

01029
28



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DE LA PIEZA ROMÁNTICA *EL GATO CON BOTAS* DE TIECK
AL MODELO DEL TEATRO ÉPICO DE BRECHT

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A :
CITLALI ALEJANDRA SÁNCHEZ RAMÍREZ

ASESOR: DR. ARMANDO PARTIDA TAYZÁN

SINODALES: DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ
MTRO. LECII HELWIG-GÓRZYŃSKI
MTRO. MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS
MTRA. AIMÉE WAGNER MESA



Facultad de Filosofía
y Letras

MÉXICO, D.F.

ENERO 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedico mi trabajo:

A mi familia que en todo momento me apoyo.

Principalmente a mis abuelos Clara y Francisco,
Angelina y Domingo,

A mis tíos: Irene y Francisco, Juana y Martín, Luisa,
Martha y Arturo.

A Lina y Carlos, mis papas que me han acompañado en mi vida académica.

A mis primos: Silvia, Alma Rosa, Mónica, Irma, Rocio, Lili, Armando,
Diego y Lupita.

Dedico de todo corazón:

A todos mis amigos:

Yolanda, Ulises, Belém, Reina, Sandra,

Rodrigo, Luis Alfonso, Walter, Vanía, Daniel, Tania,
Mari, Sonia, Fabiola, Sammy, Ezaú.

A mis padrinos: Lucía y Miguel Ángel, Laura y Gregorio.

A ellos principalmente que de diferentes formas me apoyaron,
y que gracias a su cariño y a su amistad hoy realizo mi primer sueño.

A todos lo que creyeron en mí siempre
y que no los menciono pero que no los olvido.

A todos aquellos que no creían en mí.

Especialmente dedico mi trabajo:

A Sandra, Héctor y a su familia,

Yolanda, Ernesto y Adrián,

Violeta, José Luis y a su familia.

A Ulises, Belém, Yola, Reina, Sandra y Luis que en estos momentos difíciles de mi vida han estado conmigo.

Dedico con todo mi amor a la persona que me acompaño
en las buenas y en las malas, que me brindó todo su apoyo,
que me dio sus brazos en momentos difíciles,
que festejó mis alegrías,
y sufrió mis penas.
Le dedico este trabajo a pesar de que no está conmigo ahora.

Agradezco de todo corazón:

A Lourdes Adriana mi primera maestra y a la que le debo el cariño que le tengo al estudio.

A mis padres que me apoyaron en los altibajos durante mi formación.

A mi familia que me brinda su apoyo en diferentes momentos de mi vida.

A todos mis profesores de nivel básico escolar, sin ellos y sin su orientación yo no estaría hoy terminando una Licenciatura.

A los amigos y profesores de la Prepa 5, que fueron quienes me orientaron a desarrollar mi gusto por lo que hoy me genera infinitas satisfacciones.

Principalmente agradezco a mis profesores de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Muchas Gracias.

A Reina Barrera quien me ayuda y me apoyo no sólo como profesora sino como amiga.

A Lech Hellwig-Górzynski que me ayudo en las bases de Dirección Escénica y quien me enseña la disciplina para ejercer la profesión.

A Víctor Grovas quien de su pasión por el romanticismo me contagia y el resultado es esta investigación.

A Aimée Wagner que me enseñó grandes cosas en actuación y principalmente que me guió al gusto del teatro clásico francés.

A Marco Novelo por ser un buen profesor en el área laboral.

A Armando Partida por ser un excelente profesor y por influir con el Modelo de Acción Dramática en mi análisis dramaturgico, no sólo para esta investigación sino para mi experiencia teatral.

A profesores como Yoalli Malpica, Héctor del Puerto, Mayra Mitre, Alejandro Ortiz, Tibor Back Geler-Geler, Germán Castillo, Patricia Argomedo, Iona Weissberg y a todos de los que no recordé en este momento su nombre pero que fueron importantes en mi formación.

ÍNDICE

Página

INTRODUCCIÓN	5
1. LUDWIG TIECK	
1.1 Antecedentes del Teatro Romántico	14
1.2 Elementos del Teatro Romántico	20
1.3 La estructura dramática de <i>El gato con botas</i>	28
1.4 El modelo de acción dramática de <i>El gato con botas</i>	20
1.4.1 Sujeto de la Acción Dramática	36
1.4.2 El tema y la trama	37
1.4.3 Los personajes	39
2. BERTOLT BRECHT	
2.1 Los antecedentes de Teatro Épico.	45
2.2 Las características del Teatro Épico.	48
2.3 Las características del "Efecto de Extrañamiento" y su empleo en el Teatro Épico.	55
2.4 Los elementos escénicos del teatro épico	57

2.5 El Modelo de Acción Dramática del Teatro Épico:	61
2.5.1 Estructura dramática	64
2.5.2 Sujeto de la Acción Dramática	66
2.5.3 Los temas y las tramas.	68
2.5.4 Los personajes	71
3. COMPARACIÓN DE LOS DOS MODELOS DRAMÁTICOS	
3.1 Los Modelos de Acción Dramática	74
3.1.1 Modelo de Acción Dramática de <i>El gato con botas</i>	78
3.1.2 Modelo de Acción Dramática del Teatro Épico	82
3.2 Comparación de los dos Modelos de Acción Dramática.	87
3.3 Análisis y comparación de los dos Sujetos de Acción Dramática.	92
3.4 Elementos presentes del texto Romántico en el Teatro Épico.	96
3.5 Conclusiones sobre los elementos del texto Romántico en el Teatro Épico.	99
3.6 Conclusiones sobre la aplicación del Modelo de Acción Dramática del texto de <i>El gato con botas</i> de Tieck al Teatro Épico.	104
BIBLIOGRAFÍA	108

INTRODUCCIÓN

La historia del hombre y su creación se divide de dos formas: la cronológica y la histórica. La primera se basa en el conteo matemático del tiempo, antes y después de Cristo. La segunda mide las acciones ideológicas, políticas, culturales y sociales de un determinado grupo de personas en un lugar y tiempo específicos.

Cada uno de los grupos establecidos impulsa la redefinición de los conocimientos adquiridos hasta su momento. Siendo el hombre quien implanta los parámetros de medición y las características específicas de cada etapa, época, estilo, movimiento, periodo, corriente, escuela, tendencia, vanguardia, revolución, academia, ya sean históricas o artísticas.

El origen cronológico e histórico de las representaciones escénicas se sitúan en Egipto, hacia el año 4000 a. C.¹, y el texto dramático no se sabe exactamente cuando inicia. Sin embargo, los primeros textos que se tienen se localizan en la época dorada griega.

El primer antecedente dramático donde se unen la acción escénica y el texto data en "535 a. C., cuando, en el gran festival de Dionisos, Tespis apareció con su coro de *tragôdoi* o cabros cantores y presentó algo como un drama en rudimento... La acción era muy sencilla y sólo el jefe del coro tenía un papel definido."²

¹ Georges Freedley, *et al. A history of the theater*. Nueva York, Crow Publishers Inc., 1941, p.2

² C.M., Bowra. *Historia de la literatura griega*. México, F C E, 1996, p. 62

Lo cual no quiere decir que fue el primer brote de acción dramática, pues, “en Corinto, por 620 a. C., el poeta Arión había organizado los ritos en suerte de coro dramático. El ditirambo o canto de Dionisos pasó de ser una canción improvisada a ser un verdadero himno coral con música y acción mímica.”³

Los primeros textos dramáticos que se conservan pertenecen a cuatro dramaturgos de la época dorada griega. Esquilo (525- 456 a.C.) es el primer poeta dramático, él modifica la forma de representación de Téspis, ya que, cambia de uno a dos actores y reduce el coro.

De su obra se conservan siete tragedias: *Las suplicantes* es la obra más antigua y al parecer pertenecía a una trilogía, *Los egipcios* y *Las hijas de Dánao*, textos que se perdieron, *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado*, y la *Trilogía de Orestes: Agamenón, Coeфорas y Euménides*.

Sófocles (495- 406 a. C.) poeta admirador de Esquilo, él modifica nuevamente la forma escénica y decide aumentar el número de actores y reducir la presencia del coro. De su obra se conservan siete tragedias, mismas que se dividen en tres grupos: I Temas Troyanos, *Ajax*, *Filoctetes* y *Electra*; II Temas de Heracles, *Traquínias*; III Temas Tebanos, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*.

Eurípides (480- 406 a.C.) poeta sofista, escribe teatro de carácter religioso para llegar a los auditorios. Su producción dramática se forma con: *El ciclope*, *Alcesta*, *Medea*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Heracles*, *Electra*, *Las troyanas*, *Las fenicias*, *Ión*, *Orestes*, *Ífigenia en Táuride*, *Ífigenia en Aulide*, *Helena*, *Las bacantes*, *Las suplicantes*, *loco*.

³ Ídem. Pág. 61

Aristófanes (448- 385 a.C.) es uno de los poetas cómicos y él más importante. Su obra se forma de once textos: *Los arcanios*, *Los Caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *Lisistrata*, *Tesmoforias*, *Las ranas*, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto*.

Gracias a los textos de estos escritores, Aristóteles tiene la oportunidad de analizar y plantear un modelo de escritura dramática. *La Poética* funda el inicio de la trayectoria dramatúrgica y establece una serie de reglas irrevocables para la escritura de textos dramáticos.

"La exaltación de la cultura helénica como ideal apetecible determinó que los enunciados más bien descriptivos de *La Poética* se transformaran en criterios eminentemente preceptivos y, por tal motivo, las opiniones de Aristóteles se convirtieran en normas casi inflexibles."⁴

Algunas de ellas se interpretaron de una forma diferente a la que inicialmente se propone; motivo por el cual, se generan diversos modelos de escritura. Mismos que consisten en la diferente organización de los elementos planteados en *La Poética* aristotélica.

La organización de los componentes es secuencial y los cambios son progresivos. Lo cual, en cierta forma facilita la delimitación de características y la formación de estilos, pero al mismo tiempo, dificulta la clara diferencia entre un estilo y otro.

⁴ REST, Jaime. *Novela, cuento y teatro: apogeo y crisis*. Biblioteca fundamental del hombre moderno, Buenos Aires, 1971, p.110

Como en todo proceso, hay textos que se encuentran en la línea de transición, siendo éstos los de mayor importancia; ya que reflejan claramente los elementos de la etapa anterior y dejan ver los que serán utilizados en la siguiente.

Sin embargo, también se encuentran textos que no sólo presentan características de una época posterior, sino que pronostican una serie de elementos que pueden ser utilizados en varios períodos después.

Este fenómeno se muestra tanto en los autores como en los teóricos teatrales, mismos que se encargan de observar, criticar y plantear un problema que se presenta en el teatro de su momento; casi al mismo tiempo, sugieren una posible o probable solución a los problemas que están analizando.

Gracias a la propuesta que realizan, a veces, teórica y otras escénicamente o ambas en otros casos, se pueden definir contrastes y analogías en textos de distintas etapas dramáticas. Por esto, las diferentes propuestas para enfrentar los textos dramáticos estudian el carácter literario o escénico.

Motivo que ha generado diversas corrientes para el análisis de textos, con la finalidad de encontrar la forma más adecuada de abordar el escenario y encontrar el verdadero objetivo planteado por el autor. Regularmente, los directores escénicos son los que proponen una teoría teatral, ya que, se enfrentan ante la pregunta: ¿Cómo leer un texto para poder elaborar una dramaturgia escénica adecuada?.

Algunos directores han dado una amplia respuesta a través de escritos literarios cada uno en su momento: Boileau, Meyerhold, Lope de Vega, Artaud, Lessing, Brecht; otros encuentran la respuesta mediante los textos dramáticos que

elaboran en donde está implícito su sentido analítico del teatro: Shakespeare, Lorca, Goethe, Tieck y Schiller, entre otros.⁵

A través del tiempo se ha buscado una mejor forma de comunicarse con los simpatizantes de este arte, por lo cual, las condiciones en la que se escribe varían vertiginosamente. Los objetivos de comunicar son tan cambiantes y efímeros como lo han sido los últimos movimientos artísticos.

Esto ha generado que las corrientes vanguardistas se establezcan a partir de un crisol de elementos con las tendencias anteriores, buscando el perfeccionamiento de una o varias propuestas. Llamando perfeccionamiento al hecho de retomar los postulados y adecuarlos a las circunstancias actuales de cada momento.

El retorno al pasado no es malo, al contrario, el presente se forma a partir del conocimiento de la historia y esta es la forma en la que se llega a una evolución real. El proceso se lleva a cabo mediante un hilo conductor, ya sea, por objetivos específicos, por situaciones concretas, por inquietudes comunes o simplemente por que más de uno se interesan por lo mismo en el mismo momento, llámese casualidad o causalidad.

El hilo conductor dramático inicia con Esquilo, Sófocles y Eurípides de donde surge *La Poética* aristotélica. En la denominada Edad Media, surgen diferentes formas del teatro: en España, con Tirso de Molina, Lope de Vega, y Calderón de la Barca, entre otros; en Francia, con Boileau, Corneille, Molière, y

⁵ Frank M. Whiting, *Introducción al teatro*. México, Editorial Diana, 1972, p. 13-171

Racine; en Inglaterra, se encuentran Marlowe, Shakespeare y Ford entre los principales.

En Alemania, el teatro se desarrolla de forma diferente, allí se da el movimiento llamado Romanticismo, él mismo que aparece tiempo después en los países anteriores. El romanticismo tiene su propio antecedente artístico, el Sturm und Drang que es la consecuencia del análisis dramático de Lessing, influyendo en autores como Goethe y Schiller y culminando en el Circulo de Jena.⁶

El hilo dramático alemán no concluye ahí, por el contrario, la hipótesis que se plantea en este escrito, es justamente, la propuesta del teatro romántico de Ludwig Tieck como antecedente del teatro épico brechtiano. Considerando a Brecht como uno de los precursores del teatro contemporáneo, se establece que el teatro épico y el efecto de distanciamiento brechtiano tienen su origen en el romanticismo tieckiano.

Antes del teatro romántico de Tieck, los objetivos de la dramaturgia establecen una mayor aproximación al modelo perfecto (modelo aristotélico). La imitación y aplicación de los elementos aristotélicos en su forma más pura con la finalidad de obtener la perfección dramática.

Al mismo tiempo se pretende llegar a la representación escénica lo más cercana posible a la realidad; sin embargo, el arte, en cualquiera de sus expresiones, nunca será igual a la realidad siempre estará por encima o por debajo de la misma. Ya que ésta se determina por el hombre de acuerdo a sus

⁶ Henrich Heine. *Para una historia de la nueva literatura alemana*. España, Ediciones Felmar, 1976, p. 213-220

actos en relación con el momento en el que vive y en las circunstancias en las que se encuentra.

Es por ello que Tieck, es uno de los dramaturgos más importantes para la evolución del teatro alemán, enfrenta su realidad, analiza su etapa histórica, participa en la transición artística y propone una nueva visión dramática. Misma que es probablemente retomada por otro pilar dramático alemán: Brecht. Iniciador de la renovación teatral del siglo XX.

El desarrollo de la propuesta que aquí se plantea es de carácter dramaturgico y se abordará de una forma crítica utilizando el Modelo de Acción Dramática. Método que se puede utilizar en el análisis de textos dramáticos; se basa en la forma en la que los dramaturgos hacen uso de los componentes aristotélicos determinando una estructura específica en cada texto.

El Modelo de Acción Dramática aquí se emplea con la finalidad de tener un apoyo en el análisis del punto de coincidencia, entre la innovación dramaturgica de Tieck con su obra *El gato con botas* y la base dramaturgica del teatro épico de Brecht.

Al momento de establecer el Modelo de Acción Dramática, se toma en cuenta la delimitación de la realidad teatral, es decir, la modelización del texto. Misma que parte de las experiencias personales, el conocimiento de los elementos aristotélicos y la aplicación que de ellos haga el dramaturgo.

El Modelo de Acción Dramática busca un análisis más profundo del texto dramático; ya que, en el análisis no sólo interviene la modelización que le da el autor al texto, sino también influye la visión que le dé el lector al mismo contenido.

Bajo este modelo de análisis: la obra romántica de *El gato con botas* de Ludwig Tieck es un texto que rompe las reglas de escritura de la dramaturgia alemana romántica en sus inicios. Por lo que se contempla a este autor como uno de los precursores de la nueva dramaturgia.

Tieck establece un nuevo planteamiento dramático y escénico. Brecht, por su parte propone una serie de elementos para el arte teatral. Los dos autores tienen en su momento un proyecto revolucionario; Tieck propone los cimientos de la dramaturgia escénica brechtiana.

Al mismo tiempo que se realiza un análisis dramático, es inevitable considerar la repercusión escénica. Ya que, la evolución teatral regularmente se propone en los textos y se observa sobre el escenario, en pocas veces sucede lo contrario, como en el caso de los Happening's y Performance's.

Para lo cual, el análisis del tema se desarrolla en tres pasos; los dos primeros se relacionan con los autores, su obra y su propuesta escénica. El tercero utiliza los dos Modelos de Acción Dramática con la finalidad de establecer las diferencias y semejanzas del teatro romántico de Tieck con el teatro épico brechtiano.

La primera parte, se conforma del análisis del texto de *El gato con botas* donde se establece que es teatro no aristotélico, fundamentado en las diferencias y semejanzas con *La Poética* de Aristóteles, tanto en los componentes como en la estructura.

La segunda parte, establece las características del teatro épico como un teatro no aristotélico, a partir de los elementos aristotélicos y de su función dentro de la construcción dramática y escénica; llegando al "efecto de extrañamiento".

La tercera parte, se basa en el análisis de los dos Modelos de Acción Dramática, así como, de los dos Sujetos de Acción Dramática. Es decir, se establece el elemento aristotélico dominante y el empleo de éste en la estructura dramática.

Al momento de conocer los puntos afines sobre la estructura dramática de los dos textos, es cuando los elementos de coincidencia son identificables. Siguiendo los puntos afines en los dos modelos dramáticos se puede dar a conocer si el teatro tieckiano es la base dramaturgica del teatro brechtiano.

Las conclusiones sobre los elementos identificables del teatro tieckiano en la propuesta dramática brechtiana dan fin al análisis de este texto. Finalmente se establece la probable afirmación de que el texto romántico es antecedente del teatro épico brechtiano, o bien, que existe una fuerte influencia sobre Brecht, con un fin crítico o de reelaboración.

1. LUDWIG TIECK

1.1 Antecedentes del Teatro Romántico

El romanticismo es un movimiento artístico que promueve los principios de la libertad del individuo, la subjetividad contra las reglas classicistas y el racionalismo filosófico. Nace a finales del siglo XVIII en territorio alemán y posteriormente domina el arte europeo hasta mediados del siglo XIX.

Adquiere carácter mundial cuando su influencia llega a América durante la segunda mitad del siglo XIX y establece las bases artísticas modernas. Rompe con las reglas irrevocables del periodo clásico y convierte el arte en el vehículo de expresión del ser humano.

El término *romántico* se empleó por primera vez en Inglaterra en el siglo XVII con el significado de 'semejante al romance'.¹ Se caracteriza por su entrega a la imaginación y la subjetividad, su libertad de pensamiento y expresión, y su idealización de la naturaleza, basándose en la experiencia personal llevando en sí una riqueza por su búsqueda más que por sus hallazgos.

El romanticismo no es un "[...] periodo de la historia (del arte, de la poesía, de la música, o de la filosofía) sino cierto estado del alma o estado anímico que se

¹ Menene Gras Bagueri. *El romanticismo*. España, Montesinos Editor, 1988 Pág. 13

manifiesta en obras de arte.² En tal caso, el romanticismo es algo más que un mero movimiento artístico o de vanguardia.³

El romanticismo adquiere mayor relevancia en la literatura, estando los principales representantes en: Alemania, Goethe, Schiller y Hölderlin; Reino Unido, Wordsworth y Coleridge; Italia, Manzoni y Leopardi; Francia, Lamartine, Chateaubriand y Víctor Hugo. El representante que lleva a la plenitud al movimiento romántico es José Zorrilla; al mismo tiempo, él da lugar al costumbrismo que más tarde será el realismo.

En el resto de las artes se encuentran representantes importantes en cada disciplina: en pintura está Goya, y en música, Beethoven y Wagner son los principales. Beethoven destaca por la creación del género operístico y Wagner por el uso del *Leitmotiv*.

Estos dos músicos abren las puertas de la inspiración de Chopin, Schumann, Mendelssohn, Brahms y Liszt. Quienes durante el siglo XIX llevan a su máxima expresión la música con el desarrollo de la sinfonía, los preludios, los conciertos y las sonatas para piano.

A finales del siglo XVIII los autores alemanes y los franceses, principalmente, comenzaron su alejamiento de las tendencias clásicas y neoclásicas; por ello, el romanticismo encuentra el ambiente adecuado para darle un nuevo giro a las tendencias artísticas.

Música, pintura y literatura cambian paulatinamente sus técnicas de composición e inicia el camino al mundo romántico. Los autores literarios

² Ídem p. 15

³ Entendiendo por vanguardia un movimiento que va en contra del anterior.

románticos encuentran su primera fuente de inspiración en la obra del filósofo Rousseau, del dramaturgo Goethe y del teórico de las artes Lessing.

El filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) Filósofo, teórico político y social, músico y botánico, uno de los escritores más elocuentes de la Ilustración. Rousseau influye de modo decisivo en el romanticismo literario y en la filosofía del siglo XIX. Su obra también está relacionada con la evolución de la literatura psicológica, la teoría psicoanalítica y el existencialismo del siglo XX; donde adquiere suma importancia su frase "siento luego existo".⁴

El escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) Nació el 28 de agosto de 1749 en Frankfurt del Main. Poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán y una de las figuras señeras de la literatura alemana. Su dedicación al trabajo científico eclipsó durante un tiempo su interés por la literatura hasta la llegada de Friedrich von Schiller en 1794.⁵

Goethe y Schiller son dos autores sustanciales para el romanticismo; ya que, su creación literaria se ubica en tres movimientos importantes en Alemania: La Ilustración⁶, el Sturm und Drang⁷ y el Romanticismo. Debido a esto se han generado diversos análisis de la obra de los dos autores, llegando a la conclusión que su obra contienen elementos de los tres movimientos y, es por ello, que son de suma importancia en la historia de las letras.

⁴ Francisco Agramonte Cortijo. *Diccionario cronológico biográfico Universal*. 2ª edición, Madrid, Editorial Aguilar, 1952, p. 1075

⁵ Ídem. p. 552

⁶ El Siglo de las Luces o Ilustración es un término utilizado para describir las tendencias de pensamiento y literatura en Europa y América durante el siglo XVIII previas a la Revolución Francesa. Los principales representantes son: René Descartes, John Locke, Immanuel Kant entre otros. El lema planteado por Kant para la época es: "atreverse a conocer".

⁷ Tormenta e impulso. El Sturm und Drang es un movimiento literario alemán que se desarrolla entre 1770 y 1785, y va contra el espíritu de la Ilustración y su racionalismo. Toma su nombre de la obra teatral escrita por Friedrich Maximilian von Klingers de 1776.

Gotthold Ephreim Lessing (1729-1781) Dramaturgo, escritor y teórico de las artes. Destinado a ser el primer dramaturgo alemán, su influencia y contribuciones como crítico opacan su obra dramática. Es el primero en darse cuenta que la forma clásica solo era útil para los griegos, y que no era aplicable para la inquieta Alemania del siglo XVIII.

Escribe *La dramaturgia de Hamburgo*, en donde, plantea la efectividad dramática, recomienda como modelo de escritura a Shakespeare por su libertad e imaginación, y no a Séneca y sus imitadores franceses. Es un texto pilar en la crítica dramática, él más importante después de *La Poética* de Aristóteles.⁸

La influencia de estas tres personalidades en los jóvenes autores se lleva a cabo: primero por el acercamiento a su obra, segundo por el interés que les genera y tercero por la imitación de la misma. El primer grupo de jóvenes que tiene interés sobre la obra de Goethe, Schiller y Lessing, es el llamado *Círculo de Jena*⁹.

El *Círculo de Jena* se crea en la región de Weimar, sitio que es el principal centro intelectual durante el reinado de Carlos Augusto (1775-1828) Y es un grupo de amigos que se reunían para intercambiar lecturas, comentarios y material de su autoría, y de los autores que se encontraban en boga.

Es aquí donde, se le otorga un valor diferente a la producción dramática de los tres autores mencionados. Inicialmente se formó con los hermanos Schlegel

⁸ Frank M. Whiting. *Introducción al Teatro*. México, Editorial Diana, 1972 p. 81

⁹ Max Koch. *Historia de la Literatura Alemana II*. Barcelona, Editorial Labor, 1927 p. 80

(Federico¹⁰ y Augusto¹¹) fundadores de la revista literaria *Das Athenäum*, Novalis¹², Wackenroder¹³, Schleiermacher¹⁴, Schelling¹⁵ y Tieck¹⁶.

Este grupo selecto de personas, no está en contra de la técnica clasicista que valora al hombre desde su punto racional como los *stürmer*; sólo que, los románticos consideran que el hombre tiene la conciencia del ser por el ser pero en relación con la naturaleza.

Por lo cual, las experiencias personales son lo que más importa para la creación. El romanticismo genera un rompimiento con las estructuras tradicionales de un estilo de la vida, que no permite ser al ser como y quiere ser, estimulando en los románticos la búsqueda de una libertad auténtica.

Plantea el rumbo del arte nuevo con base en la lucha del pasado y de su presente, mismo que sería su propio futuro, aun más allá de un sitio geográfico o

¹⁰ Friedrich Schlegel (1772-1829) escritor alemán del Romanticismo.

¹¹ Wilhelm August Schlegel (1767-1845) escritor alemán del Romanticismo. Crítico literario; en colaboración con Tieck, excelente traductor de Shakespeare y Calderón, al que descubrió a los románticos. Fue estudioso entusiasta del teatro del Siglo de Oro español, que consideró como el teatro <<romántico>> por excelencia. Geneveva Dieterich. *Diccionario de teatro*. Madrid, Editorial Alianza, 1995 p. 239

¹² Novalis, seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801) Poeta alemán, uno de los escritores que formuló la teoría del romanticismo literario en la revista *Das Athenäum*. *Enciclopedia Encarta*. Microsoft, 2002

¹³ Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-?) Poeta alemán y promotor del romanticismo. Escribió *Efusiones Sentimentales de un monje enamorado de las artes*, 1797. *LAROUSSE Multimedia enciclopédico*. México, 2002.

¹⁴ Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Teólogo protestante alemán. Su teología de la experiencia religiosa, basada en el sentimiento y la intuición encontró fuerte oposición, pero influyó en las corrientes teológicas modernas, tanto católicas como protestantes. *Idem*

¹⁵ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) Filósofo alemán y uno de los máximos exponentes del idealismo y del romanticismo. Su filosofía se encuentra influida por Spinoza, Kant y Fichte, evolucionando a lo que él llama una filosofía positiva. *Enciclopedia Encarta*. Microsoft, 2002

¹⁶ Ludwig Tieck (1773-1853) Escritor alemán del Romanticismo. Estudioso y traductor de Shakespeare (en colaboración con A. W. Schlegel) y de Cervantes, escribió dramas en los que se funden elementos épicos, líricos y dramáticos, la comedia y la tragedia, la fantasía y la ironía romántica [...] Geneveva Dieterich. *Diccionario del teatro*. p. 270

de un tiempo establecido. "El romanticismo es inagotable y cualquier realización que pretenda agotarlo le hará siempre injusticia..."¹⁷

Con o sin intención busca la trascendencia, es uno de los movimientos que más territorio abarca a lo largo de la historia mundial. "La unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir... y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida."¹⁸

El romanticismo establece la búsqueda de la verdad a partir de sí mismo encontrando en el arte una nueva relación del hombre con su entorno. Constituye una nueva visión en la condición del hombre; es decir, en sus costumbres, creencias, actitudes, posturas, etc. En relación con la sociedad, la política, la religión y con la naturaleza misma.

En el romanticismo, el teatro es una parte del arte que tiene como objetivo socializante exteriorizar las formas de auto creación; por lo que logra la elevación poética y al mismo tiempo la crítica de las formas preestablecidas. El teatro se localiza entre lo infinito y lo finito, entre lo real y lo irreal, por lo que, no sólo se encarga de mostrarse así mismo sino de mostrar un algo, o un alguien.

El teatro romántico al traer en sus cimientos la tradición del teatro clásico realiza un doble esfuerzo al buscar un nuevo sentido en la escena. Como se menciona, el *Círculo de Jena* tiene la influencia de Goethe y Schiller y por ende, de la Ilustración. Esto hace que los jóvenes poetas tuvieran el conocimiento de *La Poética* aristotélica.

¹⁷ Federico Schlegel. *Fragmentos*. Trad. Emilio Uranga. México, 1958 p. 10

¹⁸ Menene Gras Bagueiri. *El romanticismo*. p. 19

Un autor dramático importante para el Romanticismo es Víctor Hugo¹⁹ quien en su *Prólogo a Cromwell* hace un análisis minucioso sobre los elementos que son parte del movimiento romántico. Y plantea la postura que el movimiento tiene con relación a la estructura aristotélica.

Es decir, sólo toma en cuenta la unidad de acción; ya que, las unidades de lugar y tiempo del teatro neoclásico francés son re-interpretaciones que se efectúan en este periodo. La dramaturgia romántica retorna al uso de la unidad de acción únicamente, como lo establece Aristóteles.

La re-valoración de *La Poética* conduce a la renovación del teatro, ya que, los elementos aristotélicos son sugerencias para la escritura de textos dramáticos. Pero estas sugerencias pueden o no ser tomas con carácter de irrevocabilidad.

Los elementos aristotélicos pueden ser la base en el planteamiento de las formas dramáticas, desde el mismo teatro griego hasta el teatro que se escribe actualmente. Con base en esto, se realizará el análisis del teatro romántico tieckiano y del teatro épico brechtiano.

1.2 Elementos del Teatro Romántico

En el desarrollo de la literatura romántica de todos los países predomina la imaginación sobre la razón, la emoción sobre la lógica y la intuición sobre la ciencia. Esto propicia el desarrollo de un vasto cuerpo literario de gran sensibilidad y pasión que antepone el contenido a la forma.

¹⁹ Víctor Hugo (1802-1885) Poeta novelista y autor dramático francés. Encabezó e movimiento romántico en Francia cuyos objetivos formuló en el Prefacio a *Cromwell*, su primer drama publicado en 1827. Geneveva Dieterich. *Diccionario del teatro*. p. 132

Esto lleva a una evolución de pensamiento y la filosofía es la que se encarga del análisis de la revolución ideológica. Como se menciona anteriormente, el filósofo más importante para la transición del pensamiento de la Ilustración al Romanticismo es Rousseau.

Sin embargo, la concepción filosófica del hombre romántico alemán se encuentra en dos filósofos: Fichte²⁰ y Schelling. Estos pensadores románticos son herederos de Immanuel Kant²¹, mismo que establece la importancia del "yo" en el conocimiento.

Fichte en su sistema plantea al ser y nada fuera de él, ya que, el ser es la representación del ser, y al mismo tiempo tiene una imaginación innata que le permite crear su mundo. En su idealismo absoluto el principio fundamental es el "yo" que justifica la existencia del mundo y su sentido.

Schelling en su filosofía libera al ser dándole la oportunidad de reencontrarse a sí mismo y sólo con él mismo. Propone un mundo externo que se juxtapone al mundo interno. El hombre busca el diálogo, la coexistencia y la reconciliación con el exterior. Schelling se encuentra más cerca de la filosofía propuesta por Kant, cuando él afirma que: "Cada individuo tenía libertad para dar su propia interpretación de la existencia."²²

Los tres filósofos son de gran importancia para el desarrollo del pensamiento de los románticos. Y son ellos los que aprovecharon la libertad,

²⁰ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) Filósofo alemán, discípulo de Immanuel Kant y maestro de Schelling.

²¹ Immanuel Kant (1724-1804). Filósofo que contribuye en el estudio de diferentes ramas en las que incluye: la naturaleza, la ética y el uso de la razón en comunión con la conciencia. A los románticos les interesan sus postulados, pero como la base de su propia visión del mundo. Los filósofos románticos Fichte y Schelling toman de Kant: que la propia conciencia contribuye a formar nuestro propio concepto del mundo, esto mediante, las dos formas de sensibilidad del hombre: el tiempo y el espacio. Microsoft. *Enciclopedia Encarta*. México, 2002

²² Jostein Gaarder. *El mundo de Sofía*. México, Editorial Patria, 1995 p. 419

convirtiéndola en un culto casi desenfrenado del "yo", lo cual también condujo a una revaloración del genio artístico.

Otro postulado que los románticos toman de Kant es: "el artista juega libremente con su capacidad de conocimiento... (Schelling completa la idea) la actividad del artista es como un juego, y que el hombre sólo es libre cuando juega, porque entonces hace sus propias leyes..."²³

Es por esto, que Schelling con su filosofía brinda mayor oportunidad de expresión a los artistas, ya que, su "yo" es identificable con la sensibilidad creativa. Mientras, Fichte con sus postulados filosóficos apoya los temas científicos de la época. Lo cual no es determinante, puesto que la filosofía romántica no es autoritaria.

La filosofía, la añoranza de lo lejano y lo inaccesible influye en el Romanticismo. También lo es el arte oriental y la Edad Media, y la atracción a los aspectos oscuros de la existencia, es decir, lo enigmático y misterioso.

"El romanticismo se caracteriza por una renovación de la primera era cristiana y de la Edad Media, por una condena de las instituciones eclesiásticas y por la defensa de un cristianismo interior,"²⁴ donde, "en la atmósfera real y fabulosa de las leyendas de la Edad Media se refleja... la riqueza del tesoro del folklore."²⁵

El romanticismo busca la divinidad del alma y la inmortalidad del movimiento, así como la cercanía con sus seguidores, logrando que su arte

²³ Ídem p.420

²⁴ Menene Gras Bagueiri. *El romanticismo*. p. 25

²⁵ Marcel Brion. *La Alemania Romántica*. Barcelona, Barral Editores, 1971. p. 93

alcance la sublimación y la atemporalidad de sus ideales. Mismos que tiene su fundamento en los valores universales y en la enseñanza popular.

Para los románticos el principal valor es el del amor, percibido en sus diferentes recepciones: fraternal, filial, carnal, divino y sus diversas combinaciones. "Es únicamente por el amor y por la conciencia del amor que el hombre accede al hombre"²⁶

Los románticos retoman los conceptos de la Edad Media, en donde, "el amor suprasensible y el amor extrasensible no se habían separado todavía del amor carnal. Estaban unidos alma y cuerpo, prósperos en la más elevada espiritualización, inocentes en el amor más libre."²⁷

El romanticismo es la suma de la herencia clásica y la Edad Media, así como con la corriente barroca, en donde, se exalta la importancia del contenido irracional con una ruptura del equilibrio en pos de la libertad de las ideas.

El uso de estos conceptos es de manera intuitiva y arquetípica dentro del arte, a través de la cual, se expresa una realidad inasible que se enuncia mediante alegorías y con la naturaleza misma. Es por lo que, el movimiento tiene la necesidad de plantear en el arte un concepto de unidad que proviene en una cierta medida del clasicismo.

En general, el teatro romántico se ha clasificado dentro de los parámetros del un teatro idealista, en el sentido de ensoñador e ilusorio. Lo cual no es una característica propiamente del teatro, sino de la cultura de finales del siglo XVIII.

²⁶ Menene Gras Baguei. *El romanticismo*. p. 47

²⁷ Marcel Brion. *La Alemania Romántica*. p. 102

El teatro romántico alcanza la universalidad, no sólo por sus ideales, sino también por la complejidad de sus conceptos dentro de la historia dramática mundial. La universalidad es parte del espíritu que reina en Europa a finales del siglo XVIII.

El romanticismo no es sólo un movimiento artístico también tiene una tendencia socio-político-cultural delimitada según la geografía, la historia y las costumbres de un sector determinado. Que lo lleva a la investigación de temas, historias y personajes históricos con el fin de crear un espíritu romántico nacional.

Él cual, paralelamente a la función unificadora del arte hace que no afecten las características específicas de cada lugar, y lo que importe es lo que cada individuo quiera comunicar en ese momento. Determinando una serie de reglas o una estructura en cada una de las diferentes formas de expresión artística.

La comunión de individuos con semejantes o iguales mensajes influye en la creación de lo que llamamos movimientos, etapas, épocas, corrientes, tendencias o vanguardias artísticas. En este sentido, los románticos en general determinan sus propias estructuras con base en lo que su momento y geografía les exige.

Ludwig Tieck a diferencia de otros autores del Romanticismo, hace uso de los elementos característicos de los cinco géneros literarios que se desarrollan en la literatura romántica. El cuento, la poesía, el ensayo, la novela y el teatro.

El cuento es el principal género romántico por su afán de rescatar la herencia medieval. Las historias folclóricas se adaptan a una narración sin extensión y a una estructura fragmentada o en episodios. En donde los personajes

pueden ser reales o ficticios y habitan un mundo con sus mismas características. Tal es el caso de *Confesiones de un hijo del siglo* de Musset.²⁸

La poesía es el vehículo donde los románticos hacen viajar de manera musical las diferentes relaciones que establecen consigo mismos, con él otro y con la naturaleza. Motivo por el cual, la regla de éste género es una completa libertad de escritura y extensión. Ejemplos importantes de éste género son *Las baladas Ilíricas* escritas por Wordsworth y Colerige.

La novela es un género que como tal no se desarrolla en el Romanticismo. Sin embargo, se puede hablar de elaboradas bitácoras, donde los protagonistas son personas reales que se enfrentan a situaciones reales. Un ejemplo de novela es *Werther* de Goethe.²⁹

El ensayo es después del cuento el más importante, sin embargo, no se le ha dado el valor adecuado, ya que, llega a confundirse con la poesía o con la novela. Con la poesía, por el uso de historias relacionadas con el folklore, la patria, la naturaleza y con la novela por encargarse del individuo. La diferencia radica sobre las disertaciones literarias o filosóficas, tal es el caso de los *Fragmentos* de Federico Schlegel.³⁰

El teatro en el Romanticismo es un género que expone al hombre y la situación en la que se encuentra. Al mismo tiempo de una forma poética narra las diferentes relaciones que establecen los individuos, recurre a temas afines con el pueblo y manifiesta su opinión social a través de la escena. El teatro romántico

²⁸ Alfred de Musset. *La confesión de un hijo del siglo*. Madrid, Ediciones Alféguara, 1987.

²⁹ Heinrich Heine. *Para una historia de la nueva literatura alemana*. España, Ediciones Felmar, 1976. p. 27-86

³⁰ Schlegel. *op. cit.*

emplea todos los géneros literarios para su creación. Vasto ejemplo es la producción dramática de Lessing, Schiller, Víctor Hugo, entre otros.

En general el teatro Romántico muestra el vínculo que el hombre tiene con la naturaleza fomentando una nueva visión, en donde el individuo crea el universo y no a la inversa. Cuestionando de esta forma la realidad, ya que, deja de ser absoluta para convertirse en algo tan variable como el hombre lo decida.

Dentro de las decisiones que el hombre toma, los autores tienen la libertad de recurrir al pasado para generar su presente. Así es como se encuentra con material histórico que le permite reconstruirlo con la finalidad de mostrar su realidad y al mismo tiempo modificar su futuro.

Los románticos tienen un espíritu nacionalista que los conduce al folklore, pero éste lo llevan más allá, no sólo se interesan en el folklore de su patria sino también en del extranjero. Ya que el conocimiento de otras formas amplía la creación de las propias, es por ello, que rompe con las reglas conocidas hasta su momento.

El empleo del folklore en la creación dramática los conduce a mostrar su realidad a través de historias inverosímiles. Esto desencadena en una ruptura de las normas dramáticas clásicas, y en la constitución de nuevas formas dramáticas y escénicas.

Tieck en su teatro hace uso de los elementos literarios aprovechando al máximo la combinación de géneros. Utiliza la fragmentación, la interrelación de personajes reales y de fantasía del cuento. La bitácora de los personajes planteada en la novela. La musicalidad del lenguaje de la poesía y la exposición del ensayo.

El teatro de Tieck en particular rebasa las fronteras de lo común y lo extraordinario, de la realidad y la ficción, del hombre y su ser, de la naturaleza y su esencia, alejándose de los cánones aristotélicos. Así, el hombre ha de establecer su relación con el entorno a partir de un cambio interno.

Ludwig Tieck transporta al teatro entre el escenario y el público, entre la comedia y la realidad, materializa las ilusiones del espectador. Representa una realidad concreta a través del artificio elaborando al mismo tiempo una severa crítica a ciertos parámetros establecidos por el individuo o por la sociedad.

La libertad romántica, la facilidad en la combinación de los géneros y la capacidad creativa estimula en Tieck el desarrollo de tramas rápidas y complejas que se presta a la fusión de géneros dramáticos: la tragicomedia y, a la mezcla de elementos grotescos y sublimes, al mismo tiempo que le permite una mayor libertad estilística.

Las características en general del teatro romántico y en especial las que distinguen a Ludwig Tieck son las que llevan al *El gato con botas*, no sólo a pertenecer a la corriente romántica sino que da la pauta para las bases del teatro contemporáneo.

1.3 La estructura dramática de *El gato con botas*

Al escuchar el título de *El gato con botas*, solo es identificable con el cuento infantil de Perrault; sin embargo, Tieck se encarga de llevar a la escena la sátira de este cuento en 1797.³¹

Tieck hace una severa sátira al cuento y al mismo tiempo lo toma como un pretexto para realizar una crítica a las condiciones en las que se está desarrollando la dramaturgia en Alemania como parte de la transición estilística llamada Romanticismo.

La adaptación del cuento infantil tiene una estructura dramática externa de tres actos, un prólogo y un epílogo³², lo cual en apariencia es la forma tradicional de la dramaturgia. Pero, la estructura de la obra es con el fin de hacer una crítica a éste tipo de escritura.

La composición dramática con prólogo, tres actos y epílogo, está acompañada por dos entremeses, los cuales, son extras en la forma dramática romántica. Ya que la mayor parte de los dramas románticos se forman con actos y escenas por la imitación a la estructura shakesperiana³³.

La estructura externa de *El gato con botas* aparentemente imposibilita la adaptación del texto. Sin embargo, esto no es así, ya que está escrita en cuadros y cada uno de los cuadros es independiente.

Los veinte cuadros que conforman el texto albergan cinco historias diferentes, mismas que están representadas por grupos de personajes con

³¹ El drama está escrito en 1796, y es publicado y se estrena en 1797. Max Koch. *Historia de la Literatura Alemana II*. p. 76

³² J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*. México, UNAM, 1965

³³ Heinrich Heine. *Para una historia de la literatura alemana*. p.89-105

características sociales distintas. Las historias y los personajes se involucran al final de la trama principal.

La flexibilidad en los cuadros no altera la trama ni los objetivos particulares de los círculos de personajes. Es decir, los cuadros se pueden mover de lugar sin el riesgo de perder la esencia de la trama de cada una de las historias planteadas.

Al dividir las situaciones se encuentran: un cuento fantástico, las relaciones de la burguesía, la situación económica de un sector, la ilustración literaria de otra fracción y la magia dramática del teatro. Estas diferentes historias repercuten en el planteamiento de diferentes niveles sociales y culturales.

Finalmente la trama inicial se basa en un tema social real pero su desarrollo es de forma irreal, acompañado de hechos fantásticos representados como situaciones reales y cotidianas. Es por esto, que la adaptación del cuento resulta una sátira a las condiciones literarias, culturales, políticas y sociales.

A partir de esto último se considera a Tieck como el "Aristófanes romántico"³⁴ puesto que, Aristófanes en sus obras caricaturiza y expone situaciones específicas que involucran a la mitología, la política y la sociedad griega.

Según Heine "Aristófanes es tan grande precisamente porque su cosmovisión es tan amplia, más amplia y englobadora, y también más trágica, que los mismos trágicos, y porque sus comedias eran verdaderas <<tragedias en broma>>"³⁵

³⁴ Ídem p. 99

³⁵ Ídem. p. 108

La pieza también cuenta con pequeños entremeses, canciones y bailes colocados entre los tres actos. Los cuales, tienen una función desconcertante o de rompimiento para al lector-espectador en la secuencia lleva la obra.

1.4 El Modelo de Acción Dramática de *El gato con botas*

De los cinco géneros literarios que se desarrollaron en el Romanticismo, es el teatro el que ocupa toda la atención y sobre esté, el teatro romántico de Ludwig Tieck. De la dramaturgia de éste autor la obra de *El gato con botas* es el punto de partida en la hipótesis de éste texto.

En donde se plantea que los elementos del teatro romántico tieckiano son el antecedente a la propuesta del teatro épico brechtiano. Para la comprobación de dicha hipótesis se hace uso del texto dramático *El gato con botas* y se coloca bajo el análisis del Modelo de Acción Dramática.

Éste método de análisis en los textos dramáticos proporciona mayor información relacionada con la estructura dramática, con los elementos escénicos y por ende, con la mejor comprensión del mismo para la realización escénica. El Modelo de Acción Dramática se establece a partir de *La Poética* aristotélica.

Motivo por el cual, se hace uso de los seis elementos aristotélicos mismos que plantean las reglas básicas para la escritura dramática. Y los que han propuesto la estructura dramatúrgica en la mayor parte de los textos teatrales.

Aristóteles³⁶ propone estos seis componentes en *La Poética*³⁷:

- 1) *La trama o argumento*, la reproducción imitativa de la acción;
- 2) *Los caracteres éticos*, lo que manifiesta el estilo de decisión;
- 3) *El recitado o la dicción*, lo que los actores descubren al hablar;
- 4) *Las ideas*, la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma;
- 5) *El espectáculo*, elemento que no es indispensable para el objetivo de la tragedia pero, en la representación los artificios "son más importantes que los de los poetas mismos"³⁸;
- 6) *El canto*, la composición melódica del recitado.

Los elementos aristotélicos cumplen una función religiosa dentro del contexto dramático de los autores griegos, en los que se basa Aristóteles para la escritura de *La Poética*. En el teatro romántico, la finalidad no es de carácter religioso pero sí de compromiso con su entorno y pretende un acercamiento dramático con los espectadores.

Con base en estos elementos el Modelo de Acción Dramática establece las diferencias en cada uno de los textos dramáticos. Ya que, la estructura de cada texto varía de acuerdo a la importancia que cada dramaturgo le otorga a uno de estos elementos.

Pero al final, todos los textos dramáticos contienen los elementos aristotélicos sólo que están ordenados de una forma diferente. "En todo hay todo;

³⁶ Aristóteles (384-322 a. de C.) Filósofo griego, discípulo de Platón en Atenas. Escribió la primera teoría dramática en su *Poética*, de la que se conserva sólo el primer libro sobre la tragedia y la épica. Defiende el valor positivo del teatro y de la poesía ante los argumentos negativos de Platón. Genoveva Dieterich. *Diccionario del teatro*. p. 20

³⁷ Aristóteles. *La Poética*. 3ª. Edición. Versión de García Bacca. México, Editores Mexicanos Unidos, 1996.

³⁸ Ídem p. 141

pero existe en cada cosa un elemento generador al que se subordinan todos los demás, y que impone al conjunto su carácter propio.³⁹

En el siguiente cuadro comparativo y con base en los seis componentes aristotélicos se propone la forma en la que Tieck hace uso de estos elementos.

TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO ROMÁNTICO
<p data-bbox="152 403 352 422"><i>Argumento o Trama</i></p> <p data-bbox="82 448 506 600">La más importante de este teatro. La tragedia como la imitación de las acciones del hombre, lo que importa es la estructura de estas acciones.</p>	<p data-bbox="588 403 809 422"><i>Argumento o Trama</i>⁴⁰</p> <p data-bbox="522 448 940 645">Este teatro busca, más que, la imitación de las acciones humanas, la finalidad de dichas acciones. Es decir, todo lo que hace el hombre es para obtener un beneficio.</p>
<p data-bbox="251 673 408 692"><i>Los Caracteres</i></p> <p data-bbox="82 712 458 864">Son el medio para que los actores manifiesten las ideas del autor, por lo que, son importantes dentro del desarrollo del texto dramático.</p>	<p data-bbox="650 673 807 692"><i>Los Caracteres</i></p> <p data-bbox="522 712 940 954">Los personajes son creaciones del autor, lo cual, no quiere decir, que le deben un culto. Es decir, los personajes son entes vivos, que se manifiestan independientemente, con todo lo que implica estar vivo.</p>

³⁹ Víctor Hugo. *Manifiesto Romántico*. Barcelona, Ediciones Península, 1971. p. 43

⁴⁰ El nombre asignado a los elementos del teatro romántico dentro del cuadro, son los mismos que los del teatro aristotélicos, ya que el teatro romántico, no les asigna un nombre específico como sucede en el teatro épico, por lo tanto se utilizan como un referente solamente.

<i>Idea y Expresión</i>	<i>Idea y Expresión</i>
<p>"...consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en si misma, y lo que con ella concuerde,..."⁴¹</p>	<p>En el texto de Tieck lo que se dice tiene completo compromiso con la creación de cada personaje y sus relaciones.</p> <p>Es la posición de los personajes ante sus circunstancias.</p>
<p><i>Dicción o Léxico</i></p> <p>Utilizar el medio de las palabras para expresar lo que las ideas plantean.</p> <p>Proponiendo el estilo de la actuación y la dramaturgia, inicialmente, en la tragedia y después en la dramaturgia en general.</p> <p>El objetivo es describir las acciones.</p>	<p><i>Dicción y Léxico</i></p> <p>Tieck utiliza este medio para plasmar las palabras que transportan las ideas, pero no sólo esto, da la oportunidad a los personajes de establecer su propio criterio.</p> <p>No describe las acciones, los personajes las establecen.</p>
<p><i>Canto y Espectáculo</i></p> <p>El canto debe superar los elementos anteriores, por la musicalidad de la palabra.</p> <p>El espectáculo no debe ser superior que el propuesto por el poeta. Ya que, es planteado bajo la belleza necesaria para el justo medio.</p>	<p><i>Canto y Espectáculo</i></p> <p>Son de suma importancia. Lo que más interesa es la forma en la que se expresan los elementos anteriores.</p> <p>El teatro vive ya que está sobre un escenario, para ello, es necesario el espectáculo (color, música, textura, luz, artificio, etc.)</p>

⁴¹ Aristóteles. *La Poética*. p. 141

En el cuadro se contemplan como uno solo el canto y el espectáculo debido a que son elementos para la representación. A través de los elementos aristotélicos también se definirá si el teatro romántico de Tieck es un teatro con estructura aristotélica o no.

De acuerdo con los componentes aristotélicos se establecen actualmente, dos tipos de teatro: el teatro aristotélico y el no aristotélico. El primero es aquel que sigue el orden de los componentes y respeta la unidad de acción aristotélica. El segundo se forma con los componentes pero se encuentran organizados de una forma diferente a la propuesta original.

Con base en está, el teatro tieckiano es un teatro no aristotélico, ya que, como se puede observar en el cuadro, los objetivos de los elementos son diferentes a los planteados por Aristóteles. Lo cual, significa que los componentes están jerarquizados de una forma diferente.

Así como Aristóteles es parte fundamental en la dramaturgia, Stanislavski⁴² es la base de la actuación. Stanislavski basó su método de actuación de acuerdo al planteamiento que Aristóteles propone para la buena escritura teatral.

Es decir, el método vivencial –como se le conoce a la propuesta stanislavskiana de actuación- se adecua a la forma de representación de la dramaturgia aristotélica. "...el actor se deja llevar completamente por la obra... sin que importe su voluntad, sin darse cuenta de cómo siente, sin pensar en que

⁴² Konstantin Serguéievich Stanislavski (1863-1938) Actor, director y autor ruso de *Un actor se prepara* (1936) y *La construcción del personaje* (publicada póstumamente en 1948) Microsoft. *Enciclopedia Encarta 2002*.

hace, y todo marcha por su propio acuerdo, intuitivamente, subconscientemente."⁴³

La tragedia al invocar a los sentimientos del espectador, es mediante el buen manejo de las emociones que el actor pueda transmitir en el escenario como se logra captar la emoción colectiva de una sala. Actoralmente debe "... ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel."⁴⁴

Dicho método actoral se basa en la exploración de las emociones del individuo-actor y la creación artística es mediante la experiencia propia o sobre las <vividuras> del actor, es decir, sobre las experiencias no vividas pero creadas a través de la experiencia por transmisión oral o documental.

Este método es fundamental en la formación actoral, ya que, existe una reciprocidad entre los textos con estructura aristotélica y el manejo de las emociones. Las obras aristotélicas se preocupan por obtener del espectador la mayor gama emotiva con la finalidad de provocar una tensión inicial y un alivio final.

En el teatro romántico tieckiano la emoción del espectador es lo que menos ayuda a la escena. Lo que busca realmente es una forma de conciencia analítica frente a los diferentes grados de relación humana.

⁴³ Constantin Stanislavski. *Un actor se prepara*. México, Editorial Constancia, 1996. p. 12

⁴⁴ Ídem.

1.4.1 Sujeto de Acción Dramática

En el Modelo de Acción Dramática al componente que determina la estructura dramática se le da el nombre de Sujeto de Acción Dramática. Este elemento es el que define la organización de los cinco componentes restantes.

Como se mencionó, a través de los elementos aristotélicos se establece que *El gato con botas* no es un texto aristotélico por que no tiene la estructura aristotélica. Además, por que el sujeto de acción dramática en el teatro aristotélico se encuentra en la fábula, en el caso de éste texto el sujeto de acción dramática está en las ideas.

La ideología que está contenida en el texto es la que el autor tiene frente a las características de su momento. La opinión particular sobre las situaciones que rodean tanto a su persona como a su arte.

Como se menciona anteriormente, la creación artística romántica está subordinada a las experiencias personales y por lo mismo, la ideología del autor se refleja en su obra. El texto de *El gato con botas* expone la ideología de Tieck a través de sus personajes.

En concreto, es mediante lo que dicen los personajes, que la ideología del autor está planteada a través de la dicción, es decir, plasma sus ideas en las palabras. Al mismo tiempo, permite que los personajes adquieran su propio carácter.

Cada uno de los personajes entonces ha de establecer su propio criterio ante las circunstancias que se le presenten. Es por esto, que los personajes y sus reacciones establecerán la trama adecuada presentando situaciones concretas.

Al momento, en que la secuencia de la trama se determina con cada uno de los individuos que la conforman, los elementos dedicados a la representación surgen como un complemento escénico.

Bajo éste orden de los componentes aristotélicos, sé tiene un texto que lejos de buscar una representación fiel de la realidad, pretende exhibir comportamientos humanos en situaciones comunes.

1.4.2 El tema y la trama

El gato con botas de Tieck es un texto que en general responde a las características generales románticas. El texto dramático hace uso de los elementos del cuento en tanto que adapta uno y, al mismo tiempo conserva la fantasía del mismo.

En relación con la novela hace uso de la narración en forma dialogada, expone una serie de situaciones y de individuos como lo hace el ensayo. La sátira a la poesía es tan clara como la crítica a la sociedad burguesa.

El tema al que recurre Tieck en este texto está planteado en cinco situaciones diferentes, en donde las relaciones humanas son lo más importante. El comportamiento del hombre al enfrentar las diferentes posturas sociales y con ello la actitud con la que resuelven los inconvenientes que se les presentan.

Las actitudes humanas son expuestas de una forma irreal y dentro de un contexto fantástico. Mismas que se exhiben a través de personajes reales y ficticios que se desenvuelven como personas comunes.

La trama presenta una demostración de las acciones del hombre, en cualquier estrato social o bajo las diferentes condiciones morales. De ninguna manera busca imitar éstas con la realidad, sino por el contrario, busca la exposición.

Uno de los personajes principales es un gato que tiene la característica de comportarse como un ser humano. Lo extraordinario de la trama es justamente que es tratado como un hombre común, sin perder las características principales de su condición felina.

En cada una de las situaciones Tieck presenta una visión en la que "todo lo que nos rodea no es verdadero más que hasta cierto punto..."⁴⁵ ya que, no sólo presenta situaciones fantásticas sino que, además, hace uso de "un nuevo tipo introducido en la poesía; y, del mismo modo que una nueva condición del ser modifica enteramente al ser, he aquí una nueva forma que se desarrolla en el arte. Este tipo es lo grotesco."⁴⁶

Lo grotesco es una de las características primordiales del romanticismo, aparece en la escena tieckiana, presentándolo física, espiritual y escénicamente, como el elemento principal de paso a la comedia, mismo que marca "la diferencia fundamental que separa [...] la literatura romántica de la literatura clásica."⁴⁷

En este sentido tenemos que lo románticos dan la defensa del grotesco en donde, "pretenden que lo deforme, lo feo, lo grotesco no deben ser nunca objeto

⁴⁵ Marcel Brion. *La Alemania romántica*, p. 90

⁴⁶ Victor Hugo. *Manifiesto romántico*, p. 32

⁴⁷ Ídem

de imitación para el arte, se les contesta que lo grotesco es la comedia y que aparentemente la comedia forma parte del arte.⁴⁸

Lo importante es el planteamiento de las situaciones y, los motivos de los personajes para estar de acuerdo o no con las situaciones en las que se encuentran. En este sentido, se reafirma, que el romanticismo se basa en las experiencias propias, lo que lo conduce al camino de la universalidad; consiguiéndolo a través de la exposición de pequeñas situaciones que plasman de una forma cómica la realidad.

1.4.3 Los personajes

Los personajes en la escena tieckiana tiene una forma característica dentro del teatro romántico, ya que, pertenecen a esferas fantásticas y oníricas. Son seres que dentro de una situación irreal pueden ser entes con toda la condición humana.

O bien, pueden ser humanos en su apariencia y tener conductas o contextos irreales. De una o de otra forma el reflejo de sus comportamientos es importante en la escena romántica tieckiana.

En el caso de *El gato con botas*, la fábula se desarrolla con el único objetivo de obtener el bienestar personal de Gottlieb (dueño del gato); pero, el gato se utiliza así mismo para lograr la felicidad de su dueño y, así obtener un beneficio propio.

Para lograr el objetivo HINZE (gato), recurre a personajes como: REY, PRINCESA, BUFÓN, COCINERO, POSADERO, KUNZ, LEANDRO, COCO. Los

⁴⁸ Ídem p. 47

personajes que plantean la situación actual del gato son GOTTLIEB y sus hermanos.

En la pieza dramática se encuentran comentarios referentes a autores como: Goethe, Schiller, Lessing⁴⁹, Kotzebue, Iffland⁵⁰, Mozart, Shakespeare⁵¹, obviamente, Perrault, y en especial a *La Flauta Mágica*. La cual, no solo se menciona, sino también hace uso de un personaje: el apaciguador (Papageno) y de dos parlamentos de *La Flauta Mágica*.⁵²

"WIESENER: [...] Así tendremos la decoración de *La Flauta Mágica*, con el agua y el fuego."⁵³

Otro grupo de personajes es: MÜLLER, SCHLOSSERSER, FISCHER, BÖTTICHER, LEUTNER, WIESENER que son los espectadores. Los representantes de la comunidad teatral son: AUTOR, LIMPIADOR DE CANDILEJAS, TRAMOYISTA.

Los personajes de fantasía son identificados porque son animales que pertenecen a *La Flauta Mágica*. Por último, se encuentran dos personajes: ELLA y ÉL mismos que emiten la transición entre un movimiento o cambio de opinión al otro.

En cuanto a estos cinco círculos de personajes, puede afirmarse que cada uno pertenece a un mundo diferente. Ya que, un grupo contiene un discurso que

⁴⁹ La referencia a estos tres autores consiste en el antecedente histórico-artístico-literario de la Escuela Romántica.

⁵⁰ "La producción teatral estaba dominada por Iffland con sus lacrimógenos dramas burgueses, y por Kotzebue, con sus bromas y sus bufones inconsistentes como pompas de jabón." Heinrich Heine. *Para una historia...* p. 46

⁵¹ La estructura de los dramas de Mozart y la de Shakespeare, es un poco el modelo que buscaban en el Círculo de Jena, tomando como ejemplo *La flauta mágica*.

⁵² J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*. p.123

⁵³ Ídem p.133

pertenece al cuento; otro, su discurso pertenece a la demostración de la sociedad teatral condicionada por la dramaturgia anterior: los críticos.

En el tercer círculo, se encuentra el discurso de la gente que nada tiene que ver con las vanguardias escénicas, sino que sólo desempeñan una labor: su trabajo dentro del teatro. Los que cuentan con una posición social, ya sea favorable o no. En otro de los círculos se encuentra lo más importante de esto: la escena.

Tieck busca la unión de todos los círculos mediante la diversificación de los diferentes caracteres de cada uno de los personajes. Es decir, en los espectadores hay un cambio de opinión sobre las escenas conforme éstas transcurren en el escenario, lo mismo conforme cambia la situación.

De acuerdo con esto, el planteamiento dentro de la obra es que los personajes no abandonan su mundo y logran llegar a su objetivo:

1. Los personajes del cuento buscan la felicidad, de la PRINCESA a lado de un marido que la ame y, la del REY al tener el mejor prospecto para su hija:

"PRINCESA: Mi ilustre padre y soberano: siempre he creído que mi corazón debe experimentar algunos sentimientos antes de que ponga mi cuello bajo el yugo matrimonial. Pues un matrimonio sin amor es, según dicen, un verdadero infierno sobre la tierra.

REY: ¡Bien dicho, mi querida hija! ¡Ay! ¡Has expresado una gran verdad! [...] Es gran verdad, y debiera recogerse en todos los libros, que novio y bramante no se deben comprar con luz artificial."⁵⁴

⁵⁴ Idem p.89

2. El gato (HINZE) también consigue su objetivo. Logra la estabilidad económica de GOTTLIEB, su dueño:

"HINZE: [...] ¿Disponéis de algún medio para ganarnos la vida?

GOTTLIEB: De ninguno en absoluto.

HINZE: Podríais recorrer las calles conmigo y hacerme ver por dinero. Pero esta forma de vida nunca es segura.

GOTTLIEB: No. [...]

HINZE: Pues voy a procuraros algo mejor. Confíad en que con mi ayuda llegaréis a ser completamente feliz."⁵⁵

3. Los personajes particulares de esta obra son ELLA y ÉL. Es la transición del planteamiento dramático, a la demostración de la vida real. Misma que se conoce con la situación y el lenguaje. Así como se establece el cambio de una relación, al mismo tiempo, hace una sátira sobre las relaciones amorosas:

"ÉL: ¿Escuchas el ruiseñor, mi dulce vida?

ELLA: No soy sorda, mi bien.

ÉL: Mi corazón rebosa de felicidad cuando contemplo a mí alrededor la armonía de la naturaleza y cada sonido repite la confesión de mi ternura. Y el cielo entero se inclina y derrama sobre mí su soplo etéreo."⁵⁶

⁵⁵ Ídem p. 84

⁵⁶ Ídem p. 107

El cuento de hadas terminará en lo que termina la relación de los amantes. El final llega con la costumbre y el hastío, sin importar la clase social, la ideología, la filosofía o el método que se utilice en la conquista del ser "amado."

"ÉL: Vete, me fastidias.

ELLA: Y tu me repugnas.

ÉL: Valiente amor.

ELLA: ¡Miserable hipócrita, cómo me has engañado!

ÉL: ¿En qué ha venido a parar tu infinito cariño? [...]

AMBOS: El diablo se ha llevado todo. Es el resultado del matrimonio."⁵⁷

4. El grupo de espectadores y críticos también logran su objetivo. Hacer la crítica severa sobre la puesta en escena pero con la facilidad que el dramaturgo cambie el concepto que tienen de la nueva dramaturgia:

"FISCHER: ¿Vamos a permitir que se nos represente semejante tontería? Hemos venido por curiosidad, pero todos somos gente de buen gusto. [...]

SCHLOSSER: [...] Queremos una pieza de hecha y derecha, una obra de buen gusto. [...] (74-76)

"SCHLOSSER: No queremos saber de principiantes. [...]

FISHER: No tiene aspecto de poeta.

SCHLOSSER: ¡Impertinente!

Casi enseguida,

MÜLLER: Es más cortes de lo que yo pensaba. [...]

FISHER: Me da lástima.

MÜLLER: Es un buen muchacho."⁵⁸

⁵⁷ Ídem p. 134

⁵⁸ Ídem p. 76

5. La gente del teatro no está de acuerdo con la nueva propuesta escénica:

*FISCHER: Sí, ¿Cree usted que vamos a tomar en cuenta a su poeta?

BUFÓN: ¿Verdad que no vale nada? Mucho me alegra enterarme de que otros tienen el mismo gusto que yo. [...]

BUFÓN: Soy el servidor de vuestras mercedes; ¡A mucho honor! Si, Dios sabe que es un autor deplorable. Para poner un mal ejemplo: ¡que infeliz papel me ha dado! ¿En qué escena resulto ingenioso y divertido? [...]

BUFÓN: [...] Dejen ustedes que está miserable obra llegue a su fin y hagan como si no advirtiesen lo mala que es. Tan pronto como llegue a casa, me sentaré y escribiré para ustedes una que seguramente ha de gustarles.⁵⁹

Cada uno de los círculos de personajes y, de las situaciones planteadas tiene un objetivo inicial y, llegan a una conclusión aparente. Podría afirmarse que la obra en general tiene un final también aparente. Lo cual, quiere decir que, la estructura de la obra es abierta y segmentada.

⁵⁹ Ídem p. 130

2. BERTOLT BRECHT

2.1 Los antecedentes del Teatro Épico

El inicio del siglo XX poseía las motivaciones y los valores morales de un siglo lleno de aventuras y romances plasmados en códigos caballerescos. El hombre no había vivido una guerra en Europa desde mediados del siglo XIX por lo que su conocimiento era enciclopédico.

Hacia 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial, los jóvenes de este nuevo siglo encuentran la oportunidad de enfundar un sable y montar un corcel. Pero se encuentran ante los avances científicos que transformarían la cultura y la civilización. El uso de ametralladoras, gases y tanques modifican la cosmovisión del mundo.

El brusco enfrentamiento a la nueva realidad se refleja en un caos con las transformaciones políticas, filosóficas y sociales. El hombre comienza por tratar de explicarse y de olvidar los sucesos negativos que trae por consecuencia la Primera Guerra Mundial.

Es en este siglo, donde la medición del tiempo no sólo depende del conteo matemático sino también del histórico. Es por ello, que el siglo XX, cronológicamente inicia en 1900 y termina en 1999; históricamente, el siglo inicia en 1917 con la Revolución Rusa y ha de concluir en 1991 con tres eventos importantes: la caída del Muro de Berlín, la desaparición de la URSS y el fallido golpe de estado en el intento de restaurar su dictadura.

En el periodo que transcurre de 1917 a 1991 la renovación estilística es vertiginosa y los movimientos artísticos aparentemente son efímeros. Siendo el arte el reflejo de los avances científicos y tecnológicos como: el psicoanálisis, la teoría de la relatividad y la bomba atómica. Éstos últimos enfrentan al hombre a un nuevo estado de conciencia modificando sus relaciones humanas.

El arte dramático al representar las acciones humanas hace uso del psicoanálisis para modificar la relación de los personajes y de la acción dramática. Al mismo tiempo, las nuevas formas de comunicación y de expresión se hacen presentes en el teatro.

La unión de una nueva psicología y de diferentes formas de expresión desencadena en modelos dramáticos como el Dadá, el Expresionismo, el Existencialismo, el Distanciamiento Brechtiano, el Teatro del Absurdo, los más trascendentales.

Movimientos teatrales que tienen por motivos centrales comunes la exposición de lo absurdo de la vida, la culpa, la soledad, la angustia por la libertad y la degradación del ser. Esta nueva visión del mundo lleva a la escena el concepto del antihéroe, mismo que se postula contra las ideas tradicionales del héroe trágico griego. El antihéroe busca la destrucción de la moral tradicional con la finalidad de crear nuevos conceptos de ley, orden o razón.

Es por ello, que el antihéroe se caracteriza por ser un ente que no sólo desea vivir sino desea existir, es un personaje que expone las carencias de un mundo irreal, es un ser pensante e incluso es un sabio. Ya que, se enfrenta a una cosmovisión diferente en donde el mundo ideal está contra la realidad debido a la experiencia de la posguerra.

Ante la nueva cosmovisión y la aparición del antihéroe, el arte teatral toma los sentimientos de inconformidad que forman la atmósfera de la Europa del siglo XX. Es entonces cuando surgen diferentes propuestas escénicas y una a una reflejan los diferentes microscopios en los que se encuentra la cotidianidad del hombre de la posguerra.

Con las condiciones anímicas en las que se encuentra el hombre, los artistas toman los avances científicos y retoman algunas de las posturas artísticas, con la finalidad de elaborar un modelo de expresión que les sirva en la explicación de los sucesos que los rodean.

Particularmente en Alemania, autores como Lessing, Goethe y Schiller son parte fundamental en el desarrollo de la dramaturgia. Como se menciona, la dramaturgia alemana mantiene un proceso con estos tres autores que desembocaría en el romanticismo. Mismo que es base en la gestación de movimientos posteriores como el Dadá, el Expresionismo, Existencialismo y el mismo Absurdo.

Nuevas formas de creación artística surgen y con ello la renovación dramática, en donde, los antecedentes de la perfección dramática aristotélica se hacen presentes pero con los antecedentes de ser una propuesta caduca. Es entonces cuando a la propuesta aristotélica se le utiliza como un documento de apoyo en la creación, en el análisis y en la dramaturgia escénica.

La Poética aristotélica deja de ser el material invaluable e irrevocable para convertirse en un pretexto de la renovación dramática del siglo XX. Desde el

momento en que se establece que el teatro clásico griego es de carácter religioso al encontrarse basado en la mitología.

Motivo por el cual, Esquilo, Sófocles y Eurípides encuentran la posibilidad de tratar de sensibilizar a los asistentes, a través de la representación de los semidioses y héroes como personas de carne y hueso, con errores y virtudes, buscando con ello la identificación de los espectadores con el suceso.

2.2 Las características del Teatro Épico

La fusión de dos géneros diferentes, el teatro y la épica; unidos por un fin y por un autor: Bertolt Brecht.⁶⁰ Autor que propone la representación de un teatro dirigido a las masas buscando en el público una actitud activa frente al espectáculo teatral.

Lo más importante en el objetivo y desarrollo del teatro épico es la función activa del público -siendo está una innovación dentro del teatro del siglo XX pero no de toda la producción dramática del siglo, mucho menos de la mundial- así como en el planteamiento de una nueva visión y técnica de la escritura teatral.

Con el paso del tiempo y con el cambio de objetivos, la dramaturgia pasó del carácter religioso al de entretenimiento y diversión. "El gusto del público no

⁶⁰ Bertolt Brecht (1898-1956) Poeta y hombre de teatro alemán, una de las personalidades que más ha influido en la teoría y en la praxis del teatro del siglo XX. A partir de 1933 vivió en el exilio (Dinamarca, EE.UU., 1941- Suiza, 1947) donde escribió piezas antifascistas. En 1948 se trasladó a la República Democrática Alemana y se hizo cargo del Berliner Ensemble, con el que llevó a la práctica sus teorías teatrales, formando un equipo de directores, actores, escenógrafos, etc y creando montajes modélicos de sus obras. Genoveva Dieterich. *Diccionario del teatro*. Pág. 41-42

sólo se había formado y educado al contacto con los forasteros distinguidos, sino en las recitaciones anuales de los poemas homéricos...⁶¹

Las representaciones griegas se basaban en la presentación del género llamado tragedia. Término que asigna Aristóteles a los textos dramáticos de la época dorada griega, con Esquilo, Sófocles y Eurípides como los principales representantes.

En el caso de la tragedia, Aristóteles se encarga de profundizar en el fenómeno dramático, no así, explícitamente, en el género de la comedia. Diciendo así de la tragedia:

*Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieran estado de pureza.*⁶²

Quedando así esta definición como un punto de partida para los dramaturgos posteriores, lo mismo estableciendo los cimientos de lo que sería la forma irrevocable de la dramaturgia.

A partir de esto, el teatro se ha clasificado como aristotélico y no aristotélico, de acuerdo a la fidelidad con que los dramaturgos siguen -al pie de la letra- cada uno de los seis componentes aristotélicos⁶³, pero no sólo

⁶¹ C. M. Bowra. *Historia de la literatura griega*. Trad. Alfonso Reyes, 15ª ed. México, FCE, 1996. (col. Breviarios 1) Pág. 62

⁶² Aristóteles. *La Poética*. Pág. 138

⁶³ Supra. 1.4 El modelo de acción dramática de *El gato con botas*. Pág. 31

eso sino la secuencia y la importancia de cada uno de ellos tenga el mismo peso escénico que propone Aristóteles en *La Poética*.

El teatro épico, como ya se menciona, tiene los seis elementos aristotélicos pero utilizados de diferente forma; por lo que cambia el peso que cada uno de ellos tiene sobre la escena. Causa por la cual, el texto y la escenificación son abiertas. En donde los acontecimientos implícitos en la situación "...pueden que ocurran así, pero también puede que ocurran de alguna manera completamente distinta."⁶⁴

En el caso de Brecht lo que él plantea es lo contrario al modelo aristotélico. Ya que, Aristóteles busca la identificación del público con el hecho escénico; y Brecht busca el razonamiento del espectador ante el drama. Es decir, que el público tome una posición ante la situación expuesta.

Sin embargo, Brecht no se encuentra del todo en contra de *La Poética*; ya que, establece su práctica escénica a partir de los seis componentes aristotélicos, en los cuales como ya se había mencionado, lo importante en la creación dramática es la estructuración de la imitación de las acciones humanas.

La diferencia en la propuesta dramática de los dos autores se encuentra en que Aristóteles propone los componentes contenidos en *La Poética* como la base de la práctica dramática, y Brecht los utiliza como una serie de componentes para la escritura escénica más que para la escritura dramática.

⁶⁴ Walter Benjamín. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Editorial Taurus, 1998. (Iluminaciones III) Pág. 23

Lo cual, no significa que se elimina el elemento texto, sino sólo cambia su función: "El texto es servil en ambos casos: en uno sirve al mantenimiento de una práctica y en otro a su modificación."⁶⁵

La modificación consiste en no representar al público en el escenario - lugar que mimetiza el mundo (un espacio mágico)- sino darle el significado de un lugar de exposición con la finalidad de generar una postura en el espectador ante el suceso.

En *La Poética*, el texto es el generador de la escena; en el teatro épico, la escena es el vehículo en donde se inscriben formulaciones nuevas; para lo cual, se requiere de un control estricto. En el teatro aristotélico lo que se requiere es del virtuosismo del interprete.

En el teatro aristotélico, la imitación de las acciones tiene como finalidad la de provocar terror y conmiseración⁶⁶ en el espectador, en cambio en el teatro épico es con la finalidad de "llevar al espectador a considerar los acontecimientos de una forma investigadora y crítica."⁶⁷ "...el teatro épico se interesa ante todo por el comportamiento de los hombres entre sí..."⁶⁸, el espectador debe tomar una postura ante los acontecimientos ocurridos en el escenario.

Por lo que, las relaciones funcionales "[...] entre escena y público, texto y representación, director y actores, siguen casi intactas. El teatro épico parte del

⁶⁵ Ídem. Pág. 17

⁶⁶ Siendo la peripezia, la inversión de las cosas en sentido contrario; y el reconocimiento, es el cambio de la ignorancia al conocimiento. Ambos elementos bien utilizados deben generar en el espectador la compasión y el terror, estableciendo que la buena utilización de estos, ha de producir una buena tragedia. Aristóteles Pág. 140

⁶⁷ Walter Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*, Pág. 243

⁶⁸ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973. Pág. 240

intento de modificarlo fundamentalmente.⁶⁹ Lo que lleva a cabo Brecht, es plantear a través de la escena la escritura dramática del teatro épico.

En el teatro aristotélico, la preferencia se encuentra en la estructura del texto, el resto de los elementos se hallan en función de éste, el texto es la base de la escenificación buscando el equilibrio dramático, a lo cual, Aristóteles aclara: sin acción no hay tragedia, más la puede haber sin caracteres. Agregando más adelante: Añádase que lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento.⁷⁰

La principal diferencia con el teatro aristotélico, es mediante el uso de representación de las acciones humanas, ya que, el teatro aristotélico pretende conseguir una emoción, y en el teatro épico lo que se busca es la racionalización del espectador sobre los temas que involucran el desarrollo o la superposición contradictoria de las relaciones sociales.

En el teatro épico el objetivo es la reflexión en el espectador, y no causar terror. Por lo cual, no hay una plantilla preestablecida de la estructura del teatro épico, ya que, "...no tiene que desarrollar acciones, tanto como representar situaciones."⁷¹

Dichas situaciones tienen por característica, que se encuentran al final y no al comienzo, esto con la intención de alejar al espectador y no involucrarlo sentimentalmente; buscando el sentido crítico personal de cada uno de los participantes. Tomando en cuenta que, el teatro épico esta dirigido a las masas,

⁶⁹ Walter Benjamín. *Tentativas sobre Brecht*. Pág. 18

⁷⁰ Aristóteles. *La Poética*. Pág. 140

⁷¹ Walter Benjamín. *Tentativas sobre Brecht*. Pág. 19

pretende el interés mediante la cultura, gracias a lo cual, surge la idea de literalización del teatro.

"La literalización significa que lo 'figurado' se mezcla con lo 'formulado' dando así al teatro la posibilidad de establecer una conexión con otras instituciones para la vida del espíritu."⁷²

Esto recae en un contenido específico que tiene que ver con una forma de actuación diferente, estableciendo el uso de los gestos; por lo que, la propuesta de la puesta en escena es con elementos literarios como son signos de puntuación y notas al pie de página, principalmente.

El empleo de los gestos es el primero y el más importante de los elementos, cumpliendo una doble función en el teatro épico: una, frente a las diferentes manifestaciones y/o afirmaciones; dos, sobre el múltiple e impenetrable carácter de las acciones.

Motivo por el cual, no existe una progresión escénica del tiempo, y se logra determinar la situación a través del uso gestual, por lo que, "...el teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro; conmociona su vigencia; [...] amenaza a la crítica en sus privilegios."⁷³ Así, pues, la dramaturgia surge de la forma de escenificación, por lo que, el texto tiene una forma racional, en donde los elementos que lo originan son identificables.

⁷² Ídem. Pág. 22

⁷³ Ídem. Pág. 25

Logrando la intervención del público provocada por los actores, obteniendo que el actor y el espectador tomen una postura ante lo que esta sucediendo en el escenario.

Para esto, es necesario que el espectador no se involucre con los sucesos. La acción es interrumpida, no se desarrolla de una forma uniforme ni continua con la finalidad de permitirle al actor dirigirse al público, para realizar comentarios -paralelos a la acción- sobre los personajes, "Por eso la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico."⁷⁴

Las interrupciones en el teatro brechtiano buscan que, "...cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto."⁷⁵ Los gestos son importantes en la escenificación brechtiana, ya que, representan las características individuales y sociales, "...por lo que se representa en la escena no sólo son destinos individuales: es la suerte de toda una comunidad."⁷⁶

El espectador presencia en la escena la imagen de una realidad que muestra su realidad; que no sólo, es una representación sino el podio de exposición de cada uno de los participantes.

⁷⁴ Ídem. Pág. 19

⁷⁵ Ídem. Pág. 19

⁷⁶ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 230

2.3 Las características del “*Verfremdungseffekt*”⁷⁷ y su empleo en el Teatro Épico

El *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento, de alejamiento o de extrañamiento)⁷⁸ es el término con el que Brecht denomina a su nueva técnica teatral, planteando un método para el teatro del siglo XX considerando las necesidades momentáneas de la sociedad alemana.

Verfremdungseffekt es un término alemán de difícil traducción al castellano; Sin embargo, con la finalidad de lograr una comprensión del objetivo del llamado Efecto V, se han empleado términos como los mencionados por Dort ya que una traducción exacta del termino no la hay.

Como expresiones similares existen antecedentes del uso de esta palabra en 1842, con Bertolt Auerbach, mismo que le da el significado de marginación.⁷⁹ Posteriormente, Karl Marx hace uso de un término similar: *Enfremdung*, reconocido en *Manuscritos de 1844*, mismo que adquiere el significado de alineación.⁸⁰ Ambos términos sugieren el sentido de rechazo, extrañamiento, desconocimiento. Y el *Verfremdungseffekt* revela los términos de extrañamiento, alejamiento, distanciamiento.

Brecht en su búsqueda de involucrar a las masas con el arte, a fin de una culturización y una toma de conciencia del rol social de cada uno de los individuos. Es por lo que, busca en el teatro épico un proceso que contemple las inquietudes y las necesidades de expresión de la comunidad en ese momento.

⁷⁷ Término conocido como Efecto V, Distanciamiento, Rompimiento Brechtiano.

⁷⁸ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 243 Estos términos son los utilizados dentro de una traducción más o menos fidedigna al objetivo que busca Brecht, sin embargo, no son los utilizados en la mayor parte de las traducciones al español; por lo que también se hará uso del término de distanciamiento.

⁷⁹ Juan Antonio Hormigón. *La práctica dialéctica Brechtiana: desalienación crítica y productividad*, en Juan Antonio Hormigón. *et. al. Brecht y el Realismo dialéctico*. España, Alberto Editor. Pág. 349

⁸⁰ Pérdida de la conciencia, vaciamiento de aptitudes, suspensión y turbación de sentidos[...] signo de la relación perdida entre el productor y el contenido de la producción. Ídem.

*El efecto de distanciamiento tenía por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica frente al proceso representado. Para ello se utilizaron medios artísticos. Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento "mágico" y que de ninguna manera pueda llegar a producirse un "campo hipnótico"*⁸¹

El Efecto V afecta tanto al texto como a la representación, "...una vez abandonada la transformación total, el actor ya no presenta su texto como si lo estuviera improvisando, sino como si lo citara."⁸² El actor lejos de representar un personaje se encuentra ante un proceso del cual es testigo en primer grado.

Lo mismo el espectador, pero con la diferencia, que el público ha de emitir un juicio crítico y personal de lo presenciado. Esto no impide que, el espectador y el actor tengan cierto grado de sentimientos que no deben de influir en su veredicto, en eso consiste el planteamiento de teatro nuevo.

*El actor debe lograr una visualización, una exteriorización de las emociones de su personaje, en lo posible una actuación que revele los procesos interiores que se desarrollan en él. La emoción correspondiente debe surgir con claridad, debe emanciparse, para ser tratada con grandeza. Especial elegancia, vigor y encanto en el gesto dan por resultado un efecto de distanciamiento.*⁸³

⁸¹ Bertold Brecht. *Escritos sobre teatro*. Selec. y trad. Jorge Hecker. Vol. I. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1970. Pág. 169

⁸² Bertold Brecht. *Ídem*. Pág. 171

⁸³ *Ídem*. Pág. 173

Este planteamiento se ha intentado en otras épocas de manera "inconsciente". Brecht retoma y analiza los elementos utilizados, anexa los de su época y toma conciencia de ellos previendo los resultados.

*El objetivo del efecto de distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones. Por gesto social se entiende la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí los hombres de una determinada época.*⁸⁴

Así, "...el teatro épico con su efecto de distanciamiento –que no persigue otro objeto que mostrar al mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado– es precisamente su naturalidad y terrenalidad, su humor y su renuncia a todo elemento místico."⁸⁵

2.4 Elementos escénicos del Teatro Épico

El teatro épico bajo las características de ser un teatro hecho para las masas y con la particular característica de buscar la concientización masiva, recurre al empleo de diferentes elementos que le sirven de apoyo para llegar a su objetivo. Adicional a la propuesta del efecto de extrañamiento, mismo que orienta al teatro a una forma deferente de identificación con los sucesos teatrales, la identificación deja de ser individual y catártica para ser colectiva y concientizante.

El teatro épico basa la práctica escénica en ciertos elementos significativos formulando una estructura dramática, en la cual, ha de

⁸⁴ Ídem. Pág. 174

⁸⁵ Ídem. Pág. 175

fundamentar su representación; es decir, sin tomar un texto literario específico espera obtener de los espectadores, con la escena, la completa atención más que su sensibilidad.

El uso de los elementos surge de las necesidades escénicas; empleándolos en la representación del teatro épico con el fin de cubrir las carestías del público: tanto artísticas como sociales.

Elementos Brechtianos aplicados en las interrupciones:

1. La utilización de pancartas destinadas a dar la información necesaria de la acción, con la finalidad de no sorprender al espectador.
2. Evita la fantasía en la iluminación: luminarias visibles.
3. Una decoración esquematizada en la que se indican los elementos y no se sugieren espacios.
4. Multiplicación de objetos que se encargan de la delimitación de las relaciones del hombre con el mundo, a través de su materia y no de su forma.
5. Las canciones brechtianas escritas en estribillos que lleguen al corazón y se quedan en la razón.
6. El desmembramiento del texto en varios planos: "[...] plano de conversación trivial, plano de declamación, plano de los *songs* [...]"⁸⁶
7. Hace uso de proyecciones, con la finalidad de proporcionar información sobre el suceso al que ha de referirse.

El uso de elementos escénicos como: los carteles, las proyecciones, las máscaras, las canciones, la segmentación del texto, entre otros, son colocados

⁸⁶ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 186

con la finalidad de alejar al público que presencia el teatro de características épicas.

Estos elementos paralelos a una forma diferente de actuación son la causa de la renovación teatral del siglo XX. Sin embargo, el empleo técnico de los elementos por sí solos no fundan en la escena un teatro épico o un efecto de extrañamiento.

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. [...] Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea, representar hechos y personas como elementos históricos como elementos perecederos.⁸⁷

Para conseguir tal efecto, adicional a los elementos mencionados, existen tres recursos auxiliares dramáticos para conseguir la historización de los personajes o de los sucesos:

1. La construcción del diálogo en tercera persona; es decir, los verbos empleados para enunciar alguna acción concreta, no se realizan de manera personal sino con el pronombre *él*.
2. Las situaciones se plantean en el tiempo pretérito, con la finalidad de establecer una narrativa, y no permitir la identificación con los acontecimientos.

⁸⁷ Bertold Brecht. Op. cit. Pág. 153, 154

3. Las acciones son en tercera persona. El actor se encarga de acotar las acciones de su personaje y también de los otros personajes como parte de la escena.

Los elementos escénicos de los que hace uso el teatro épico tienen la función de constantemente interrumpir la acción, tanto actoral como escénicamente; con la finalidad de alejar al espectador de la emoción. Con el proceso de extrañamiento el espectador se encuentra ante una situación que se ubica fuera de su tiempo real pero el lenguaje hace que afecte a su presente.

El distanciamiento busca y logra la concientización del espectador ante situaciones que le parecen extrañas pero cercanas. Como parte de la concientización, se recurre al extrañamiento, a través del uso de letreros, carteles, canciones, proyecciones, máscaras, principalmente.

El empleo de elementos brechtianos es el resultado del Efecto de Extrañamiento, con el objetivo primordial de la no-identificación del espectador con los personajes en cuestión; siendo así, el espectador un ente participativo del evento que presencia; no pretendiendo colocar al espectador en la escena sino que éste tome la postura que le parezca adecuada ante la situación que se le plantea.

2.5 El Modelo de Acción Dramática del Teatro Épico

Los elementos dramáticos utilizados en el teatro épico están relacionados con los que propone Aristóteles en *La Poética*, sólo que Brecht los emplea de diferente forma con el fin de lograr el objetivo o el impacto que espera del público.

A pesar, del enorme interés por comprender lo planteado por Brecht, se ha generado al entorno de su obra literaria un gran enigma y una desinformación sobre sus postulados. Basando su desarrollo artístico en una sola etapa creativa; ya que, la investigación que se han realizado es en torno al teatro épico solamente. Hasta llegar al grado de proponer una nueva clasificación de los textos dramáticos:

- La forma aristotélica esta basada en las tres unidades⁸⁸ y establece que el drama debe desarrollarse bajo la acción propuesta por la fábula o la trama, misma que se lleva a cabo en un solo lugar y en un lapso de un día.
- La forma no aristotélica, que es la que contraria a las unidades aristotélicas, no sólo en la acción⁸⁹, sino en el empleo del lugar y del tiempo de desarrollo. En esta forma, se pueden alterar uno, dos o varios de los componentes aristotélicos básicos en la dramaturgia aristotélica.

La siguiente tabla presenta una pequeña comparación de los elementos y su utilización, tanto en el teatro aristotélico como en el brechtiano.

⁸⁸ Las cuales, se han convertido en la base fundamental de la mayor parte de la producción dramática durante varios siglos en la historia del teatro. Siendo en la actualidad, todavía, un reto para los dramaturgos jóvenes, que pretenden lograr la "perfección dramática"

⁸⁹ En el sentido real aristotélico. Y dentro de los postulados contenidos en *La Poética* de Aristóteles.

TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO ÉPICO
<p align="center"><i>Argumento o Trama</i></p> <p>El elemento más importante en este teatro. Debido a que la tragedia es la imitación de las acciones del hombre, lo que importa es como se estructuran estas.</p> <p>"...el actor se deje llevar completamente por la obra. [...]sin que importe su voluntad."⁹⁰</p>	<p align="center"><i>La Fábula</i></p> <p>Pretende mostrar al hombre tal cual es; por lo que, evita la imitación de las acciones del hombre y el sensacionalismo de los acontecimientos. La tendencia es de recurrir a las historias antiguas y reformularlas; en lugar de tomar una nueva.</p>
<p align="center"><i>Los Caracteres</i></p> <p>Son el medio para que los actores manifiesten las ideas del autor, forman una parte importante en el desarrollo del texto dramático.</p> <p>"[...] ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel."⁹¹</p>	<p align="center"><i>Los Caracteres</i></p> <p>El personaje vive por sí solo. Confronta al actor con los acontecimientos, buscando en él su conocimiento para determinar el contenido, el tempo, las pausas y los acentos, que regirán la escena. Los sentimientos no dominan al personaje-actor.</p>
<p align="center"><i>Idea y Expresión</i></p> <p>"[...] consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en si misma, y lo que con ella concuerde, [...]"⁹²</p> <p>Establece la posición de los personajes ante sus circunstancias.</p>	<p align="center"><i>Idea y Expresión</i></p> <p>Coincide con Aristóteles.</p> <p>Las palabras deben decir, lo que quieren decir, pero el mensaje es de carácter subversivo; en la tragedia no sucede de esta forma.</p>
<p align="center"><i>Dicción o Léxico</i></p> <p>Es el medio de las palabras para expresar lo que las ideas plantean.</p>	<p align="center"><i>Dicción y Léxico</i></p> <p>Las palabras son lo más importante, ya que, no-sólo desarrollan una idea sino</p>

⁹⁰ Constantin Stanislavski. *Un actor se prepara*. Pág. 12

⁹¹ Ídem.

⁹² Aristóteles. *La Poética*. Pág. 141

<p>Proponiendo así el estilo de la actuación y la dramaturgia; inicialmente en la tragedia y, después en la dramaturgia en general. El objetivo es describir las acciones.</p>	<p>que, plantean una postura. Proporciona la información sobre la situación presentada.</p>
<p><i>Canto y Espectáculo</i> El canto debe superar a los elementos anteriores por la musicalidad de la palabra. El espectáculo no debe ser superior al resto de los elementos, ya que, la dramaturgia es lo más importante.</p>	<p><i>Canto y Espectáculo</i> Estos elementos son los más importantes para la escenificación. La musicalidad -de la palabra y de los sonidos en general- tiene el fin de romper emociones. El espectáculo tiene por complemento otros elementos distintos al teatro aristotélico.</p>

A partir de lo señalado en este cuadro, donde se exponen algunas diferencias del teatro épico respecto al planteamiento dramático aristotélico; se deriva que el teatro épico brechtiano no es de carácter aristotélico.

Con base en la experimentación es como surge este modelo dramático, en el que el drama y la épica se unen. Los primeros intentos de Brecht hacia este objetivo final, fueron los *Lehrstück*⁹³ y los *Radiolehrstück*⁹⁴, en los cuales, Brecht realiza las primeras pruebas a partir de las reacciones de los espectadores.

⁹³ Pieza didáctica

⁹⁴ Pieza didáctica radiofónica

2.5.1 Estructura Dramática

Los elementos o recursos escénicos⁹⁵ y los seis componentes aristotélicos son los empleados para la creación de la estructura dramática del teatro épico. Lo cual no significa que el uso de estos o de alguno de ellos da por hecho que se realiza teatro épico brechtiano.

Una característica particular del teatro épico es el desmembramiento del texto, él cual forma parte de la construcción dramaturgica, que es de forma salteada y sin secuencia aparente. La división arbitraria del texto en cuadros, interrumpidos por alguno de los elementos mencionados, o bien, por el mismo actor⁹⁶.

"El teatro épico no está referido a una sucesión escénica en el tiempo, sino que más bien se anuncia en los elementos gestuales."⁹⁷Es así, mediante la construcción dramática y los gestos que el teatro épico encuentra la forma de enviar el mensaje al espectador.

Formando un mundo de contradicciones objetivas dentro de un aparentemente orden, mismo que, no se cierra completamente; así el espectador o el lector, "...no se encuentra apresado en él y no lo siente como la realidad absoluta o como la ausencia de toda realidad."⁹⁸

Concibiendo que el teatro épico se encuentre entre el estado de liberación y alienación, de abandono y elección, de consentimiento y negación, de verdad

⁹⁵ Supra 2.4 Los elementos escénicos del teatro épico. Pág. 58

⁹⁶ Planteándose una forma diferente en la actuación, en donde, el actor debe pasar del texto recitado, al de conversación y a las canciones, y viceversa tratando de que el espectador no involucre sus sentimientos, sino de mantener su consciente despierto.

⁹⁷ Walter Benjamín. *Tentativas sobre Brecht*. Pág. 27

⁹⁸ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 184

absoluta y relativa. Por lo que, el teatro épico es un descondicionador y destructor ideológico al propiciar en los espectadores una duda sobre su postura o rol social.

"El objetivo de este teatro es mostrar las falsas representaciones que el hombre hace de sí mismo y de la sociedad."⁹⁹ Buscando un espejo infinito en donde lo que se refleje sea la realidad dentro de la más pura verdad; y donde el hombre se reconozca, y de inmediato reconozca su entorno para modificarlo finalmente.

Siendo esto, a lo que pretende llegar el teatro épico. "...en el empeño de interesar a las masas por el teatro, especialmente, y en modo alguno por vía de la cultura..."¹⁰⁰ se encuentra el de modificar la realidad de la sociedad, por lo que, el cambio se presenciara en el pueblo no así en los que no tienen en mente sólo una posición económica.

Una estructura dramática en forma de cuadros lleva a que no se desarrolle de forma continua y uniforme; ésta forma de dramática es con la finalidad de establecer una estructura propia a cada una de las situaciones planteadas. Proporcionando una serie de posibilidades y probabilidades de resolución a cada una de las acciones humanas representadas.

Como parte de la estructura dramática, se desarrollan comentarios con relación a los personajes, se citan las acciones, emociones, situaciones, etc. de un personaje o de varios. Por lo que se descarta la creación literaria del personaje, y también, la escénica, ya que, se pretende que el personaje se cree a partir de la situación en la que se encuentra en el momento.

⁹⁹ Ídem. Pág. 247

¹⁰⁰ Walter Benjamin. *Ídem*. Pág. 20

2.5.2 Sujeto de Acción Dramática

Como se menciona anteriormente, el Modelo de Acción Dramática toma los componentes aristotélicos y de acuerdo a la forma en la que se encuentran ordenados se establece una estructura determinada a cada texto.

En el teatro épico los componentes aristotélicos se ordenan de diferente forma a la aristotélica inicial, motivo por el cual, el teatro épico no tiene una estructura dramática aristotélica.

Como parte de ésta forma de análisis dramático se establece el Sujeto de Acción Dramática, mismo que es el componente aristotélico dominante en la estructura dramática de los textos. Éste es él que determina el orden del resto de los componentes. En el caso del modelo aristotélico, los componentes tienen el orden establecido en *La Poética*, los textos que no contienen el mismo orden son los denominados textos no aristotélicos.

La dramaturgia aristotélica plantea la fábula o la trama como el sujeto de acción dramática de los textos escritos en esta modalidad; en cambio, en el teatro épico, la acción dramática está determinada por la historia del personaje. Como se verá más adelante, la creación de los personajes –no dramáticamente sino ideológicamente- es lo más importante en la escena épica.

Por lo que, Brecht incluye al análisis y estructura contradicciones dialécticas:

1. La tendencia de la negación de la negación, es decir, comprender no comprendiendo: la distanciaci3n. Para comprender es necesario no involucrar m3s que la raz3n y no el sentir.

2. La acumulación de elementos o situaciones incomprensibles para lograr comprender la función de cada uno de estos.
3. Formular lo particular, a partir de lo general; es decir, plantear casos únicos derivados del común sin estar atentos a los mismos.
4. La contradicción natural del hombre en el establecimiento de sus interrelaciones, sociales y con la naturaleza.
5. La comprensión de una situación a través de otra.
6. La disponibilidad de poner en práctica la sabiduría, tanto en la práctica como en la teoría; es decir, el constante interés por mantener la información necesaria para establecer un juicio crítico ante la situación dada.

"Brecht sustituye la noción de conflicto por la de contradicción."¹⁰¹

Buscando una forma diferente en la interpretación del hecho escénico, con una finalidad de carácter social e histórico. Tratando con entes pertenecientes a un momento y a un régimen determinado por cientos de elementos delimitantes: históricos, políticos, sociales y económicos.

Por lo que, la construcción dramática del personaje no es lo principal, sino los acontecimientos en los que se ve involucrado. Es en este sentido que la creación de los personajes es desde su forma ideológica.

El objetivo del drama consiste en representar acciones y condiciones humanas y actuales, haciendo hablar a los personajes de los que se trata. Pero la acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado; al contrario, se desarrolla en

¹⁰¹ Bernard Dort. Op. cit. Pág. 240

*un medio hecho de conflictos y colisiones, y está expuesta a las circunstancias, las pasiones, los caracteres que la rodean o que se oponen. A su vez, estos conflictos y colisiones engendran acciones y reacciones que, en un momento dado, provocan el apaciguamiento necesario. Así, pues, lo que vemos ante nosotros son objetivos individualizados bajo la forma de caracteres vivos, y situaciones ricas en conflictos; caracteres y situaciones que se entrecruzan, se determinan, recíprocamente, mientras cada carácter y cada situación busca afirmarse, colocarse en primer término, en detrimento de los demás hasta que toda agitación desemboca en un apaciguamiento final.*¹⁰²

Lo anterior básicamente, establece los postulados del teatro épico, mismo que están cimentados en la dialéctica del hombre, y en sus relaciones con el medio. En este sentido, es en el que sé plantea que a través de la escena los individuos establezcan una relación entre las situaciones presentadas y las de la vida cotidiana de cada uno de los sectores.

2.5.3 Los temas y las tramas

El teatro épico dentro del contexto en que se desarrolla cuenta con una innumerable cantidad de acontecimientos dignos de ser expuestos a los ojos de los espectadores críticos que busca Brecht. El constante vaivén en las reformas

¹⁰² G.K.F. Hegel. *Esthétique*. Trad. S. Jankélévitch. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1944, Tomo II (segunda parte) Pág. 213 en Bernard Dort. *Op. Cit. Pedagogía y Forma Épica*. Pág. 229

económicas, políticas, sociales y culturales que desencadenaban en constantes caos ideológicos, eran el pretexto perfecto para la escena épica.

Como consecuencia del vertiginoso cambio que vivía la Europa del siglo XX, los sucesos podían dejar de ser actuales muy pronto, sin embargo, gracias a la historia y a las constantes que todas las sociedades mantienen Brecht se encuentra frente a un amplio material histórico que sirve para la exposición de los problemas actuales.

El reconocimiento de las necesidades en este momento establece la innovación dramática del siglo XX; ya que, Brecht retoma los temas de la historia para representar la problemática actual, efectuando una reflexión dialéctica sobre el tema. Para lograr la realización del objetivo del teatro épico, los temas a los que recurre son: el desarrollo y la interposición de las contradicciones de todas las relaciones individuales y sociales, así como, el desenvolvimiento y las relaciones entre ellas.

Como es común durante cualquier periodo de la historia, el hombre siempre se encuentra en conflicto con su entorno, con su comunidad y consigo mismo. Es por ello que la combinación de la historia con la dialéctica dan por resultado dramático el teatro épico. Adicional que a esta fusión se une el *Verfremdungseffekt* y la escena épica esta lista para la exposición de cualquier situación humana.

Es por ello que la historización en la estructura épica es de gran importancia, ya que, al mostrar situaciones con personajes no tipificados permite que el proceso de exposición exalte cultos específicos en relación con la opresión de la clase trabajadora. De esta forma muestra los procedimientos a los que

recurre la producción actual, es decir, exhibe la explotación humana a la que el mismo hombre recurre.

La característica particular de la historización es que presenta estos conflictos sociales en condiciones históricas totalmente diferentes, planteando lo que no debió suceder y lo que debería ser. Prestándose a elaborados dramas que dicen más que si se representarán las situaciones reales.

Es por esto, que la escena épica necesita de la plena conciencia de los participantes, actores y espectadores, ya que es la conciencia la que ha de reaccionar ante los sucesos. Misma que no permite que el sentimiento robe el sentido analítico necesario.

Los temas y las tramas recurrentes en el teatro épico son temas históricos lo suficientemente alejados a un momento cronológico del actual, con la finalidad de poder desarrollar situaciones lo más cercanas al momento presente. La identificación de las situaciones con el momento oportuno a representar no se establece mediante la situación escénica sino por la construcción del personaje y por lo que dice.

El lenguaje es una parte fundamental en la construcción dramática y de los personajes, ya que, el lenguaje que se utiliza es de carácter subversivo. Es mediante este elemento que los personajes y las escenas toman la intensidad que es necesaria para la identificación de la situación que se expone.

El lenguaje de los personajes genera el puente que ha de conectar la postura ideológica del autor y las situaciones reales que el espectador identifica. Es lo que el espectador activo recibe, asimila el mensaje que contiene tendencias

sociales o políticas extraídas de la cotidianidad de los participantes del hecho escénico.

El lenguaje manejado es lógico tanto en el sentido histórico como en el social, ya que, el mensaje subversivo es tan sutil que quien lo recibe es el inconsciente, es por esto, que el rompimiento brechtiano es de suma importancia para el desarrollo de la escena épica. Ya que, cada uno de los rompimientos está destinado a mantener alerta todos los sentidos.

El distanciamiento, la historización, el lenguaje subversivo, los elementos narrativos, las contradicciones humanas y la exposición de acontecimientos son los que dan vida al teatro épico brechtiano.

2.5.4 Los personajes

Los personajes del teatro épico son seres complicados en tanto que, se forman a partir de un momento histórico específico, es decir, tienen una serie de características que los ubica en un lugar y momento específicos. Sin embargo, la ideología que tienen no pertenece del todo al momento que representan, llevan consigo mismos un mensaje exclusivo para un auditorio determinado.

Al abrirse el replanteamiento de los acontecimientos históricos trae por consecuencia una nueva presentación de los personajes, principalmente el personaje protagónico; es decir, toma un sentido humano completo mismo que se distingue por la carga histórica e ideológica del momento de su representación.

Por este motivo surge la figura del antihéroe, a partir del antecedente que propone Aristóteles: el héroe trágico.¹⁰³ "Brecht ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea pensante, incluso el sabio."¹⁰⁴

Son determinantes en la construcción del personaje estas características, ya que, en el teatro épico el protagonista funciona como el antihéroe. Se establece entonces, que el personaje antihéroe tiene por misión la de demostrar las consecuencias que sus actos traen. Un ejemplo indudable de ello es *Madre Coraje*.

Así, los personajes protagónicos no tienen la misma función de los héroes trágicos aristotélicos, los cuales, también tienen una misión demostrativa pero en este caso, los protagonistas aristotélicos deben todo al destino, por ello, "...sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error..."¹⁰⁵ —resaltando el cambio de fortuna en el destino del protagonista.

Mismo que esta planteado en las peripecias, en las que el destino hace su obra frente al individuo en cuestión, dependiendo de él reestablecer el orden a través del reconocimiento;¹⁰⁶ es la oportunidad que da el destino para el individuo de encontrar el justo medio.

En el caso de Brecht no es así, ya que, el protagonista tiene la capacidad de discernir sobre su propio futuro, ya sea, por conveniencia o por estabilidad

¹⁰³ Personaje que sufría las vicisitudes del drama, el cual, es un ser de alto linaje en conflicto con el orden cósmico -mismo que en la mayoría de los casos no estaba enterado de su error-

¹⁰⁴ Walter Benjamín. *Tentativas sobre Brecht*. Pág. 35

¹⁰⁵ Aristóteles. *La Poética*. Pág. 149

¹⁰⁶ *Supra* referencia 66

moral o social; el protagonista es un hombre más que un personaje, motivo por el cual, el actor debe variar su perspectiva ante el personaje al que representa.

"El hombre ya no es el centro, en tanto que la persona autónoma, luchando contra sus semejantes o contra las fuerzas el mundo."¹⁰⁷ Así, el espectador debe encontrar el orden a través del extrañamiento, que es la forma en la que el teatro épico propone el afrontamiento de la escena con la realidad.

Mediante las contradicciones dialécticas el hombre trata de entender el exterior o bien el entorno de desarrollo en el que el ser humano se desenvuelve. Para finalmente presentar en escena a personajes reales, no ficciones. Por lo que, este planteamiento es más directo en la búsqueda del verdadero realismo, que el propuesto por Stanislavski y por autores como Ibsen, Chejov u otros.

Los artistas realistas describen las contradicciones

Entre los hombres y sus relaciones entre sí y

Las relaciones en las que se desarrollan.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bernard Dort. *Ídem*. Pág. 76

¹⁰⁸ Bertold Brecht. *El compromiso con la literatura y el arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona, Ediciones Península, 1984. Pág. 424

3. COMPARACIÓN DE LOS DOS MODELOS DRAMÁTICOS.

3.1 Los Modelos de Acción Dramática

El modelo de acción dramática es una forma de análisis dramático que parte de los componentes incluidos en *La Poética* aristotélica. Los Seis Componentes Aristotélicos son: 1) la trama o argumento, 2) los caracteres éticos, 3) el recitado o la dicción, 4) las ideas, 5) el espectáculo y 6) el canto¹⁰⁹.

A partir de estos y respetando el mismo orden aristotélico es donde se establece inicialmente la forma perfecta de estructura dramática. Y por lo que se establece actualmente dos estructuras dramáticas: la aristotélica y la no aristotélica.

El modelo de acción dramática hace el análisis de los textos con base en el orden de los componentes aristotélicos, ya que, todos los textos dramáticos contienen las características aristotélicas. Sólo que, los dramaturgos tienen la libertad de resaltar cualquiera de los componentes y ordenar el resto a partir de éste.

Para el análisis de los textos en éste método, el componente principal adquiere el nombre de Sujeto de Acción Dramática. Mismo que es el punto de partida en el análisis del texto dramático. Éste modelo de análisis no sólo cumple

¹⁰⁹ Estos componentes se encuentran más explícitos en 1.4 Modelo de Acción Dramática de *El gato con botas*
Pág. 31 Aristóteles. *La Poética*.

una función dramática pues expone los elementos de mayor importancia dentro del texto, mismos que sirven en la propuesta escénica.

El análisis dramático bajo el modelo de acción dramática proporciona más elementos útiles tanto para los directores como para los actores. Motivo por el cual, es imposible en ésta investigación separar el aspecto dramático del escénico.

Como se puede observar en los dos apartados anteriores, en donde establecen las bases dramáticas, estilísticas y escénicas de los dos autores que se localizan reunidos en este escrito: Ludwig Tieck y Bertolt Brecht.

La primera parte está dedicada a Tieck, autor dramático de *El gato con botas*, la segunda parte expone las características del teatro épico de Brecht. Y en esta parte, se plantea al teatro romántico de Tieck como el antecedente del teatro épico de Brecht.

Ambos autores se analizaron con el método de acción dramática, es decir, con base lo planteado en *La Poética*, y la aplicación de los componentes aristotélicos. Comprobando de esta forma que los dos autores tienen una estructura dramática no aristotélica. Al momento de la comprobación se dejó ver lo que es el sujeto de acción dramática.

Hasta éste momento el análisis que se ha realizado es iniciando en lo general para llegar a lo particular; motivo por el cual se analizan dos textos: *El gato con botas* para el teatro romántico y para el teatro épico *Un hombre es un hombre*.¹¹⁰

¹¹⁰ Bertolt Brecht. *Teatro Completo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1987

Antes de plantear el análisis de éstos dos textos básicos, es necesario que se tenga como antecedente el modelo de acción dramática del teatro aristotélico, con la finalidad de tener una base real sobre lo que se denomina teatro no aristotélico.

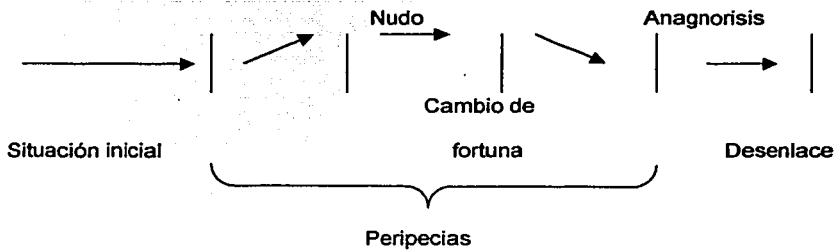
El modelo de acción dramática aristotélico básicamente se compone de una sola estructura, lo cual no quiere decir, que todos los textos escritos bajo las características dramatúrgicas aristotélicas tengan estrictamente el mismo esquema. Por lo que, el modelo aquí propuesto se toma a partir de lo planteado en *La Poética* de Aristóteles.

El modelo de acción dramática que se formula a partir de los componentes aristotélicos y de la definición de la tragedia¹¹¹, mismos que establecen que la imitación de las acciones del hombre es lo más importante. Por lo tanto, la tragedia y el modelo aristotélico sólo se encarga de ordenar las acciones.

Siendo la estructura dramática del teatro aristotélico la formada por una situación inicial, misma que se desarrolla haciendo uso de peripecias, que la llevan a un nudo o conflicto, propiciando un cambio de fortuna en el personaje protagónico o héroe trágico y la anagnórisis en el espectador, llegando al desenlace.

Mismo que está determinado con base en las acciones negativas, regularmente desconocidas, del héroe trágico. Ya que, éste personaje depende su futuro de lo que el destino le depara. Es por ello, que al tomar conciencia de sus acciones sobre viene un cambio de fortuna.

¹¹¹ La definición de tragedia se encuentra en el 2.2 Características del teatro épico Pág. 49



En el caso de las obras con estructura aristotélica el modelo de acción dramática está determinado por la trama. Es para Aristóteles lo más importante "...la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones[...] Luego actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo." ¹¹²

De acuerdo con la finalidad de la tragedia y siendo la más importante la trama, es por ello que fábula o trama corresponden al sujeto de acción dramática, siendo el resultado en el orden de las acciones.

Así es como, los componentes aristotélicos se ordenan como lo establece *La Poética*, después de la trama se encuentran los caracteres y la forma de los mismos, las ideas manifiestan el contenido a la forma de los caracteres. Sobre el escenario se encuentra el crisol melódico que amalgama un buen texto dramático con el espectáculo.

Es bajo estas características que se establece que la estructura aristotélica tiene la forma perfecta de un texto dramático con la finalidad de llegar a una puesta en escena de la misma condición.

¹¹² Aristóteles, *La Poética*. Pág. 140

3.1.1 Modelo de Acción Dramática de *El gato con botas*

"La poesía romántica es una poesía que aspira a lo universal."¹¹³ El romanticismo sitúa a la poesía en el sentido primario de creación, ejerciendo la amplitud de valores a las diferentes manifestaciones artísticas; sólo que el teatro se convierte en la manifestación de éstas y de los sentimientos puros del creador.

El modelo de teatro romántico se postula como el adversario principal del modelo de teatro neoclásico. En él cual, el racionalismo sobre la estructura orilla a los creadores a olvidarse de los sentimientos y de la individualidad en la creación de los personajes.

Como se menciona anteriormente, el teatro romántico es la consecuencia de una inquietud precedente: el *Sturm und Drang*.¹¹⁴ Este movimiento es fundamental en la estructura dramática de los románticos.

Tieck es uno de los autores dramáticos del romanticismo que tiene por antecedente inmediato este movimiento; no sólo, como parte de la época cronológica que tiene el autor sino por los antecedentes de los conflictos alemanes y las manifestaciones que con ellos han surgido.

En el teatro romántico se manifiesta ampliamente el derecho de los personajes a expresar su posición ante el mundo, lo que genera que el personaje tenga la conciencia de sus actos. Así como la responsabilidad de enfrentar las

¹¹³ Federico Schlegel. *Fragments*. Pág. 41

¹¹⁴ Movimiento literario-político alemán [...] plantea radicalmente el problema central del humanismo burgués: la realización libre y absoluta del individuo. [...] los autores del *Sturm und Drang*, [...] defienden el teatro como plataforma de agitación, renuncian a las tres unidades del teatro clásico francés, escriben generalmente en prosa o en verso libre, en un lenguaje naturalista, lleno de fuerza, capaz de expresar pasiones desatadas, sentimientos exaltados, etc. [...] El radicalismo de sus planteamientos crea un aparente e irreductible antagonismo entre razón y sentimiento, sujeto y sociedad, naturaleza y cultura, que les conduce al individualismo casi irracional. [...] Genevieve Dieterich. *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid, Editorial Istmo, 1974. Pág. 242

consecuencias que estos traigan. Es por esto, que la construcción dramática se determina a través de la individualidad propuesta por los románticos.

El romanticismo descubre diferentes características que permiten seleccionar a ciertos autores dentro de la vanguardia de ese momento.¹¹⁵ Tieck es uno de los dramaturgos románticos que realiza una doble aportación: pronostica algunos de los postulados románticos y propone una nueva estructura dramática, aparentemente dentro de las normas dramáticas establecidas, tomando en cuenta el uso de elementos diferentes a la estructura dramática de la época.

El texto de *El gato con botas* de Tieck pertenece a la corriente denominada como teatro romántico; él cual, es un teatro que rompe con los esquemas dramáticos clásicos, pertenece a lo que se conoce como teatro no aristotélico.¹¹⁶

Los autores románticos opinan de la trama aristotélica que: "Sobre el escenario no vemos más, por así decir, que los codos de la acción; sus manos están en otro lugar. En vez de escenas se nos dan narraciones; en vez de cuadros, descripciones."¹¹⁷

Siendo cuadros narrativos lo que buscan los románticos sobre el escenario. En los cuales, lo importante es el planteamiento de las situaciones y los motivos de los personajes para estar de acuerdo o no con las situaciones en las que se encuentran. Estableciendo en el teatro romántico una estructura dramática diferente.

¹¹⁵ Supra. 1.2 Elementos del teatro romántico

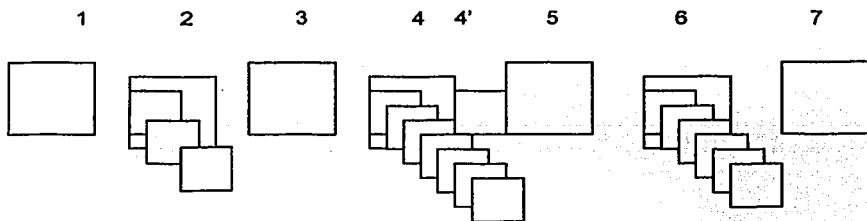
¹¹⁶ Supra. 2.5 El modelo de acción dramática del teatro épico Pág. 61

¹¹⁷ Victor Hugo. *Manifiesto romántico*. Pág. 51

En el teatro romántico la imitación de las acciones humanas no determina el drama sino la consecuencia que éstas tienen en el desarrollo de los personajes. Es decir, todas las acciones humanas dependen de la libre decisión del individuo.

Siendo ésta la primera diferencia que se establece entre el teatro romántico tieckiano y el teatro aristotélico. En ambas estructuras se consideran las acciones humanas la diferencia está desde la perspectiva en la que se observan éstas, así como el desarrollo de las mismas.

El gato con botas de Tieck es un texto romántico que cuenta con dos estructuras: una interna, que es la construcción dramática con base en los componentes aristotélicos, y otra externa que es diferente a la estructura del teatro aristotélico:



- 1 Prólogo
- 2 Acto I (compuesto por tres cuadros)
- 3 Entremés
- 4 Acto II (compuesto de siete cuadros)
- 4' Ballet y Canto
- 5 Entremés
- 6 Acto III (compuesto por cinco cuadros, pero él último se subdivide en seis cuadros)
- 7 Epílogo¹¹⁸

¹¹⁸ Datos extraídos del texto de Tieck. Op. cit.

Dentro de ésta estructura externa de *El gato con botas* donde su desarrollo es con base en cuadros, ya no es la planteada por Aristóteles, puesto que en la propuesta aristotélica se desarrolla una sola trama. En el texto romántico ésta estructura permite que se desarrollen varias tramas.

Esto comprueba una vez más que el texto romántico no pertenece al modelo de acción dramática aristotélico sino que *El gato con botas* es un texto no aristotélico. Por lo que, se modifica el modelo de acción dramática planteado en el inciso anterior, ya que, en éste texto la trama no determina la estructura dramática.

Como se mencionó, el teatro aristotélico tiene el sujeto de acción dramática en la trama, en el teatro romántico el sujeto de acción dramática se encuentra en la idea y la expresión. Es la ideología de los personajes la que determina la estructura dramática.

La ideología de los personajes contiene la ideología del autor, misma que se expresa a través del discurso. Éste es importante en el desarrollo de la trama. Los personajes se convierten en el vehículo de expresión de la ideología del dramaturgo y son los portadores del discurso.

Los personajes adquieren, por dramaturgo, una opinión propia respecto a las circunstancias que los rodean. Por ello, los personajes se crean en el momento en el que el autor tiene algo más que decir. Es cuando la creación de un personaje bajo una serie de situaciones llega a formar una historia.

La trama en el teatro romántico tieckiano no tiene las características de la trama aristotélica -donde la trama imita y ordena las acciones humanas y la conclusión se subordina a la situación inicial. La trama romántica se orienta hacia

la exposición de una situación inicial, misma que puede y no tener una resolución final.

El final en el teatro romántico se determina por las decisiones que cada uno de los personajes toma en relación con los acontecimientos que lo rodean. Las circunstancias son determinantes en la resolución del drama, por lo tanto, la estructura de *El gato con botas* es abierta. Ya que, expone la probable resolución a cinco tramas simultaneas que se desarrollan durante el texto dramático.

3.1.2 Modelo de Acción Dramática del Teatro Épico

El teatro épico, como ya se mencionó, también se encuentra dentro de la clasificación de teatro no aristotélico; ya que, la estructura dramatúrgica es diferente de la que Aristóteles propone inicialmente.¹¹⁹

En ésta sección surge la necesidad de hacer uso de un texto brechtiano con la finalidad de especificar más sobre el modelo de acción dramática del teatro épico. En la lectura y difícil selección de un texto dramático brechtiano para cubrir esta necesidad, el encuentro con *Un hombre es un hombre* es atinado para éste momento.

La selección de *Un hombre es un hombre* no es de forma arbitraria, ya que, es un texto elaborado con todas las características mencionadas anteriormente;¹²⁰ en donde se establece que el teatro épico es un teatro no aristotélico. Ya que, en la construcción dramática del teatro aristotélico no es elemento principal la

¹¹⁹ Supra. 2.5 El modelo de acción dramática del teatro épico

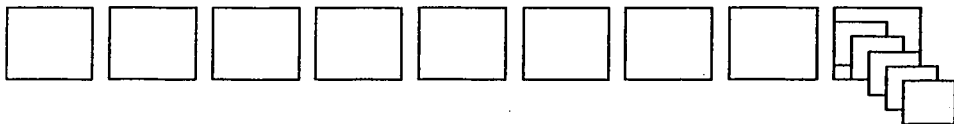
¹²⁰ Supra. 2. Teatro Épico

escenificación; en el teatro brechtiano la representación es el objetivo de la construcción dramático-escénica.

Brecht en su búsqueda de un nuevo camino para la construcción dramática, también se encuentra con una forma diferente de escenificación: "El lenguaje teatral se despoja de artificios y elabora sus imágenes con todos sus medios poniendo tensión en el movimiento mismo de la acción teatral."¹²¹

El teatro épico encuentra una estructura dramática, aparentemente nueva, con base en cuadros de exposición donde se representan situaciones que involucran a diferentes personajes. Cada una de las situaciones planteadas exponen una posición ideológica historizada de los acontecimientos actuales.

Un hombre es un hombre es un texto épico con los elementos brechtianos fácilmente identificables. Gráficamente, el texto se ve así.



Un hombre es un hombre se divide en nueve cuadros discontinuos, y él último expone las posibles y probables soluciones a las situaciones anteriores. Cada uno de los cuadros se presenta de forma independiente; cada uno expone una situación y una posible conclusión. Pero es en realidad el noveno donde sé

¹²¹ Bertolt Brecht. *Breviario de estética teatral*. Estudio Raúl Sciarreta. Buenos Aires, La rosa blindada, 1963. Pág. 10

plantean todas las posibles soluciones a la secuencia de situaciones por las que atraviesa el personaje principal: el antihéroe.

Así, el teatro épico se construye a partir de la historia del personaje; no en el sentido de construcción de los caracteres en sí sino en relación con las situaciones en las que se encuentra involucrado. Para ello, recurre a elementos de la dialéctica¹²² y sus contradicciones con el fin de lograr una comunicación diferente con el espectador.

El teatro épico lo que logra "...es la dialéctica en estado de detención."¹²³ Mismo que conduce al espectador al grado de conciencia, que no se lograría, si primero los actores no toman una postura y la presentan como una convicción.

"Un comportamiento dialéctico inmanente es lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación."¹²⁴ Es por ello que Brecht, lleva al espectador a un claro estado de conciencia social, política y humana. Obteniendo la concientización del público al que dirige su teatro, con el propósito de cambiar la posición ante la que se encuentra el individuo en sociedad.

La construcción dramática está basada en las situaciones a las que se enfrenta el personaje principal, es por ello, que el sujeto de acción dramática es la historia del mismo sujeto. La cual, se desarrolla mediante una construcción basada en las contradicciones dialécticas. Es decir, el sujeto de acción dramática se estructura con dos elementos: uno por las situaciones en la exposición y otro por la forma de exposición.

¹²² Supra. 2.5.2 Sujeto de acción dramática

¹²³ Walter Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*. Pág. 28

¹²⁴ ídem. Pág. 27

El primero se presenta como el vehículo de un aspecto ideológico, con la finalidad de concientizar a un grupo de personas. El segundo es la forma en la que el mensaje que debe ser transmitido. Siendo así, un elemento importante el lenguaje. "Las palabras tienen su propio espíritu [...] No son lacayos de las ideas, sino sus amantes, sus amantes irónicos."¹²⁵

Para Brecht, como se menciona anteriormente, quiere a través del arte escénico proporcionar un cambio de actitud individual, mismo que tendrá su reflejo en la construcción de un nuevo carácter social. Para ello hace uso de los elementos más cercanos que tiene disponibles: los elementos dramáticos. Uno de ellos, y el vehículo más importante, es el actor-personaje, "...sus personajes debían aparecer como la suma de caracteres heterogéneos, como de una serie de acciones y de interacciones, de contradicciones tan objetivas como subjetivas..."¹²⁶

Un hombre es un hombre es un texto brechtiano en el que los personajes se crean y se recrean a cada instante. Durante este proceso cada uno elabora juicios sobre sí mismos, sobre los otros personajes y sobre la situación en la que se encuentran.

Son ellos los únicos que pueden hacer que el espectador llegue al objetivo real del teatro épico en donde, concientizar al espectador es lo principal para modificar el estado de conciencia social. "Los personajes que hablan o actúan no son los únicos que graban en el espíritu del espectador la huella exacta de los hechos."¹²⁷

¹²⁵ Bertold Brecht. *El compromiso de la Literatura y el arte*. Pág. 16

¹²⁶ Ídem. Pág. 158

¹²⁷ Víctor Hugo. *Manifiesto romántico*. Pág. 52

En el teatro épico la construcción dramática en forma dialéctica, tiene como finalidad la de historizar las situaciones con personajes cercanos al público pero que no se identifique con ellos, para lo cual, emplea un lenguaje específico que tiene por característica ser subversivo.

El lenguaje del teatro brechtiano tiene una doble función: 1) la de dar congruencia a la historia planteada y, 2) la de ser cercano al público al que se dirige. En esta doble función, el lenguaje hace uso de elementos antes mencionados como: la construcción de personajes en tercera persona, la narración, los comentarios de la escena y/o de los personajes, las canciones y, el uso de trozos cómicos.¹²⁸

Es mediante el uso de situaciones expuestas en cuadros y dialécticamente, personajes humanos con un lenguaje subversivo y haciendo uso de la comedia como el teatro épico logra que una estructura abierta que no corresponde a las reglas aristotélicas.

En el teatro épico "la acción ya no culmina en una crisis. Transcurre, se prolonga en el tiempo. El drama ya no es una pasión indefinida; nos presenta una metamorfosis concreta."¹²⁹ En donde se encuentra el cambio de actitud de los espectadores buscando el cambio social.

El sujeto de acción dramática al fundamentarse en la creación y la forma de expresión de los personajes, da la muestra clara de que el teatro épico tampoco pertenece a un modelo de teatro aristotélico y, que se acerca más al modelo del teatro romántico.

¹²⁸ La función de la comedia tanto en el teatro romántico como en el épico se detallara más adelante.

¹²⁹ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 71

3.2 Comparación de los Dos Modelos de Acción Dramática

Como ya se ha mencionado, la trayectoria de la dramaturgia comienza por el planteamiento de Aristóteles en *La Poética*, donde se establecen las bases dramáticas y se toma por una serie de reglas irrevocables.

"La exaltación de la cultura helénica como ideal apetecible determinó que los enunciados más bien descriptivos de La Poética se transformaran en criterios eminentemente preceptivos y, por tal motivo, las opiniones de Aristóteles se convirtieran en normas casi inflexibles."¹³⁰

En el caso del teatro romántico y del teatro épico, las reglas aristotélicas se utilizan como parte de la pirámide de evolución dramática que necesitaba la secuencia teatral en la historia. Más que una simple parte de esta pirámide, los elementos aristotélicos son la base, y el conocimiento y reconocimiento de algunos principios básicos para la escritura dramática.

Sin embargo, en el momento en que cada dramaturgo toma *La Poética*, se puede decir, que el poeta dramático hace uso de los componentes aristotélicos para modificarlos o adaptarlos a la situación en la que se encuentre el creador.

Tieck hace uso de las reglas aristotélicas pero las aplica de manera flexible para la creación de su propuesta teatral. El empleo de los seis componentes aristotélicos es fundamental, ya que, el poeta tiene un punto de partida para su producción dramática.

¹³⁰ Jaime Rest. *Novela, cuento y teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires, Biblioteca fundamental del hombre moderno, 1971. Pág. 110

Brecht también hace uso del mismo recurso aristotélico como base de su creación artística pero al mismo tiempo, recurre a elementos que se encuentran como parte de la investigación teatral hasta el pasado siglo. Brecht tiene la oportunidad de contar con diferentes propuestas escénicas, no sólo tiene influencia de *La Poética* de Aristóteles sino también del teatro oriental, del teatro de vanguardia alemán y francés, y de los diferentes elementos que han pisado un escenario.

Es por ello, que se plantea que el teatro épico tiene por antecedente los elementos utilizados por Tieck en la escena romántica, estableciendo un crisol de elementos dramáticos y escénicos que dan como resultado el teatro épico brechtiano.

A partir de este argumento y haciendo uso del modelo de acción dramática, tanto de *El gato con botas* y de *Un hombre es un hombre*, se tratarán de establecer los elementos tieckianos de los que hace uso Brecht en la propuesta del teatro épico.

El Modelo de Acción Dramática de *El gato con botas*, texto romántico, tiene por características dramaturgicas y estilísticas:

1. Ser un teatro con una estructura dramática no aristotélica, en tanto que, maneja simultáneamente varias tramas y expone situaciones más que imitar acciones,
2. Rompe con la estructura dramática basada en objetivos religiosos, por lo que, no pretende una identificación ética del espectador sino una postura ideológica.

De la pieza romántica *El gato con botas de Tieck* al modelo del teatro épico de Brecht

3. El espectador al no identificarse con el protagonista deja de tener miedo y pasa al plano del entretenimiento con conciencia,
4. Para lo cual, *El gato con botas* en las situaciones planteadas hace uso de la comedia.¹³¹
5. A través de este recurso, es por el que el hombre hace reflexionar al hombre mismo,
6. Es por ello, que Tieck utiliza a los hombres-actores-personajes para transmitir al resto de los hombres su propio discurso;
7. Un discurso basado en la nueva ideología de la Alemania de finales del siglo XVIII.
8. El personaje es el vehículo de la renovación dramático-social.
9. La ideología de los personajes es el sujeto de acción de acción dramática del teatro romántico.

Como se menciona anteriormente, el modelo de acción dramática de *El gato con botas* tiene por sujeto de acción dramática las ideas, es decir, la ideología del autor expresada a través de los personajes. Ésta ideología Tieck la maneja proporcionándoles una libertad de decisión a sus personajes con la finalidad de otorgar la misma libertad al espectador.

El Modelo de Acción Dramática del texto épico brechtiano *Un hombre es un hombre* tiene por características:

¹³¹ "La comedia, [...] es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la maldad fea, que es, dentro de la maldad la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula." Aristóteles. *La Poética*. Pág. 137

1. Ser un texto con una propuesta dramática y escénica diferente, sin embargo, recurre a elementos escénicos utilizados con anterioridad, como máscaras, canciones, letreros entre otros;
2. Contiene los componentes aristotélicos pero con la flexibilidad necesaria para lograr un objetivo concientizante en un sector social.
3. El teatro épico con la finalidad de lograr su objetivo recurre principalmente a la dialéctica;
4. Ya que ésta, es el vehículo en donde las contradicciones humanas le dan la forma al teatro épico.
5. Por lo que, *Un hombre es un hombre* más que representar acciones expone situaciones.
6. Mismas que caracterizan a un sector social, y la exposición de éstas determina un estado o comportamiento del individuo.
7. Es así, como el individuo establece los límites de la sociedad que él mismo forma;
8. Por lo tanto, el sujeto de acción dramática del teatro épico es cada una de las situaciones, es decir, la historia del individuo.
9. Sin embargo, los caracteres también son un sujeto de acción dramática, ya que, la creación constante de los personajes influye de manera tajante en las situaciones.
10. Dialécticamente los dos sujetos de acción dramática se constituyen a partir de ¿Qué se exponen? y ¿Cómo lo exponen?

Así, el modelo de acción dramática de *Un hombre es un hombre*, texto del teatro épico brechtiano propone las situaciones y los caracteres, desde su construcción dialéctica, como base dramática.

En ambos modelos dramáticos, los dos poetas buscan la renovación dramática y la repercusión escénico-social que ésta ha de tener, lográndola en su época respectiva. Con la única diferencia y ventaja, que Tieck pertenece y revoluciona la dramaturgia de finales de siglo XVIII y principios del XIX y, Brecht modifica la escritura escénica del siglo XX.

El divorcio de la métrica y de la creación surge con el *Sturm und Drang*, la nueva estructura dramática con el romanticismo. La estructura dramática del futuro (actual) teatral se conoce con Tieck, a través de Brecht, su teatro épico y el Efecto de Extrañamiento.

Los dos poetas se distinguen por el uso de elementos simples, al mismo tiempo, extraños y complicados dentro de la escena, el secreto está en que: "La esencia del arte es simplicidad, grandeza y sentimiento y, la esencia de su forma fresca." ¹³²

La mejor forma de transportar un cambio, movimiento, ideología, satisfacción, orgullo, tendencia, vanguardia por el mundo entero son las palabras. "Las palabras tienen su propio espíritu [...] No son lacayos de las ideas, sino sus amantes, sus amantes irónicos." ¹³³

¹³² Bertold Brecht. *El compromiso con la literatura y el arte*. Pág. 14

¹³³ Ídem. Pág. 16

3.3 Análisis y Comparación de los Dos Sujetos de Acción Dramática

Sé sabe que la historia del texto dramático comienza mucho antes de que existiera la época dorada griega, pero es después de está, que se presenta una forma definida de la literatura escénica. Por lo mismo, la secuencia de los textos puede ser clasificada de acuerdo a las diferentes características que presentan cada uno de estos conjuntos dramáticos.

Esto permite la creación de diferentes modelos de escritura, los cuales, tienen su base en los componentes aristotélicos diferenciándolos en la organización de dichos elementos planteados en *La Poética* aristotélica. Es por ello, que la estructura dramática aristotélica se mantiene de una forma constante en la mayor parte de los textos con estas características.

Esto no sucede en la misma forma en los textos con estructura dramática no aristotélica, ya que, los componentes aristotélicos se ordenan de diferente forma en cada uno de los textos dramáticos. Motivo por el cual, el teatro no aristotélico se clasifica de acuerdo a características constantes en un periodo cronológico y en un espacio determinado.

Ésta organización es secuencial y los cambios son progresivos, lo cual, en cierta forma facilita la delimitación de estilos y características. Pero al mismo tiempo dificulta la clara diferencia entre un estilo y otro, ya que, se encuentran textos que están en la línea de transición.

Siendo estos textos de más importancia, ya que, son los que reflejan claramente los elementos de la etapa anterior, y dejan ver los elementos que serán utilizados en la siguiente. Sin embargo, también se encuentran textos que

no sólo presentan características de la etapa siguiente, sino que pronostican una serie de elementos que podrían ser utilizados varias etapas después.

Este fenómeno se presenta tanto en autores dramáticos como en teóricos teatrales, ya que, observan, critican y plantean los problemas que se presentan en el teatro de su momento, sugiriendo al mismo tiempo una posible y probable solución a tales problemas. Gracias a las propuestas que realizan es por lo que se pueden afirmar diferencias y/o similitudes en textos de diferentes etapas dramatúrgicas.

Tieck y Brecht dramaturgos alemanes con inquietudes innovadoras con una distancia cronológica de un siglo aproximadamente, encuentran una forma particular de llevar a la escena los conflictos que los involucran directamente. Estableciendo así un modelo particular de acción dramática que define la estructura dramática y la construcción escénica. Ambas de total importancia para la creación teatral.

La creación que Tieck y Brecht hacen sobre la escena y el legado que proporcionado, es sobre todo en el sujeto de acción dramática. Mismos que determinara una particular creación y desarrollo de los personajes, estableciendo una estructura dramática con la finalidad de concienciar su entorno social basado en la creación de sus personajes.

El modelo de acción dramática que predominaba hasta éste momento es el de un teatro aristotélico, en el cual, las reglas dramáticas y dramatúrgicas estaban establecidas; sin embargo, dentro de la inercia evolutiva del teatro, llega

el momento de generar la renovación a las reglas impuestas en el teatro occidental a través de *La Poética* de Aristóteles.

Como se menciona anteriormente, en el caso de Tieck, el teatro romántico no es más que la consecuencia de esta pequeña y gran búsqueda que se inicia con el *Sturm und Drang*.

En el caso de Brecht, la búsqueda se localiza por la inercia de revaloración de los elementos utilizados anteriormente, tanto en Alemania como en los países fuertes dramáticamente: Francia, Inglaterra, España e Italia principalmente.

Los antecedentes dramáticos de estos países se localizan, en una parte, en la influencia del teatro oriental, el cual completa las piezas en el rompecabezas de la renovación del teatro occidental.

Los dos autores cimientan la construcción dramática en el individuo y en su relación con el entorno. La diferencia entre ellos es la forma de la exposición, aparentemente. En Tieck, el individuo toma la batuta sobre sus decisiones, enfrenta sus responsabilidades y afronta las consecuencias. En Brecht, el individuo decide su propio camino, afronta situaciones venideras y propone la solución.

Los sujetos de acción dramática en ambos casos tiene que ver con la toma de decisiones y con la forma en la que se exponen las situaciones o las circunstancias que los involucran. El lenguaje en ambos casos es factor importante, ya que, es el medio de comunicación no sólo consigo mismos sino con

los demás individuos que están involucrados, ya sea, directamente con los otros personajes o indirectamente con los espectadores.

Esto está relacionado con la función que desempeña en ambos casos con la particular ideología de los autores dramáticos, ya que, sus personajes mediante el recurso de las palabras expresan el mensaje que cada uno quiere hacer llegar a su respectivo público.

En Tieck, la ideología romántica del autor se manifiesta a través de un grupo de personajes y otro grupo expone la ideología que está por caducar, recordando un poco, Tieck es uno de los pioneros del movimiento romántico, lo cual, influye de manera importante en la construcción dramática que él propone.

Brecht también expone su ideología a través de sus personajes sólo que él lo hace de una forma un poco más compleja, ya que, recurre al sistema dialéctico con la finalidad de reforzar la propuesta de extrañamiento e historicización. Esto es por las circunstancias sociales y políticas en que se encuentra como individuo de la posguerra.

En ambos autores lo que menos importa es recrear una realidad, su realidad; lo que importa es la forma en la que exponen las diferentes situaciones que pueden o no afectar de una manera directa o indirectamente al público al que dirigen su dramaturgia, ya sea, escrita o escénica.

3.4 Elementos presentes del texto Romántico en el Teatro Épico.

Los dos autores apoyados en elementos como la comedia encuentran una forma de comunicación más cercana con los espectadores. Paralelamente, la construcción dramática que proponen requiere de un método distinto de actuación, y al mismo tiempo, conduce a una propuesta diferente de puesta en escena, en la que se involucran elementos distractores.¹³⁴

Como se menciona anteriormente, Brecht utiliza dichos elementos para mantener al espectador alerta y bajo un estado de conciencia; con la finalidad de que el participante no se identifique, ni con los personajes ni con la situación sino de que logre una postura activa frente a la secuencia de situaciones expuestas.

Las situaciones planteadas por Tieck y Brecht son tomadas sobre la base del desarrollo y la relación de las contradicciones humanas, para lo cual, recurren a temas históricos o fantásticos: éstos con el objetivo de alejar al espectador de las situaciones, y de no comprometer su opinión directa sobre las situaciones actuales de su momento.

Un elemento importante, que se maneja en *El gato con botas* y del que hace uso Brecht en su teatro épico, es la comedia, la cual se ha planteado como un género que sólo le pertenece a las clases inferiores. Es decir, en su carácter popular, la comedia involucra lo grotesco en la estructura dramática y manifiesta su postura social con "la ruptura interior del artista romántico, la profunda escisión de la unidad de la vida natural [...] y la hostilidad contra la sociedad burguesa..."¹³⁵

¹³⁴ Supra. 2.4 Los elementos escénicos del teatro épico

¹³⁵ J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert* y *El gato con botas*. Pág. 22

En este sentido, la comedia sirve al hombre como una "...fuerza de meditar sobre la existencia, de hacer estallar su punzante ironía, de arrojar a oleadas el punzante sarcasmo y la burla sobre nuestras deformaciones, estos hombres que nos hacen reír se convierten en hombres tristes."¹³⁶

Es por ello que la comedia es un elemento que busca una reflexión y una toma de conciencia de la condición humana y de su proyección social. Por ende, "...lo grotesco es una de las supremas bellezas del drama. No tan solo una conveniencia dramática, es a menudo una necesidad."¹³⁷

Ya que, el teatro como un fenómeno social, ha tenido la tendencia de imitar, reflejar, mostrar y modificar una realidad; esto llevado consigo un desarrollo. Así, el desarrollo de la humanidad ha modificado el arte o viceversa pero uno influye en el otro.

Sin embargo, es Tieck a través del uso de la comedia y en especial del grotesco y la ironía; "la ironía es la forma de la paradoja. Paradoja es todo aquello que a la vez es bueno y grande."¹³⁸ Consigue un cambio en la escena, y en la dramaturgia posterior. Brecht hace uso de la dialéctica sin olvidarse de la comedia.

"La comedia es preferible a la tragedia, puesto que puede establecerse sin la menor duda el principio de que la tragedia, más a menudo que la comedia, trata los sufrimientos de los hombres con desprecio."¹³⁹ Pero no sólo por ello, es que tanto Tieck como Brecht hacen uso de la comedia, recurren a esta forma de

¹³⁶ Víctor Hugo. *Manifiesto romántico*. Pág. 48-49

¹³⁷ ídem. Pág. 49

¹³⁸ Federico Schlegel. *Fragments*. Pág. 58

¹³⁹ Bernard Dort. *Lectura de Brecht*. Pág. 150

expresión, por que, mediante la comedia los sentidos se encuentran vivos y, no sumergidos en el sentimentalismo que propicia la tragedia.

En algunos momentos de la historia dramática se ha considerado que la comedia no es arte, los románticos afirman sobre este hecho: "...pretenden que lo deforme, lo feo, lo grotesco no deben ser nunca un objeto de imitación para el arte, se les contesta que lo grotesco es la comedia y que aparentemente la comedia forma parte del arte."¹⁴⁰

Es verdad, que la comedia forma parte importante en el arte, ya que, si bien se ha dicho, lo más difícil es hacer reír a nuestros semejantes, y al mismo tiempo concientizarlos. Es por eso, que "...lo grotesco es una de las supremas bellezas del drama. No es tan sólo una conveniencia dramática, es a menudo una necesidad."¹⁴¹

De acuerdo con la necesidad de un elemento cómico, es por lo que los dos autores, cubren ésta de forma constante, con la finalidad de mantener alerta al público al que se dirigen. Esto sin tomar en cuenta, que la comedia es el mejor aliado de la conciencia y de la razón. La comedia evita tener un sentimiento que bloquee los canales del pensamiento.

"El humor es sentimiento de distancia."¹⁴²

¹⁴⁰ Victor Hugo. *Manifiesto Romántico*. Pág. 47

¹⁴¹ Victor Hugo. *Idem*. 49

¹⁴² Bertolt Brecht. *El compromiso con la literatura y el arte*. Pág. 11

3.5 Conclusiones sobre los elementos del texto Romántico en el Teatro Épico.

El teatro romántico es uno de los pioneros en la modificación drástica en la estructura dramática del teatro nuevo, es decir, el inicio del teatro actual comienza sus modificaciones estilísticas con el teatro romántico. Mismo que tiene por autor base a Lessing, mismo que teóricamente plantea las modificaciones dramáticas del teatro contemporáneo.

Los elementos que teóricamente Lessing propone y que Tieck en la práctica dramática expone, son el reflejo de una necesaria renovación dramática. *El gato con botas* es un texto que pone de manifiesto de una forma muy sencilla los nuevos elementos dramáticos, estilísticos y escénicos.

Como parte de los elementos dramáticos se encuentra la libertad de adaptación de un cuento a la estructura dramática, la combinación anecdótica en un mismo texto, la estructura en cuadros independientes y el mensaje enfocado a un cambio social.

El estilo romántico tieckiano modifica el teatro con tendencia religiosa por él de diversión, para lo cual, emplea la comedia como un elemento reflexivo y concientizante. El uso satírico de las escenas amorosas lo intercambia por la exposición de una realidad objetiva.

Los elementos escénicos, en *El gato con botas*, determinan la estructura dramática, ya que, recurre a la exposición de elementos fantásticos presentándolo bajo la cotidianidad de un universo aparentemente real, pero que tiene características épicas, líricas y oníricas.

Es por esto que los dos textos dramáticos, *El gato con botas* y *Un hombre es un hombre*, pueden analizarse no sólo desde el modelo de acción dramática sino también en relación a los elementos que conforman el arte dramático. Refiero al texto, el público, la escena, los actores, el director y la representación.

A manera de una comprensión más objetiva de algunas de las partes involucradas en el teatro. En el siguiente cuadro se presentan el objetivo fundamental en los tres estilos de teatro que se han analizado hasta éste momento y de cada una de las partes en cuestión:

PARTES	TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO ROMÁNTICO ¹⁴³	TEATRO ÉPICO
TEXTO	Es un elemento clave, sin un texto bien escrito no se logra un buen teatro. No funciona sin él.	Es un elemento importante, pero lo importante es la renovación de la dramaturgia.	Es un elemento del teatro pero no es la base, por lo que lo puede modificar.
ESCENA	Imita las acciones humanas. Es un espacio mágico.	Representa la condición humana, seguida de una crítica.	Expone la condición humana. Intenta modificarla.

¹⁴³ Dentro del cuadro, se tiene más información del teatro aristotélico y del teatro épico, en lo que se refiere a estas partes, pero sobre la base de lo expuesto, es como, se establece esta comparación. Misma que puede ser de mucha ayuda para el objetivo final.

REPRESENTACIÓN	El texto es el punto de partida.	Comienza por ser un experimento de la época.	Registro de nuevas formulaciones.
ACTOR	Requiere de un gran virtuosismo para encarnar un papel.	La renovación implica una visión humana del personaje.	Es un hombre con la capacidad de comprender y transmitir un mensaje.
DIRECTOR	Proporciona indicaciones para obtener un efecto.	Proporciona información sobre el hombre y su entorno.	Proporciona una tesis para generar una postura.
PÚBLICO	Es una masa de personas involucradas éticamente con una historia.	Personas dotadas de la capacidad de emitir una opinión ante un suceso.	Conjunto de personas interesadas en comprender y modificar su entorno.

A partir de este cuadro, se observan las diferentes secciones importantes dentro del arte escénico; se establece en los tres modelos dramáticos un cambio de objetivos que parte del elemento texto, el cual, en el teatro aristotélico es fundamental.

Sin embargo, en el teatro romántico y en el épico, el texto es sólo un elemento más del que hacen uso el director y el actor para llegar al escenario y exponer una serie de situaciones. Motivo por el cual, el texto no es la base del teatro, ya que, puede ser modificado a las circunstancias del momento.

Por lo que se puede afirmar que, al ser el teatro romántico el antecedente cronológico del teatro épico, éste hace uso de algunos de los elementos románticos para la creación del Verfremgungseffekt brechtiano. Como puede ser, el cambio en el objetivo del texto, la propuesta participativa del público en *El gato con botas*, los elementos escénicos distractores, principalmente.

Por lo tanto, la combinación de la dialéctica y la comedia logra fundar el teatro épico y el efecto de distanciamiento. "El humor es sentimiento de distancia."¹⁴⁴ En tanto que el propósito de dar a conocer una nueva forma de concebir el mundo, en ambos casos, los lleva a darse cuenta que "...el ser toma conciencia de la imposibilidad de establecer un orden entre sus antagonismos internos y comprueba la anarquía que resulta de ello."¹⁴⁵

"El teatro griego, a pesar de, hallarse al servicio de un fin nacional y religioso, objeto es, sin embargo, el placer y si se quiere, la enseñanza del espectador."¹⁴⁶

El teatro romántico tiene como elementos, después utilizados por Brecht en su teatro épico y en la creación del Efecto V, algunos en particular como son:

1. La estructura a cuadros pausados que impide el desarrollo de la acción de manera uniforme y continua.

¹⁴⁴ Bertolt Brecht. *El compromiso de la literatura y el arte*. Pág. 11

¹⁴⁵ Marcel Brion *La Alemania romántica*. Pág. 111

¹⁴⁶ Victor Hugo. *Manifiesto romántico*. Pág. 51

De la pieza romántica *El gato con botas de Tieck* al modelo del teatro épico de Brecht

2. Los entremeses, el ballet, la música, principales elementos de ruptura en la secuencia anecdótica.
3. Los personajes que comentan la acción, la trama y a los mismos personajes.
4. El empleo de la ironía como elemento de concientización.
5. Las constantes interrupciones a los personajes, a la acción y a la secuencia dramática.
6. La exposición de la división real e hipotética del mundo.
7. La exposición de un foro de discusión entre lo lógico y lo ilógico, lo verosímil y lo inverosímil, lo real y lo fantástico.
8. La estructura con finalidad socializante y concientizante.
9. La búsqueda de emitir una opinión pública sobre lo acontecido.
10. La falta de involucramiento con los hechos a través del humor.
11. La acción es interrumpida para dirigirse al espectador.

Estos son elementos constantes dentro del texto de *El gato con botas*, de Tieck, mismos que presentan algunas características después presentes en lo que hoy se conoce como teatro épico. Claro está, que *El gato con botas* no es un texto del teatro épico, puesto que el término surge con Brecht, y este autor, pertenece al siglo siguiente al de Tieck.

"Los personajes que hablan o actúan son los únicos que graban en el espíritu del espectador la huella exacta de los hechos."¹⁴⁷

¹⁴⁷ Victor Hugo. *Manifiesto romántico*. Pág. 52

3.6 Conclusiones sobre la aplicación del Modelo de Acción Dramática del texto de *El gato con botas* de Tieck al Teatro Épico.

Después de hacer un análisis basado en el modelo de acción dramática de los textos: *El gato con botas* de Tieck, texto romántico; y de *Un hombre es un hombre* de Brecht, texto épico. Y partiendo de la hipótesis de da inicio a la investigación, en donde, el teatro romántico es antecedente o influye en la propuesta teatral de Brecht, conocida como efecto de distanciamiento.

Con base en este argumento y después del análisis, se puede establecer que el modelo de acción dramática del teatro romántico y en especial del texto *El gato con botas*, pertenece a un teatro con estructura abierta o no aristotélico. Misma que le permite modificar los componentes aristotélicos y formar un texto con características importantes en el desarrollo de la dramaturgia posterior.

El gato con botas al establecer como sujeto de acción dramática a las ideas, consigue que la construcción dramática se modifique, ya que, es mediante las ideas por las que modifica la construcción dramática y escénica de los personajes. Mismos que dejan de pertenecerle al autor y adquieren una autonomía, la cual, permite que los personajes se creen y recreen en el escenario.

La única condición para otorgar la libertad a los personajes fue la de portar las ideas del autor, pero con la facilidad de emitir un juicio sobre lo que autor expresa. Tanto las ideas del autor como de los personajes se expresan por el lenguaje, mismo que determina la melodiosidad de la palabra y del espectáculo.

El gato con botas es un texto complejo en su estructura dramática, ya que, hace uso de las tramas simultaneas, lo cual, genera diversos elementos para el

análisis y al mismo tiempo, permite diferentes técnicas de análisis dramático. En el caso de esta investigación, el modelo de acción dramática permite desglosar del texto no sólo elementos dramáticos, sino también encontrar elementos escénicos que son de suma importancia en la propuesta escénica.

El modelo de acción dramática del teatro épico también pertenece a una estructura dramática abierta o bien, no aristotélica. Como se menciona, es más difícil poder establecer una estructura básica del teatro no aristotélico. Por lo que, cada uno de los textos tiene su propia estructura y sólo se pueden encontrar similitudes entre uno y otro texto.

Así, entre *El gato con botas* y *Un hombre es un hombre* las similitudes en estructura dramática pueden ser pocas pero en la estructura dramática las semejanzas crecen y los objetivos se acercan uno a otro. En el teatro épico, la estructura dramática está formada por cuadros independientes, en los cuales se exponen situaciones que afectan a un personaje: el antihéroe.

Los cuadros independientes en *El gato con botas* tienen una función de exposición de situaciones de varios personajes; por lo que, en el teatro romántico no se puede hablar de un antihéroe brechtiano, ya que, el término es del siglo XX pero tampoco es un héroe trágico. Sin embargo, el personaje protagónico romántico se ve afectado y puede modificar su entorno. Toma decisiones sobre sí, sobre la naturaleza y sobre su destino.

En este sentido, es como se puede identificar otro punto de coincidencia entre los dos textos, ya que, Galy Gay el antihéroe de *Un hombre es un hombre*,

tiene por características tomar sus propias decisiones, sin importar si modifica su persona, su destino, su naturaleza o el del resto de los personajes.

Hinze (gato) el protagonista de *El gato con botas*, es un personaje que toma la decisión de aventurarse y modificar su comportamiento, lo mismo la relación con su entorno y con su destino. Así como se encarga de alterar la condición del resto de los personajes del drama.

Estos dos personajes protagónicos en su construcción dramática tienen las mismas bases, sólo que, Hinze es un personaje que forma su realidad a partir de su función en la sociedad, y es por ello que tiene la capacidad de modificar el destino de los otros personajes, y al mismo tiempo afectar la trama. Pero esta libertad se la otorgo el dramaturgo, con la única finalidad de que él portara, expusiera y le fuera fiel a las ideas del autor.

En el caso de Galy Gay es un personaje que tiene la libertad de albedrío, pero tiene el gran defecto de nunca poder decir no; esto interviene de manera decisiva en la toma de decisiones, ya que, es un hombre que se encuentra delimitado por una sociedad pero es libre. Estas acciones dialécticas son las que intervienen en capacidad de tomar una decisión con la plena conciencia de afrontar las consecuencias de sus actos.

Los dos personajes son libres pero uno crea su propio universo y lo modifica en el momento que más conveniente le parece. Él otro, también es libre de modificar su destino pero dentro de una sociedad que se encuentra totalmente formada y con más dificultades de modificarla. Puede afectar su destino, el destino

de otros como consecuencia de sus actos pero la idea es que modifique la sociedad a través del espectador.

En el teatro romántico las canciones, bailes, elementos escénicos distractores y el empleo de la comedia y la ironía, son el medio para llegar al espectador de una forma diferente y lograr un estado de conciencia en el público. En el teatro épico estos elementos más la historización y la dialéctica llegan al objetivo del efecto de extrañamiento, que es distanciar al espectador de los sucesos y al mismo tiempo acercarlo a observar su realidad.

Por esto se puede afirmar que la propuesta del teatro épico y su efecto de distanciamiento, tienen la base en la propuesta de renovación del teatro romántico. La aportación importante del teatro épico, es el uso dramático de la dialéctica y gracias a la cual, las puertas del arte escénico se abren ante nuevos horizontes.

BIBLIOGRAFÍA

Agramonte Cortijo, Francisco. *Diccionario cronológico biográfico Universal*. 2ª ed., Madrid, Editorial Aguilar, 1952.

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del Drama*. 2ª Ed. México, Editorial Gaceta, 1994.
(col. Escenología)

Angenot, Marc. *et al. Teoría Literaria*. Editorial Siglo XXI.

Aristóteles. *La Poética*. Versión de García Bacca. 3ª ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1996.

Benjamín, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Editorial Taurus, 1998.
(Iluminaciones III)

Bobes, Naves Ma. del Carmen. *Teoría del Teatro*. Madrid, Editorial Arco/ Libros, 1997. (Serie Lecturas)

Bowra, C. M. *Historia de la Literatura Griega*. Trad. Alfonso Reyes. 15ª Ed. México, F C E, 1996. (col. Breviarios 1)

Braun, Karl. *et. al. Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*. España, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1993.

Brecht Bertolt. *Teatro Completo*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1987.

_____ *Breviario de Estética Teatral*. Estudio Raúl Sciarreta. Buenos Aires, La rosa Blindada, 1963.

_____ *Escritos sobre teatro*. Selec. y Trad. Jorge Hecker, Vol. I. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1970.

_____ *El compromiso con la literatura y el arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona, Ediciones Península, 1984.

Brion, Marcel. *La Alemania romántica*. Barcelona, Barral Editores, 1971.

Cárdenas de Becu, Isabel. *Teatro de Vanguardia Polémica y Vida*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975.

Craig, Gordón E. *El Arte del Teatro*. Notas e Intr. Edgar Ceballos, México, Editorial Gaceta.

D'amico, Silvio. *Historia del Teatro Dramático*. Trad. Baltasar Samper. Tomo III. México, Unión tipográfica editorial hispano, 1961.

Diderot, Denis. *La Paradoja del Comediante*. Trad. Ricardo Baeza, 3ª ed. México, Ediciones Coyoacán, 2001.

Dieterich Genoveva. *Diccionario del Teatro*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

_____ *Pequeño Diccionario del Teatro Mundial*. Madrid, Editorial Istmo, 1974. (col. Fundamentos 38)

Dort, Bernard. *Lectura de Brecht*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.

Dubatti, Jorge. "Fundamentos para un Modelo del Texto Dramático". en Anuario de la Escuela Superior de Teatro N° 6, Buenos Aires, 1996.

- Eco, Umberto. *Como se hace una Tesis*. 24ª ed. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- El teatro más allá del mar*. Sel. y notas Nicola Saudrese. México, Grupo editorial Gaceta, 1992.
- Farinelli, Arturo. *El Romanticismo en Alemania*. Buenos Aires, Editorial Argos, 1948.
- Freedley, George. *A History of the theatre*. New York, Crown Publishers Inc., 1941
- Gaarder, Jostein. *El Mundo de Sofía*. México, Editorial Patria, 1995.
- Galindo, Carmen. et.al. *Manual de redacción e investigación*. México, Editorial Grijalbo, 1997.
- Gras Bagueri, Menene. *El romanticismo*. España, Montesinos Editor, 1988.
- Grovas Hajj, Victor Francisco. *Ludwig Tieck; un romántico con los pies en la tierra*. Tesis Profesional de Licenciatura, UNAM, FFyL, 1994.
- Hegel, G.K.F. *Esthétique*. Trad. S. Jankélévitch. Tomo II. (Segunda parte) Aubier. Paris, Éditions Montaigne, 1944.
- Heine, Heinrich. *Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana*. Trad. José Luis Pascal. España, Ediciones Felmar, 1976. (col. La Fontana Mayor 12)
- Hormigón, Juan Antonio, et. al. *Brecht y el Realismo dialéctico*. España, Alberto Editor.
- Hugo, Victor. *Manifiesto Romántico*. Trad. Jaune Melendres. Barcelona, Ediciones Península, 1971.
- Jiménez, Sergio. *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. Vol. I – II. Mexico, UNAM, 1985.

Koch, Max. *Historia de la Literatura Alemana*. Vol. II. Barcelona, Editorial Labor, 1927.

Larousse Multimedia Enciclopédico. México, 2002

Microsoft. Enciclopedia Encarta. México, 2002

Musset, Alfred de. *La confesión de un hijo de siglo*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1987.

Partida Tayzán, Armando. *Modelos de Acción Dramática Aristotélicos y no Aristotélicos*. Tesis de Doctorado.

Rest, Jaime. *Novela, Cuento y Teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires, Biblioteca fundamental del hombre moderno, 1971.

Salvat, Ricardo, *El teatro como texto, como espectáculo*. 2ª ed. Barcelona, Montesinos Editor, 1988. (col. Biblioteca de Divulgación Temática 17)

Schlegel, Federico. *Fragmentos*. Trad. Emilio Uranga. México, 1958.

Serreau, Geneviève. *Bertolt Brecht*. 12ª Ed. Paris, L'arche éditeur, 1955. (collection les grands dramaturges)

Solórzano, Carlos. *et. al. Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México, UNAM/ Escenología, 1999.

Stanislavski, Constantin. *Un Actor se Prepara*. México, Editorial Diana, 1996.

Thomson, Peter, *et. al. The Cambridge Companion to Brecht*. New York, Cambridge University Pres, 1994.

Tieck, J. Ludwig. *El blondo Eckbert y El gato con botas*. México, UNAM, 1965.

- Vogt, Wolfgang. *et al. Montaje Temático de la Obra de Bertolt Brecht*. México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1990 (col. Fundamentos)
- Weideli, Walter. *Bertolt Brecht*. México, F C E, 1969. (col. Breviarios 209)
- Writing, Frank M. *Introducción al Teatro*. México, Editorial Diana, 1972.
- Zeami. *La tradición secreta del Nō*. Sel. y notas Edgar Ceballos. México, Escenología, 1999.