participar tomando parte activa en la difusión de las nuevas ideas, ideas que no entiende aún pero que su hijo apoya y difunde con pasión y entrega.

Pelagia en su actividad política vive experiencias que nunca había tenido, las cuales van despertando su conciencia social e individual : va a los poblados aislados donde lleva libros y periódicos para que los campesinos se instruyan.

Las autoridades enjuician a Pavel y a sus camaradas, ya que sus acciones políticas están enfocadas en contra del sistema establecido y son deportados a Siberia.

A raíz de este hecho, Pelagia sigue con su labor militante. Un día llevando a cabo su misión de difundir las palabras de su hijo Pavel (discurso de éste impreso en volantes), unos espías pagados por el sistema, la topan y la matan a golpes sin lograr que ella contradiga los ideales por los que ha luchado su hijo.

CARACTERÍSTICAS DE LA ADAPTACIÓN

MÉTODO DE TRABAJO PARA REALIZAR LA ADAPTACIÓN:

El procedimiento que conforma el método, o mejor dicho, los diversos mecanismos que empleamos como herramientas de trabajo para llegar a la realización de la adaptación, para la escritura dramática de la novela, son empleadas como medio y no como fin, ya que este proceso de selección y elaboración del guión forman parte del camino que se necesita recorrer para llegar hasta la puesta en escena así como para alcanzar el objetivo planteado anteriormente.

La adaptación no abarca todas las situaciones y circunstancias manejadas en la novela por Máximo Gorki, sino que es una selección sintetizada de la ideología presentada, retomando a ciertos personajes así como de algunas situaciones expuestas por el autor ya que, llevado a cabo el análisis general de la obra, se buscaron elementos temáticos susceptibles y adecuables de convertirse en dramáticos, con la principal característica que, estuvieran apegados al contenido ideológico de la novela, pudieran ser transformables deformando la idea de Gorki, teniendo así una repercusión en la actualidad .

Dentro del mismo trabajo de análisis de la novela, debemos detectar o encontrar aquellos momentos que, de acuerdo con las propuestas de

Bertold Brecht nos permitan acercarnos objetiva y críticamente a las diferentes relaciones sociales y a los comportamientos (*gestus*) de los personajes, estableciendo así la repercusión de sus actos a nivel social en el contexto de aquella época y de la nuestra.

Posteriormente se realizó la lectura, el estudio y el análisis -como un elemento de apoyo- de la adaptación de **La Madre** realizada por Max Aub en el año 1938; tomando como ejemplo la utilización de escenas pequeñas con la intervención de dos o tres personajes únicamente, el uso del diálogo largo y dogmático, modalidad que en el teatro actual ya no tiene sentido y el hecho de que la acción se desarrolla en un sólo espacio y casi vacío.

Subsecuentemente, para apoyo y comprobación del análisis temático se procedió, con la colaboración de actores, a la experimentación escénica del tema, lo que nos conllevaría a definir las formas estilísticas, de actuación y del lenguaje escénico de la adaptación de la obra.

En las primeras sesiones, la manera en que se procedió con los actores fue a través de improvisaciones en base a la información que ellos reciben en unas hojas donde está vaciada la sinopsis anecdótica de la novela, las características generales de la conducta de los personajes y una serie de situaciones específicas para improvisar. El objetivo de lo antes expuesto es el querer llegar a que el actor entienda lo mejor posible tanto la conducta como el carácter del personaje, estudiar cómo reacciona ante diferentes circunstancias; el establecimiento de relaciones entre los personajes y acciones así como el acondicionamiento que crea el espacio en estos personajes.

Después de una sesión de lectura donde se disipan dudas, se empieza con las sesiones de improvisación. Se tiene que especificar que al inicio de este trabajo, los actores tienden a la actuación realista e ilustrativa y por el momento los otros aspectos que apoyan a la escritura escénica

también están inscritos en un realismo naturalista e ilustrativo. Tomando esto como una base se empieza a trabajar el objetivo general que es: llegar a un realismo crítico social según Brecht, que poco a poco los actores asimilan en el juego escénico y que conforman el mecanismo de los elementos brechtianos.

OBJETIVO DE LA ADAPTACIÓN DE LA NOVELA

"LA MADRE".

Tomando en cuenta la información referente al Realismo Ruso, que se estudiara en el capítulo dos, y la crítica que los autores contemporáneos hacían de la escritura de Gorki, el contenido romántico de la misma y, fundamentalmente, la necesidad de entender a un clásico desde el punto de vista actual, la adaptación del texto literario a una escritura dramaturgica y escénica tiene como objetivo principal el análisis, la síntesis de los contenidos del texto bajo una visión crítica que surge de las propuestas del realismo de Bertolt Brecht. La realización de la adaptación de la novela para llevar a cabo la puesta en escena no es un fin, sino un medio; ya que es en el escenario junto con los actores primordialmente y, con los otros elementos que conforman la unidad de la escritura escénica donde se observa la totalidad y la conjunción de la temática del texto original visto a través de la propuesta analítica del director.

Sin embargo, lo que nos propone substancialmente el trabajo de la adaptación es la condensación de las acciones, de las situaciones y de los personajes esquemáticos que Gorki nos presenta y maneja en su novela **La Madre**, y sustraer lo más significativo y dramático (nudos de conflicto) que apoyen al objetivo de la tesina.

CAPITULO DOS

EL REALISMO.

Desde que surgió como movimiento estético y corriente filosófica, el Realismo, se ha encontrado con partidarios que no solamente lo han defendido a nivel teórico sino también en el área práctica; en un principio en el campo de la pintura y de la novela y posteriormente en el teatro, creando obras de alta calidad que renovaron una época y una forma de pensamiento, apoyados en bases y características concretas que sucesivamente iremos estudiando. De igual forma, llegaría a dar paso a críticos y pensadores en contra del mismo que llegarían incluso a "negar que hubiese existido alguna vez una cosa tal como *movimiento* (y) *estética* realista" (BECKER, 1975,13) ; sin embargo, como afirmaría Henry James: "el realismo ha probado ser un barco muy capaz de conducir la más variada carga" (BECKER, 1975,14)

Desde el punto de vista del quehacer teatral, al referirnos al Realismo, debemos estar conscientes de que "hay poco (poca documentación) sobre realismo en el teatro y nada sobre su presencia en la poesía. Esta limitación se ha impuesto por sí misma. La prosa de ficción ha sido el vehículo mayor del realismo"(BECKER, 1975,10) ; De cierta forma, el argumento expuesto puede ser verídico en cuanto a documentos que nos informen sobre esta corriente estética, sin embargo, en el campo de la práctica teatral, podemos constatar por medio de diversos documentos, que el Realismo ha sido la corriente más persistente en la teatralidad de fines del siglo XIX a nuestra época. Esto es lo que nos impulsa a comenzar el estudio por las constantes que la literatura realista francesa así como la rusa heredan al teatro , no exclusivamente a la literatura dramática como lo manejan los autores de la historia del teatro, sino también a la escritura escénica

para posteriormente abocarnos al tratamiento e interpretación que Brecht daría al Realismo.

Antes de entrar al estudio analítico referente al movimiento social-estético denominado Realismo, es importante definir la corriente filosófica y comprender las condiciones históricas que predominaban en Francia y Rusia en el siglo XIX, sedes fundamentales del movimiento Realista.

El analizar con claridad estos conceptos y circunstancias, nos permite ubicar a los primeros realistas quienes se basaron en las realidades de su país y de su época dando así concreción a los procesos del movimiento para poder, nosotros, atender, entender y comprender mejor al Realismo.

Haciendo una síntesis del libro de Isabel Rivero, **Historia del Mundo Contemporáneo**, (1992), el contexto social y político que comprende de 1830 a 1890, incluye seis décadas de una enorme complejidad para la vida de Francia. En principio, la nación acababa de salir de una Revolución Burguesa que se manifestó en el siglo XVIII y fragmentada en cuatro períodos (Convención Nacional Girondina 1792-1793, Convención Jacobina 1793-1794, Convención Termidoriana 1794-1795 y, el Directorio 1795-1799) que guiaban el lapso político que daba paso a la dictadura Napoleónica que, con diferentes facetas e intermedios, gobernaría a Francia desde 1799 hasta el establecimiento del Imperio (1804-1815) y su abdicación frente al Monarca Luis XVIII quien restablecería la monarquía absoluta.

Sin embargo, bajo la influencia de los focos revolucionarios liberales desarrollados en España, Portugal e Italia; la Francia de 1830 verá nacer una oleada de liberalismo político y económico encontrando una burguesía partidaria de la monarquía constitucional, del sufragio censatario y de una serie de libertades políticas y económicas. Es en este mismo año en que la forma de pensamiento europeo "encuentra en las ciencias particulares el modelo que se ha de trasladar a

la filosofía. La física, la biología, la historia van a aparecer como los modelos ejemplares de conocimiento." (MARIAS, 1963,334-5)

La actitud intransigente de Carlos X (1824-1830) quien suprimió la Carta Otorgada de 1814, quitó la libertad de prensa, y abolió la Cámara de Diputados, convocaría a elecciones excluyendo del censo a la mayor parte de la población, hecho que traería como consecuencia la inconformidad del pueblo, de la burguesía, de periodistas e intelectuales, siendo este el inicio de una insurrección que, en Julio de 1830 puso fin a la Monarquía absoluta.

El monarca Luis Felipe de Orleans (1830-48) restablecerá las libertades democráticas que harán de la gran burguesía la base fundamental del sistema dando principio ésta a la expansión industrial, colonial y económica aunque la pequeña burguesía y el proletariado -quienes contribuyeron enormemente a la caída de la monarquía de Carlos X- quedaron excluidos del sufragio, lo que les llevó a ser factor decisivo en la caída de la monarquía en 1848, dando paso a la presidencia de Luis Napoleón Bonaparte quien, tras el golpe de estado de 1851 se convertiría en Napoleón III hasta el establecimiento de la Tercera República en 1871 a 1944.

La vida del escenario estaba dominada por el melodrama y por la "obra bien hecha" donde Scribe "fue consagrado como genio" (BATY/CHAVANCE, 1951,223) y donde el público francés se divertirá hasta más no poder, actitud con la que se realizaba la deformación del legado alemán *Sturm und Drang* en Francia, territorio en el que encontró a grandes escritores como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, entre otros.

Los literatos, los pensadores así como el pueblo en general "anhelaban realidades más inmediatas" (BATY/CHAVANCE, 1951,199) puesto que así lo exigía la vida política y cultural de Francia, y es en este medio que el Realismo -como

movimiento estético- surgirá entre las teorías filosóficas y científicas del Positivismo que caracterizaron la segunda mitad del siglo XIX .

En la época en la que surge en Francia el Realismo, las ideas filosóficas de los países europeos estaban dominadas por el idealismo alemán del siglo XVIII, también conocido como romanticismo que influiría a la literatura y a la filosofía y cuyo principal exponente sería Kant. Para ese momento "surge la necesidad apremiante de atenerse a las cosas, a la realidad misma, de apartarse de las construcciones mentales para ajustarse a lo real tal como es." (MARIAS, 1963, 334). A partir de esta postura surge el Positivismo cuyo principal expositor fue Auguste Comte, quien afirma que " la realidad son los *hechos sensibles*." (MARIAS, 1963, 335) Victor Hugo pronosticaba la importancia de esta corriente filosófica adaptada y aplicada a la literatura y "en relación con el positivismo y el cientismo, esta nueva escuela (refiriéndose al realismo) va a profesar el respeto de los hechos materiales, estudiar a los hombres a partir de sus comportamientos, en su medio, a la luz de las teorías sociales o fisiológicas; así desconfiara del sueño , de la imaginación y de la metafísica" (LAGARDE/MICHARD, 1966, 11)

Hablar de los orígenes del Realismo va ligado forzosamente a la situación filosófica que es uno de los primeros y más importantes fundamentos del movimiento; una segunda hipótesis surge al ubicar al Realismo en la historia de la literatura . Para muchos estudiosos e historiadores así como para varios escritores, el movimiento será un continuador del romanticismo que rápidamente se opondría a él.

Victor Hugo, quien introduciría el idealismo alemán a Francia, se rebela contra el mismo : " la naturaleza es la verdad y posteriormente, todo lo que es la naturaleza, está en el arte y sin embargo, la inserción de los sueños, de lo misterioso, de lo fantástico hace que el idealismo romántico deforme a menudo la verdad por causas estéticas o sentimentales. Es aquí donde surge la reacción realista." (LAGARDE/MICHARD, 1966,11)

A pesar de que el Realismo se apropiara de algunos elementos del movimiento romántico y los asumiera hasta hacerlos suyos, no podemos concluir tan contundentemente que éste sea la extensión del romanticismo ya que, como menciona Pavis "el realismo designa una corriente estética que adopta la contrapartida del clasicismo, del romanticismo y del arte por el arte" (PAVIS, 1980, 400). Además, las posturas filosóficas de ambas escuelas son totalmente contrarias; el Realismo llegaría a negar que prevaleciera "una realidad de esencias o formas que no fuese accesible a la percepción ordinaria de los sentidos, insistiendo, en que la realidad debe ser considerada como algo inmediatamente a la mano, común a la humana experiencia ordinaria y abierto a la observación." (BECKER, 1975,15-16)

Esta nueva actitud por parte de la literatura requería y exigía que sus lectores y seguidores se alejasen de "una multitud de preconcepciones sobre la naturaleza humana, sobre la significación y los mecanismos del Universo y sobre todo en torno al papel del arte." (BECKER, 1975,15-16)

Con el advenimiento de los nacientes críticos y literatos franceses, quienes conceptualizaron el nuevo rol que jugaría el arte, "primordialmente literario, no consistía tanto en la imitación, sino en el *análisis* de la realidad." (TATARKIEWICZ, 1992, 316) despojando así el antiguo y perpetuo precepto de que el Arte es la reproducción de la belleza así como la imitación de la naturaleza. (Es esto lo que diferenciaría, básicamente, la propuesta escénica del realismo con la del naturalismo que sí busca la *imitación de la realidad*).

Algunas de las tesis que llegaron a ser los principales fundamentos del realismo ruso están recopilados y fusionados en los escritos del escritor ruso Nikolai G. Chernyshevsky, realizados entre los años 1851- 1853 . Tatarkiewicz en su libro *Historia de Seis Ideas*, las menciona de una manera clara y precisa:

"La belleza está contenida en la *vida* y sólo en la vida, y por lo tanto en la realidad".

"La realidad es más perfecta que la imaginación, cuyas imágenes son simplemente más o menos tenues adaptaciones de la realidad".

"No es cierto que el arte surgiera de la necesidad de perfeccionar la realidad, ya que las obras de arte no igualan, de hecho, ni están a la altura de la realidad"

"El propósito del arte no es sólo la belleza, la sola perfección de la forma -el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad, pero haciendo también algo más: explicando y valorando la realidad" (TATARKIEWICZ, 1992, 315)

Estas bases sostendrían a "la teoría mimética" (TATARKIEWICZ, 1992, 315) y los literatos las tendrán presentes al momento de escribir.

En la década de 1850 a 1860 surgen las novelas que darán el modelo y colocarán la piedra base de la nueva escuela tanto en Francia como en Rusia; *Sebastopol* de Tolstoi comenzó a aparecer en 1856 y en este mismo año se realiza la publicación de *Madame Bovary* de Flaubert, novela que sería el cimiento para evaluar la nueva literatura; implantando una nueva teoría y actitud literaria donde llegarían a ser guía las palabras del autor francés; palabras que conducirán a sus sucesores: "El novelista no puede ser verdadero si no observa el alma humana con la imparcialidad con las que se observan las ciencias físicas; es decir, sin hacer intervenir sus sentimientos personales. Por lo tanto, tiene que parecer ausente de su obra; el artista señala aquello que en la herencia, el medio, las circunstancias, condiciona y explica los actos de sus personajes." (LAGARDE/MICHARD, 1966.)

La pasión por los documentos que parten de lo real, de la naturaleza, que son exactos y precisos, motivarían a los hermanos Goncourt a convertirse en los narradores del presente quienes se inspirarían en el método de los historiadores, que son los novelistas del pasado. Este método aplicado a sus escritos, los llevaría a la pintura de los comportamientos humanos. Como dato que complementa la importancia del cientismo en la literatura de ese periodo, el *Origin of Species* de Darwin fue publicado en 1859.

A pesar de que el Realismo llegó a ser un movimiento de vanguardia para su momento histórico y cultural; a pesar de que sus escritores se ocuparon de acercarse con un lenguaje sencillo a temas cotidianos de su realidad, auxiliados por la descripción detallada tanto de lugares como de personajes y apoyados en el más serio estudio científico y psicológico de las conductas humanas y de los ambientes que afectan a estas, los realistas no se inquietaron por la vida dramática y escénica que en ese momento estaba bajo la dictadura de la obra bien hecha.

"Honorato de Balzac pudo haber sido el primer gran autor realista entre los dramaturgos franceses" (MACGOWAN/MELNITZ, 1982, 241), sin embargo le dio más importancia a la novela dejando de lado su actividad dramática; Dumas hijo junto con Augier concibieron obras realistas dándole la espalda al romanticismo, creando "<obras de tesis> destinadas a atacar o corregir los abusos sociales"(MACGOWAN/MELNITZ , 1982, 42) Sin embargo, a pesar de sus intenciones no tuvieron la facultad para fusionar en sus obras la realidad. Emile Zola, el padre del Naturalismo decía que "una obra de teatro era un documento científico, una rebanada de vida" (MACGOWAN/MELNITZ , 1982,237). Pese a que formularía sus ideas para llevar el Naturalismo a escena, fue incapaz de lograrlo con éxito. Sería hasta la llegada del noruego Henry Ibsen, que la dramaturgia realista se concretaría.

La tradición teatral importada de Europa Occidental con la que contaba el pueblo ruso desde el Zar Alejo, fue el terreno más fértil que pudo encontrar la escritura realista desde el punto de vista literario, dramático y escénico . Ya en la primera mitad del siglo XIX, el imperio ruso contaba con autores teatrales realistas como fueron Alexander Griboyedov y Nikolai Gogol quienes por "el despotismo y la censura hicieron que (...) orientarán (sus obras) hacia la sátira y la comedia, donde el realismo se une con lo fantástico y lo grotesco" (MACGOWAN/MELNITZ , 1982,240) ; Ostrovsky, a partir de 1846 empieza a "escribir sus comedias realistas que tienen como tema la vida de la clase media" (MACGOWAN/MELNITZ ,1982,41)

Antes de 1825, Rusia no había tenido un florecimiento literario y cultural nacional en comparación con otros países europeos como España, Alemania, entre otros y es hasta la llegada de Pushkin con su primera novela, *Eugenio Onieguin*, que se marca el inicio de una época de esplendor en la literatura que se manifestará más fuertemente hasta fines de la primera mitad del siglo con el nacimiento de la escuela realista, período en el cual, con el apoyo del zar Alejandro II (1855-1881) surgen autores que llegan a ocupar un lugar trascendental en la literatura mundial como fueron Dostoyevski, Goncharov, Turguenev, Chejov, Ostrovsky, Tolstoi, Gogol y Lérmontov, entre otros.

Como en toda corriente literaria existen constantes que la mayoría de los autores manejan hasta llegar a convertirlas en características propias y representativas del movimiento. En la escuela realista rusa, se puede observar la tendencia de un estilo de escritura clara y sencilla, donde entra el uso de términos cotidianos, la presentación de los caracteres típicos de las diversas clases sociales con sus necesidades y deseos que formaban parte del retrato que el autor realizaba de la vida de Rusia de ese momento "y una tendencia a describir con mucha minuciosidad los paisajes, el vestido y el aspecto físico de sus personajes." (HINGLEY, 1967,17).

La exploración de la condición humana así como el sentido de compasión son particularidades de los escritores rusos de esa era: "las personas no son ni buenas ni malas, son sencillamente criaturas desgraciadas dignas de la mayor misericordia, esto puede considerarse una regla general respecto a todos los novelistas rusos de Turguenev a Chejov" (Mirsky, citado en HINGLEY, 1963, 170-71) aunque sin excluir el humor y lo satírico. Sin embargo, se puede pensar que la más primordial característica de los literatos rusos, la "que más contribuye a amargarlos, sea la actitud que todos toman respecto a sí mismos y a su mundo -la importancia que dan a su misión en el más fino sentido de la palabra- con mayor

seriedad se enfrentan con el problema del hombre y del destino del hombre ."(HINGLEY, 1963, 20)

EL REALISMO Y SU ESCENARIO

Es de extrañarse que el movimiento Realista dado en Francia en el siglo XIX teniendo como historia inmediata las ideas sobre el teatro propuestas por los enciclopedistas, principalmente por Diderot y Voltaire quienes, de maneras diferentes, buscaban un teatro que se acercara al pueblo y hablara de una realidad más próxima a éste, partiendo de reformas que rompieran necesariamente con las reglas impuestas por el Clasicismo Francés, proponiendo así nuevas formas de expresión a través de un teatro "netamente democrático, antiteológico y antimetafísico. Toda la obra de Diderot es una rebelión contra las disciplinas religiosas y sociales que sojuzgan el pensamiento y el desarrollo de la personalidad. El objetivo de Diderot era acabar con la vieja escolástica y preparar las realizaciones del siglo XIX." (PAGUAGA, *Historia de las Teorías Escénicas*, en elaboración) no propusieran nada escénicamente.

Desaprovechando este legado intelectual, el Realismo no se afanó buscando una expresión escénica como tal ; sin embargo, podemos establecer y comprender que los elementos (más adelante se especificarán) que conforman la estructura del modelo del Realismo escénico, nos lleva a estudiar las definiciones sobre el decorado que realizaría el Naturalismo (el cual retomaría las propuestas de la época de la Ilustración), que no es sino el punto extremo del Realismo.

Zola abocándose principalmente al decorado, sembraría en sus seguidores, en Antoine principalmente, la semilla de la exploración e investigación escénica que a futuro transformarían la escena. A lo primero que se aproximó, como ya se ha mencionado, fue al decorado, lo que él denominaba como El Medio, el cual tiene dos objetivos primordiales y estrechamente vinculados; primeramente ser icónico, donde prevalecerá la voluntad de presentar la realidad tal cual, el entorno en el que "nacen, viven y mueren los personajes" (Zola citado en Lagarde et Michard 21, 110)

; la construcción de "una existencia pseudo real del lugar dramático" nos da el segundo objetivo del medio (analizado metódica y científicamente con anterioridad), que es influenciar "directamente en el personaje, determinar su comportamiento , explicar su carácter, costumbres (y) manías" (BABLET, 1965, 110). Así se establece un determinismo, ya que el hombre está dominado por las limitaciones sociales y psicológicas en las que el medio lo sumerge, por lo que "no puede ser extraído" (BABLET, 1965, 110) del mismo.

Otra importante característica que propone el Naturalismo para la escena es la preocupación por limitar las convenciones escénicas, es decir, transformar el lenguaje propio del escenario, su forma independiente de escritura para convertirlo en copia fiel de la realidad.

La búsqueda y evolución de los decorados verdaderos durante el siglo XIX nacen de "una necesidad constante de ilusión" (BABLET, 1965, 117) teniendo en cuenta que el término *ilusión* sería aplicado a la reproducción de la realidad sobre el escenario. Aparte de ser el Medio planteado como el ecosistema de los personajes, es también una reacción contra el decorado del teatro romántico que "es la representación del lugar, testimonio de la acción, que no interviene directamente en el drama y no condiciona ni los hechos, ni los personajes" (BABLET, 1965, 119). El Duque de Meiningen realizó reformas donde encontró una forma escénica lejos del clasicismo; dichas transformaciones a nivel material, decorativo, actoral y espaciales, responden a los deseos de hacer del universo escénico una imagen cada vez más precisa de la realidad del tema de la obra, donde establecería una concepción más natural .

En relación con el decorado que está pintado en perspectiva para el escenario a la italiana, el Duque de Meiningen proponía que debe de guardar correspondencia con respecto a la medida humana de los actores, para evitar que al realizar un movimiento determinado aparezca desproporcionado y más grande que la escenografía. Propuso también, la selección de los diferentes materiales en

piezas pintadas y esculpidas, las cuales deben de ser cuidadosamente elegidas para no romper la ilusión de realidad en los espectadores.

En relación al plano actoral, el Duque de Meiningen no propuso una técnica o un sistema de actuación sino que se limitó a relacionarla con un aspecto visual: el porte y los gestos son influenciados por el vestuario; lo que nos lleva a concluir que el actor debe de vestirse acorde al momento histórico que proponía la obra.

Las principales modificaciones espaciales que llevó a cabo, fueron en función de la posición y ubicación que el actor como el decorado ocupaban en el escenario, buscando principalmente evitar la simetría ya que se crea "una impresión aburrida, rígida, dura." (CEBALLOS, 1988, 115, vol. 1.) y esto le resulta tedioso al espectador.

En las distintas giras del Duque de Meiningen realizaría por diferentes lugares de Europa como fueron: Londres, Rusia, Moscú, San Petersburgo y Francia, llegaría a incitar e influenciar a futuros seguidores por sus innovaciones escénicas. Entre los principales continuadores y partidarios de estas sobresalen Reinhart, Antoine y Stanislavski.

Andre Antoine (1858- 1943) funda el Theatre Libre en 1887 y tras "la lectura de Zola, que predicaba la renovación de la escena francesa, le orientó hacia nuevas vías" (BATY/CHAVANCE, 1951, 225) de experimentación escénica, dándose a la tarea de explorar el decorado, desarrollando en escena la multiplicación "de los muebles reales y los accesorios, reemplazó en los decorados las puertas y las ventanas pintadas con perfiles de luz y sombra por puertas y ventanas de madera con verdaderos picaportes y cerraduras de verdad. El realismo y la minucia del detalle pasaron al primer plano de sus preocupaciones" (BLANCHART, 1960, 101). Como una consecuencia positiva a la búsqueda anterior, los dramaturgos tratarán de escribir sus obras de forma a que se acomoden a los principios de la corriente, lo mismo sucederá con la forma de actuación y a los demás elementos que conforman "la escritura escénica, que evolucionarán con el fin de transportar la realidad al

escenario" (PAGUAGA, *Historia de las Teorías Escénicas*, en elaboración) buscando mostrar la vida cotidiana de las diferentes clases sociales.

El teatro de Antoine logró crear entre el público francés el gusto por la acción simple, rápida, concisa y visual, tanto en gestos como en actitudes y en palabras, buscando sus motivaciones en los caracteres y no en los enredos de la situación, interpretando las obras sin muletillas, con naturalidad y en medio de un marco expresivo, insertando así el término de la cuarta pared, utilizada para acentuar la noción de realidad sin tener en cuenta la presencia del espectador.

Se puede concluir que donde radica la importancia de la reforma de Antoine fue en la búsqueda de una nueva interpretación actoral que fuera acorde con la unidad realista de la puesta en escena donde imperaba "una cuidadosa reconstrucción del ambiente."(PAGUAGA, *Historia de las Teorías Escénica*, en elaboración) Por otro lado, el trabajo de investigación escénica que realizó Antoine, fue decisivo tanto para la renovación de la escena de ese momento, así como dando elementos y motivos escénicos para futuras reacciones contra el mismo teatro realista que se manifestarán a lo largo del siglo XX.

En Rusia, el Teatro Arte de Moscú que estaba bajo la dirección de Constantin Stanislavski, quien toda su vida dedicó a la búsqueda de un sistema para llegar a una actuación verídica, su labor "parte de las premisas historicistas de Meininge y del naturalismo de Antoine, pero su meticulosa construcción de una credibilidad teatral se concentra en el actor: preocupado por la función del texto, immanente a la realización escénica, pero que, en cualquier caso, debe evidenciar todos sus significados y valores tanto de superficie como de profundidad. Stanislavsky piensa en la dirección como el <trámite consiente> entre el actor y el drama escrito." (BETTETINI, 1977, 89)

Stanislavski sintetizaría una herencia escénica en su trabajo de actor y de director así como en sus escritos, proponiendo además una técnica de actuación que se adecuará al modelo naturalista que primeramente fue explorado por el lado del decorado.

Para concluir, apoyándonos en lo que dice Bablet en su libro *Le Décor Théâtral de 1870 a 1914*, se puede decir que todas las reformas que se plantearon

al espacio, a la actuación, así como a los otros elementos de la escritura escénica que conforman el montaje realista, partiendo desde Meiningen, tienen un sólo objetivo: "suprimir la mentira, acrecentar la realidad de la vida escénica, hacer del espectador un testigo de una acción, que, aun siendo ficticia, no tiene por qué no de presentar todos los caracteres síquicos, espirituales y materiales de una acción real. De donde parte la búsqueda de una verdad que se traduce en la exactitud descriptiva de los decorados, su organización espacial y su implantación, la realidad del material escénico, la animación del espacio y la creación de la atmósfera por medio de la actuación realista, de la luz de los sonidos, que prolongan el decorado".

(Bablet,1965,115)

CAPITULO TRES:

**LOS ELEMENTOS BRECHTIANOS
APLICADOS A LA PUESTA EN ESCENA
DE
"LA MADRE", DE MÁXIMO GORKI.**

Planteado en los anteriores capítulos el contexto histórico en el que se desenvuelve Máximo Gorki así como su novela y de las aportaciones que realizaría a la literatura rusa, que en ese momento fue llevada hasta su punto máximo de perfección; después de estudiar las constantes que expone el realismo francés y ruso como herramientas para llevar a cabo su tipo de literatura y la manera como ésta repercute en la búsqueda de una escritura escénica que vaya de acuerdo con el movimiento del siglo XIX ; tenemos que aceptar que Gorki oscila y juega tanto en su vida cotidiana como en sus escritos entre los elementos y las actitudes de un romanticismo ya caduco y de un realismo que fotografiaba **impresionista y emotivamente** su realidad social , llegando a armonizarlos para exponer sus ideas.

No podemos dejar el estudio hasta este punto de investigación ya que caeríamos en un trabajo de recopilación de datos históricos sin realizar una aportación a las nuevas generaciones y a la misma tesis. Esto nos conduce a recordar el objetivo que guía el proceso de la investigación: encontrar el

valor actual de una obra clásica a través de un montaje; para lo cual recurriremos a los elementos críticos propuestos por Bertolt Brecht. De esto se puede deducir la siguiente pregunta: ¿de qué manera podríamos lograr que Gorki se convierta en un exponente del realismo crítico de la sociedad de su momento y nos permita realizar una lectura de la nuestra?, ya que es éste el único valor que podrían tener los clásicos en la actualidad.

Para lograr la adecuación y adaptación para la escritura escénica de la novela **La Madre** de Máximo Gorki a un realismo crítico nos basaremos en algunos de los elementos que aportaría a la escena Eugen Friedrich Berthold (seudónimo Bertolt) Brecht. Por otro lado, quiero aclarar que como está planteado el término realismo crítico nos hace pensar que Brecht lo utilizaría en sus escritos, en su dramaturgia o en sus montajes; sin embargo no es así. Dicha denominación se concluyó a partir del conjunto de aquellos fundamentos escénicos que retomaremos de Brecht que nos apoyaran para nuestro objetivo.

Bertolt Brecht (1898-1956) se inicia desde joven como autor expresionista con su obra **Baal** en 1918, en la que "retoma los temas y el ambiente en escenas breves, contrastantes, donde se descubre la influencia de un *Woyzeck* de Büchner"(WEIDELI, 1983,12). Durante gran tiempo sus incursiones escénicas fueron en Cabaret al lado del cómico satírico Karl Valentin. Estas experiencias de Brecht nos llevan a reflexionar en el por qué, en un futuro, su obra tendría un sentido de espectáculo popular, destinado a un público proletario que "no acude a las representaciones que da el Berliner Ensemble o bien acuden muy poco" (VAZQUEZ, 1995,102)

Posteriormente, en 1927, se asociará con Erwin Piscator, trabajando con él hasta 1928. De Piscator, siendo "el autor del concepto y del término teatro épico" (VÁZQUEZ, 1995,34) , Brecht adecuará elementos para elaborar sus propias tesis así como para concretizar su propio lenguaje escénico, ya que "la producción de signos teatrales que las hipótesis teóricas de Brecht ponen en juego no tienen como fin un acto de repetición, de ilustración o redundancia semántica, sino que pone en marcha con la perspectiva de un intercambio dialéctico, de un choque estructural, de una recíproca oposición: el gesto se caracteriza, por ejemplo, por su acción contradictoria con respecto a la palabra , y viceversa, dando lugar a un juego de contrastes semióticos que libera al espectador de cualquier riesgo de hipnotismo y de cualquier pasividad de recepción, instándole, en primer lugar, a una intervención cognoscitiva (la libre opción de una síntesis <suya>) y, posteriormente, a una intervención crítica." (BETTETINI, 1977, 91-92)

Consciente de la realidad del pueblo alemán y por lo tanto de la suya, Brecht "atento a la dimensión comunicativa del acontecimiento teatral y a su relación con el público, no se deja implicar en las problemáticas de un realismo ingenuo y desconfía de toda solución <inmediatamente> signifiante (...)" (BETTETINI, 1977, 91) y buscará nuevas formas de expresión tanto en la dramaturgia como en la escritura escénica, convirtiéndose en un fuerte opositor del teatro naturalista y como consecuencia, del aristotélico, que en un tiempo pasado fue propuesto y trabajado en los diferentes lenguajes que lo conforman, por el Duque de Meiningen, Antoine y Stanislavski principalmente.

Sin embargo, pienso que Brecht retomaría ciertas constantes del realismo tradicional como el analizar y plasmar su realidad inmediata, que enmascara con la historización de la trama; hacer uso de un vocabulario sencillo para llegar a los oídos de su espectador y lo más importante es que esa realidad social será vista objetivamente, añadiéndole el aspecto crítico. El enfoque que dio Brecht a estos recursos realistas sería de manera muy diferente que los literatos franceses y rusos; y una de las principales diferencias que existen entre los realistas tradicionales y Brecht es que, el último no considera que el Medio condiciona al hombre sino que por su posición en la sociedad es el hombre quien transforma el medio, llegando a su conclusión de que "el destino del hombre es el hombre" (CASTRI, 1978,106) presentado así una realidad modificable y no determinista.

La lucha de Brecht, radica principalmente en el rechazo del teatro de diversión donde su principal fundamento es la identificación emocional que el público crea con el personaje y con la situación presentada; a este tipo de teatro Brecht le aplica el calificativo de "<culinario> para caracterizar esta actitud del espectador ante el espectáculo" (JACQUOT, 1958, 181) y para combatirla, trabaja con su teatro épico que "se interesa en las actitudes que la gente adopta de uno hacia otro, dondequiera que éstas sean socio-históricamente significantes (típicas). Produce escenas donde la gente adopta actitudes de tal suerte que las leyes sociales bajo las cuales actúan, saltan a la vista."(WILLETT, 1966,154, citada en VÁZQUEZ, 1995, 35) Así pues, poner en escena las relaciones sociales y los problemas entre los individuos, desde un punto de vista social objetivamente, era uno de las tantas propuestas y metas primordiales que Brecht exploraría tanto en sus escritos como en el escenario.

Para nuestra adaptación de **La Madre**, que es sólo un pequeño fragmento sintetizado de la novela, se escogieron a los siguientes personajes para ser trabajados: la Madre Pelagia, el Padre Miguel, el Hijo Pavel, el Camarada Rybine, el Dueño de la Fábrica y Soldados. A pesar de que se respetaron ciertos diálogos entre los personajes del texto original presentado por Máximo Gorki, el análisis de las relaciones que existen entre los personajes no es realizada tradicionalmente, es decir, desde el aspecto psicológico o emotivo, sino desde la propuesta del Arreglo, que dice: "No son las emociones las que establecen las relaciones entre los individuos, sino que son las relaciones sociales entre los individuos las que despiertan las emociones" (PAGUAGA, **Historia de las Teorías Escénicas**, en elaboración). Analicemos un ejemplo: En la novela, el rol social de Pelagia como madre es el cuidado y protección de la casa y de la familia así como de ser nutricia desde el aspecto emocional y afectivo; lo que trae como consecuencia que en el momento de que Pavel decide militar en contra del sistema; Pelagia piense y actúe como madre sin reflexionar en los peligros en que se metió por el deseo de estar cerca de su hijo. Esta misma situación en la adaptación así como en la puesta en escena, que es donde mejor se observa el *gestus*, requiere que Pelagia, sin desprenderse de su rol social de madre para acentuar las contradicciones sociales, piense, reaccione y analice como un ser humano las decisiones de su hijo y que a futuro ella acepta objetivamente el peligro en que se está introduciendo y que no sea lo emotivo la base para su toma de decisiones.

Bajo la premisa de que es el hombre quien modifica el medio y no al revés, Brecht buscaría estimular la objetividad del público, para que éste sea capaz de analizar, de juzgar y de cambiar su realidad en vez de aceptarla tal cual, ya que "uno de los objetivos de este teatro (épico) es ayudar a los

hombres a construir a la sociedad del mañana" (ASLAN, 1974, 256). Para lograr lo anterior, Brecht presenta escénicamente, la historia en cuadros sucesivos, (lo que actualmente sería una edición cinematográfica) donde el monólogo interior del actor será trabajado y narrado en tercera persona en el que domina el tiempo pasado, ubicando la acción en un lugar lejos del cotidiano del espectador que, como ya se mencionó constituye la historización de la trama; siendo estos aspectos fundamentales para el teatro épico, lo que nos conlleva al "efecto-V (efecto de alejamiento o distanciamiento) que es idéntico a la crítica del teatro, dado que desafía al espectador para invitarlo a reflexionar sobre su situación" (JACQUOT, 1958, 185)

Aplicar las propuestas brechtianas mencionadas en el párrafo anterior, es relativamente fácil para nuestros propósitos, ya que tanto en la adaptación como en la puesta en escena se respeta intencionalmente el contexto social que el autor nos presenta: la acción se lleva a cabo en la Rusia Imperial a fines del siglo XIX y principios del nuestro y los personajes con vestimentas de la época. Este respeto que se otorga a las indicaciones del autor, tiene como objetivo, que al historizar la acción, esta se distancie en tiempo y espacio del espectador contemporáneo, de los sucesos y conceptos que se le van a mostrar en escena y así darle la posibilidad de crear un juicio sobre lo observado. Por otro lado, se emprende una tarea doblemente difícil y hasta cierto punto romántica, ya que el público que acude al teatro busca la diversión así como el divertimento, renegando de los clásicos y del análisis racional de lo expuesto en el escenario, ya que lo que se busca como creador es llegar al entendimiento del público y no a los sentimientos.

Ahora bien, Siendo el *gestus* "todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que -junto con expresiones orales- constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en este suceso (...)" (así pues) Un *gestus* define las relaciones entre personas. El desempeño de una tarea, por ejemplo, no determina un *gestus*, en tanto no implique una relación social como sería la explotación o la cooperación" (BRECHT, 1976,64). Claro en este sentido y coherente con la totalidad de su propuesta; Brecht lo trabaja en sus puestas en escenas, llevando primeramente al actor al distanciamiento, es decir, que "debe tomar posición, mental y emotivamente, respecto a su personaje y a su escena" (BRECHT, 1976, 53) utilizando como medio "actitudes corporales, entonaciones, gestos fisionómicos, (que) son determinados por un *gestus* social: los personajes se injurian, se hacen cortesías, intercambian lecciones"(Petit Organon, Brecht, citado en Pavis, 1980) logrando con esto la eliminación de la empatía emocional del actor con el personaje y la situación, suprimiendo así también la identificación del público con el espectáculo.

En suma, la puesta en escena debe de contar con un *gestus* fundamental, que no es otra cosa que el tipo de relación que domina y regentea los comportamientos sociales. Sin embargo el *gestus* no es exclusivo del actor, ya "un texto, una música, pueden ser <gestuales> cuando presentan un ritmo apropiado al sentido de aquello de lo que hablan" (Petit Organon, Brecht, citado en Pavis, 1980) los personajes, es decir, el *gestus* en contraste con alguno de los elementos que conforma el lenguaje escénico, que en Brecht casi siempre sería la música o el *song*, con el objetivo de mostrar una realidad contradictoria y contrastada.

Los *gestus* fundamentales que se trabajaron y que se presentan en el montaje de **La Madre**, se desarrollan y prevalecen durante todo el proceso de representación de la obra, que a través de los diferentes elementos escénicos, principalmente el actoral, se observan estas formas de expresión de conceptos sociales, que no se dicen directamente al espectador, para que éste lleve a cabo una reedificación racional de los mismos y no abordarlos emocionalmente. Así pues, temáticamente relacionados entre sí, los *gestus* que se trabajaron fueron : La explotación del hombre por el hombre, la lucha por el poder y la lucha por la libertad e igualdad social e individual, prevaleciendo entre ellos la violencia como medio para llegar al objetivo.

El problema al que nos enfrentamos al trabajar con conceptos interconectados es que deben de quedar claros cada uno por sí mismos así como en su generalidad al público.

Ahora bien, en cada una de las acciones que los personajes realizan deben de estar comprometidos con la problemática social y no con la individual. Pongamos un ejemplo, el Dueño de la Fábrica realiza una serie de reformas en relación a las horas de trabajo y al salario, afectando así a un determinado número de obreros, haciendo que estos reaccionen ante tales medidas. Sin embargo, no podemos dejar esta situación aquí por que caeríamos en el drama tradicional y veríamos al Dueño de la Fábrica como el tipo malo de la novela. Debemos de pensar que el Dueño de la Fábrica está actuando en función de todo un orden social, cuya base preponderante es la explotación y la autocracia. En concreto, al tomar estas decisiones se imponen relaciones sociales que van más allá de las existentes entre los que tienen los medios de producción y los que tienen la mano de obra así como la necesidad.

Otro ejemplo es el personaje de Pavel, que con sus valientes determinaciones de líder que maneja masas, podemos llegar a verlo como el Paladín de la Justicia, si es que sus *gestus* no van en interrelación con los problemas sociales a los que se están enfrentando él y su sociedad.

Dos elementos escénicos que van unidos al *gestus* y forzosamente con *el efecto de distanciamiento*, son el uso de la *Contradicción* y de la *Fábula*.

El ser humano vive una paradoja constante a nivel social, no dándose cuenta de ello, y es en este sentido que Brecht maneja elementos contradictorios en su teatro y "lejos de construir un simple procedimiento formal, es un método de análisis que revela la incoherencia del mundo y prueba el carácter ilógico, y, por lo tanto, desconcertante de aquello que nos parece habitual" (JACQUOT, 1958, 188).

Así, Brecht se dirige al escenario como "el lugar en donde se revelan las contradicciones" (CASTRI, 1978, 110) donde el aspecto social y económico influyen y afectan directamente en el comportamiento contradictorio del hombre.

En la puesta en escena se manejan constantemente las contradicciones que el ser humano enfrenta cuando están en juego los intereses sociales y los individuales.

Pavel, después de ser visitado por el Dueño de la Fábrica y de comunicarle sus determinaciones, duda en quedarse en casa sin violentar la seguridad que le brinda a su madre y a él mismo o en salir a divulgar y a amotinar a los demás obreros en frente de la fábrica para manifestar su estado contra las medidas que se han decidido. De igual manera Pelagia titubea cuando tiene que tomar la resolución entre repartir volantes de propaganda dentro de la fábrica consecutivamente de que Pavel ha sido

detenido por las autoridades; o permanecer en su casa abandonando todo peligro y responsabilidad.

Para ayudar al público a comprender las situaciones que se le están presentando en el escenario, ya que la acción no progresa aristotélicamente (principio, medio y fin) "sino que se detiene constantemente para tomar el tiempo de reflexionar, de comentar, de invocar los argumentos contradictorios"(ASLAN, 1974, 257) Brecht les pondrá título a sus escenas o episodios que conforman a la obra. Estos títulos es lo que conocemos como la *fábula* que se caracterizan por ser una frase metaforizada que explica lo que sucede social o políticamente entre los personajes.

La utilización de esta convención brechtiana en el montaje de **La Madre** se introduce en sus diversas apariciones en forma de anuncios escritos para que el público lo lea y simultáneamente se dice en voz alta y pausadamente por el actor con el objetivo de llegar a la asimilación racional del espectador. Para ejemplificar esto, pondremos las dos primeras *fábulas* que se presentan antes de la primera y segunda escena correspondientes:

La religión y el rol social de madre utilizados como instrumentos de manipulación emocional para evitar la insubordinación.

-El ser humano construye su presente histórico cuando analiza y toma conciencia de los mecanismos de los sucesos pasados.

Brecht conjuntaba los diversos elementos de la escritura escénica dándole a cada uno así como en su totalidad, la tarea de expresar y exponer la *fábula*, ya que "para la realización de una *fábula* auténtica es de suma

significación que las escenas sean representadas, en su sucesión, con extrema sencillez , con las experiencias que surgen de la vida, pero sin prestar mucha atención a las escenas que siguen o al sentido general de la pieza. (...) Las escenas particulares conservan su sentido, producen (y agotan) una gran variedad de ideas, y el todo, la fábula, es desarrollada auténticamente, a través de giros y saltos, y de este modo es evitada aquella banal idealización (Una palabra engendra a la otra) y aquella disposición de particularidades subordinadas, puramente serviles, orientadas hacia un final que da satisfacción de todo..." (BRECHT, 1972, 115) sin embargo "no es un dato inmediato sino que debe ser objeto de una reconstitución, de una investigación por parte de todos, desde el dramaturgista hasta el actor" (PAVIS, 1980, 212) con el fin de trasmitirla al público a través de los diferentes efectos de distanciamiento que se presentan y así "construir la fábula es, para Brecht, tener al mismo tiempo una visión de la historia (relato) y de la Historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo)" (PAVIS, 1980, 212)

La interpolación de la música, el gusto y el uso de las formas significativas sin ser pretenciosas en la escenografía, la utilización de un lenguaje cotidiano, de acciones antidramáticas iluminadas con luz blanca así como la proyección de títulos y textos; son herramientas de suma importancia para las puestas en escena de Brecht donde se concretizan sus propuestas escénicas y dramáticas.

APLICACION DEL MODELO ESCENICO

Buscando las formas de aplicar las propuestas de Brecht adecuándolas a nuestras necesidades así como a nuestras limitaciones materiales, se ha pensado analíticamente que para la representación de **La Madre**, se ajusta perfectamente el Teatro Fernando Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras, ya que este espacio por las malas condiciones en las que se encuentra, rompe la ilusión del teatro a la italiana, y al mismo tiempo por éste mal estado del espacio se puede trabajar la atmósfera pobre y miserable (que posteriormente se quebranta) que rodea las diferentes situaciones presentadas, iluminadas únicamente con luz blanca. Para la escenografía, el mobiliario que se usa es únicamente una mesa con tres sillas, un altar con un crucifijo y una veladora, la estufa y un pequeño mueble de madera que simula ser el resto de la cocina, una ventana y una pequeña recámara, hecha con dos cortinas, que es el cuarto de Pelagia, separándola del resto de la casa. Como objetos que manejan los personajes se cuenta con tres tazas y un pocillo en el que se calienta el té, un kilo de trigo, y una canastilla con pequeñas piezas de pan y dos libros. Los elementos utilizados son enunciados por Máximo Gorki en la novela sin otorgarles algún valor específico a excepción del altar de iconos; nosotros los manejamos durante todo el desarrollo de la obra dándole a cada objeto una significación social apoyándolos principalmente con los *gestus*.

Como ejemplo, plantaremos el hecho que después de que Pelagia se entera y acepta el que Pavel junto con otras personas se están preparando intelectualmente para posteriormente militar activamente en contra del Dueño de la Fábrica, y en general contra todo el sistema establecido; la ventana deja de ser cualquier ventana; ahora es por donde se asoman para ver si llegan los camaradas, el Dueño de la Fábrica o los

militares. De igual manera pasa con la mesa, antes servía sólo para comer y ahora ha tomado el valor del centro de reunión de los camaradas de Pavel para discutir los problemas sociales del pueblo y donde pueden ellos realizar acciones concretas para resolver la situación que están viviendo.

Para abordar el método que seguiremos durante el proceso de la puesta en escena y llegar a la concreción del montaje, se han retomado las siguientes nueve premisas aplicadas por Brecht en el *Berliner Ensemble*:

- 1.-Representar a la sociedad como capaz de sufrir reformas;
- 2.-Representar a la naturaleza humana como capaz de sufrir reformas;
- 3.-Presentar a la naturaleza humana en función de las clases sociales;
- 4.-Representar los conflictos como conflictos sociales;
- 5.-Representar a los personajes con características legítimamente contradictorias;
- 6.-Representar a los personajes, situaciones y acontecimientos como discontinuos (a saltos);
- 7.-Convertir el enfoque dialéctico en un placer;
- 8.-"Conservar", con un sentido dialéctico, los logros del clasicismo;
- 9.-Reunir poesía y realismo en una unidad " (BRECHT, 1976, 50)

El manejo que se les da a los actores reuniendo las propuestas brechtianas en función de la puesta en escena es:

- El actor conoce la obra de principio a fin sin negar al público que conoce el final
- El actor representa al personaje.

"El actor debe tomar posición, mental y emotivamente, respecto a su personaje y a su escena." (BRECHT, 1976, 53)

En suma, podemos concluir que todos los elementos que hemos mencionado con anterioridad y la utilización práctica de los mismos, buscan establecer el mismo objetivo: todo mensaje dramático de cualquier obra debe de llegar al público por medio de los sentidos de la razón y no buscar en éste una respuesta emocional; así Brecht termina con su tendencia expresionista e inicia su estilo que será conocido como la nueva objetividad.

Como comentario que complementa toda la información presentada en este estudio, no está de más decir que, Brecht llevó a cabo estas ideas a cabo en algunos de sus trabajos, básicamente de 1920-1930 bajo la categoría de teatro épico como ya se mencionó, y posteriormente en su propio teatro en Berlín del Este, el "Berliner Ensemble".

CONCLUSIONES

"El artista es un recipiente sensible de todo lo que le afecta a su país y a su clase: es su oído, su ojo y su corazón ; es la voz de su época. Está obligado a conocer todo lo que pueda, y mientras mejor conozca el pasado, mejor comprenderá el presente (...) Sin duda, es preciso conocer la historia del pueblo, como también su pensamiento social y político. " (GORKI, 1981, 223) a lo que se añade el aspecto crítico y objetivo.

A través de esta investigación, que ha sido abordada desde diferentes ángulos y perspectivas de diversas disciplinas que conforman el dilatado universo del conocimiento del ser humano, como son la Historia, la Filosofía, la Literatura y las Teorías Escénicas, se busca un acercamiento global sobre el tema seleccionado y trabajado, recuperando y buscando su dimensión y repercusión actual del mismo.

Así pues, por medio de este estudio cuyo objetivo se ha manifestando a lo largo del desarrollo de la investigación, se puede observar que, en un principio la lectura de las obras consideradas como clásicas son emprendidas con aprensión , prejuicios y hasta con rechazo por parte de algunos de los lectores; esta aproximación errónea proviene de pensar que tanto el tema como las situaciones presentadas por el autor, están lejos de la cotidianeidad y de la realidad de nuestros días.

Se considera que este problema tiene sus raíces desde las aulas ya que, en el estudio de los clásicos prevalece la visión academicista en la que impera la mistificación tanto de los creadores así como de las obras clásicas en general; esto trae consigo la consecuencia del alejamiento a la lectura de los mismos por parte del alumnado y en general de la gente promedio.

Alejándonos de esta mistificación, el interés de la investigación y la misma naturaleza de la metodología aplicada al proceso (de la misma) es conceder , acceder y comprender desde varios ángulos de análisis el sentido de una obra clásica así como la aproximación de los diversos elementos circunscritos que la conforman; así pues, al ir profundizando en los diversos elementos críticos-escénicos propuestos por Brecht y al aplicarlos en el proyecto de puesta en escena de la novela **La Madre** de Máximo Gorki, que podría llegar a verse como sólo un pretexto, un medio para llegar al objetivo planteado precedentemente, permitiendo concretar y concluir que una obra clásica presenta comportamientos y relaciones entre los individuos tan válidas en aquella época tanto como en la nuestra, sin dejar de lado las diferentes circunstancias y situaciones, que si bien el autor las maneja narrativamente, no les quita el fenómeno espiral repetitivo de los hechos históricos que conforman la vasta Historia de la humanidad.

La aplicación del realismo crítico a la obra clásica nos deja observar que existen puntos de conexión entre el pasado y el presente añadiendo el aspecto objetivo y crítico por parte del hombre contemporáneo, buscando quitarle esa pasividad racional que tiene tan arraigada, ante lo que está presenciando y en lo ideal, en la vida cotidiana.

En resumen podemos concluir que el realismo crítico es una herramienta que nos ayuda y apoya para poner en tela de juicio aquellos elementos activos que se consideran muertos, contenidos en las obras clásicas y así aproximarnos a nuestra realidad.

BIBLIOGRAFIA

- ASLAN, Odette. 1974, **L'acteur au XX siècle**, Paris, Éditions Seghers.
- BABLET, Denis. 1965, **Esthétique Générale du Décor de Théâtre. De 1870 a 1914**, Paris, Éditions Du Centre National De La Recherche Scientifique.
- BATY, Gastón y René Chavance. 1951, **El Arte Teatral**, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, George J. 1975, **Documentos del Realismo Literario Moderno**, Caracas, Ediciones de la Biblioteca.
- BETTETINI, Gianfranco. 1977, **Producción significativa y puesta en escena**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- BLANCHART, Paul. 1960, **Historia de la Dirección Teatral**, Argentina, Compañía General Fabril Editora.
- BRECHT, Bertolt. 1972, **La política en el teatro**, Buenos Aires, Alfa Argentina.
- BRECHT, Bertolt. 1976, **Escritos sobre teatro**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- CASTRI, Massimo. 1978, **Por un Teatro Político. Piscator, Brecht y Artaud.**, Madrid, España, AKAL editor.
- CEBALLOS, Edgar y Segio Jiménez. 1988, **Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica**, México, Gaceta, 2ª edición.
- GORKI, Máximo. traductor J. Pérez, 1972, **La Madre**, Barcelona, España, Editorial CREDSA.
- GORKI, Máximo. 1981, **Pensamientos sobre la Literatura y el Arte**, Moscú, Editorial Progreso.
- GOURFINKEL, Nina. 1972, **Gorki según Gorki**, Barcelona, Editorial LAIA.
- GUEVENTTER, Mauricio y colaboradores. 1964, **Nuevo Diccionario Enciclopédico y Atlas Universal**, Buenos Aires Editorial CODEX.

- HINGLEY, Ronald. 1967, **Historia Social de la Literatura Rusa. 1825-1904**, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- JACQUOT, Jean y colaboradores. 1958, **El Teatro Moderno**, Buenos Aires, Argentina, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- JARNES, Benjamin y colaboradores. (sin año de edición) **Enciclopedia de la Literatura**, México, Editora Central.
- LAGARDE, André y Laurent Michard. 1957, **XIX Siècle. Les Grands Auteurs Français du Programme**, Francia, Les Éditions Bordas Paris.
- LUKACS, Georg. (sin año de edición), **Ensayos sobre el Realismo**, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz. 1982, **Las Edades de Oro del Teatro**, México, Fondo de Cultura Económica.
- MARIAS, Julián. 1963, **Historia de la Filosofía**, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente. 16ª edición.
- PAGUAGA, Ruben. 1997, **Historia de las Teorías Escénicas**.
- PAVIS, Patrice. 1980, **Diccionario de Teatro**, Barcelona, Paidós.
- RIVERO, Isabel. 1992, **Síntesis de Historia del Mundo Contemporáneo**, Madrid, Ediciones Globo.
- TATARKIEVICZ, Wladyslw. 1995, **Historia de Seis Ideas**, Madrid, España, Editorial TECNOS.
- VAZQUEZ, Leonel. 1995, **Comparación de las Teorías de Actuación Bertolt Brecht y Constantín Stanislavski**, México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.
- WEIDELI, Walter. 1983, **Bertolt Brecht**, México, Fondo de Cultura Económica.