



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UTOPIÁS. UN ANÁLISIS DE LA ACTUACIÓN BRECHTIANA
APLICADA A UNA OBRA ORIGINAL Y SU PUESTA
EN ESCENA.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

YUNUEM ABIGAIL GALLARDO SALINAS

ASESOR: CARLOS DÍAZ ORTEGA

CIUDAD UNIVERSITARIA,





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.

UTOPÍAS. Un análisis de la actuación brechtiana aplicada a una obra original y su Puesta en escena.

*No te dejes contar
que la vida es poca cosa.
Bébetela a grandes tragos
siempre será demasiado pronto
cuando tendrás que dejarla.*

*Bertolt Brecht, **Contra la seducción**, poesías escritas desde 1918*

A mis padres y hermano, a mis amigos y a todos los que me apoyaron en este camino. Gracias por compartir este sueño conmigo.

Índice:

1. Índice.	2
2. Introducción.	5
3. Capítulo 1. A manera de marco histórico- teórico.	10
4. Capítulo 2. Obra Utopía. (Breve reseña de la obra y del trabajo de mesa).	31
5. Capítulo 3. Actuación con el recurso escénico de Brecht. (Proceso de montaje).	59
6. Capítulo 4. Presentación a público	80
7. Conclusiones.	83
8. Obra utopía	87
9. Bibliografía	144

Introducción

El presente trabajo pretende hacer un análisis de la actuación brechtiana, en base al montaje de una obra creada a partir de un trabajo en conjunto: *utopía*, y su puesta en escena.

Hablaré sobre este proyecto realizado dentro de las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras durante el ciclo escolar: 2006- 2007, y con presentaciones en la misma Facultad y en la FES Acatlán.

Daré primero el marco teórico, donde hablaré del autor Bertolt Brecht y el efecto de distanciamiento, junto con los elementos utilizados para tal fin en escena.

Haré una descripción sobre el trabajo de mesa que concluyó con la escritura de la obra de teatro *utopía*, además de una breve descripción del trabajo de Paulo Freire, pedagogo, que enriqueció nuestro trabajo con Brecht, haciendo una comparativa entre ambos autores y encontrando las semejanzas entre ambas teorías: Brecht trabajando con el público, y Freire con los estudiantes.

Profundizaré en el proceso de montaje de la obra *utopía* en donde haré un análisis de nuestro trabajo actoral con los recursos de distanciamiento, y en relación con el trabajo de mesa y lo que pretendíamos con nuestra obra.

Con esto pretendo llegar a contestar la pregunta: ***¿Cómo lograr un verdadero alejamiento actoral para que el público también se aleje y haga una reflexión objetiva acerca de la situación en la que se encuentran los personajes?***

Esta pregunta surge a partir de nuestro proyecto y el proceso de montaje. Es importante para mí, como estudiante, estar consciente de que el tener el conocimiento de determinadas situaciones sociales, conlleva una gran responsabilidad. La responsabilidad más importante en el trabajo del actor radica en nuestra relación con el *público*, principalmente para ellos es para quien

trabajamos y es muy importante que lo que le ofrezcamos sea, no sólo divertido, sino que le sirva en su vida diaria, aunque este último objetivo no siempre sea percibido por ellos. Sin embargo si tiene que ser nuestra meta.

El tema que toca nuestro proyecto es, precisamente el de los sueños y los anhelos, *la utopía es lo que nos hace caminar (1)*. Al hablarle al público de algo tan íntimo como son los deseos, las utopías, los anhelos, es nuestra responsabilidad, al estar en esta profesión que recrea la vida y que nos habla de ella, llegar al público con esta vida más que exaltada o llevada a un simple divertimento, sino mostrarle una nueva visión de este teatro, que le ayude en su vida diaria, para acercar a nuestro público de nuevo a nuestras obras, que se ha ido alejando, o más bien lo hemos ido alejando.

La manera más efectiva es aquella que le habla al público de lo que desea ver, lo que necesita ver, no esa en la que se le da arbitrariamente al espectador, ofendiendo su inteligencia dándole el teatro que no pidió, pero que nosotros creemos es el que le conviene, sin tomar en cuenta su opinión.

En los primeros años de la carrera, Brecht fue uno de los autores que llamó profundamente mi atención, y al estudiar su teoría y ver algunas puestas en escena (pocas por cierto) pude comprobar que el teatro llevado con su teoría no sólo divertía, sino que le dejaba al público aunque fuera, una mínima pregunta sobre lo que le rodea. Mayor fue mi deseo al acudir a la obra *¿Dónde estará esta noche?* (2) La cual se valía del distanciamiento, siendo divertida y maravillando mis sentidos con la belleza de la puesta en escena, la destreza de los actores, y el tema que me hizo reflexionar sobre la relación que tenemos con nuestros amigos y con nuestro gobierno (que en adelante sería el sistema capitalista)

Desde aquel primer instante creció en mí un muy profundo deseo de experimentar aquel efecto de distanciamiento, y ver la reacción en nosotros y en el público. Pasaron los años de mi carrera y no se dio esta oportunidad.

1. Díaz, Carlos, *Utopía*, México 2006, p. 6.

2. Teatro de ciertos habitantes, 2006, obra presentada en el CCU.

Llegó un día en el que nuestro profesor de actuación de 5° y 6° año llamó a todos sus alumnos para platicarles sobre un proyecto que pretendía utilizar este recurso escénico. Inmediatamente aceptamos participar 6 de los muchos compañeros convocados.

Se conjuntaron dos de mis grandes inquietudes: hablarle al público llevándole un teatro divertido y que probablemente lo llevaría a la reflexión, tratando de generar un gusto por el mismo y acercarlo a nuestro arte. Mostrando su belleza, podría experimentar con el distanciamiento, directamente con nuestro trabajo actoral.

En el proceso descubrí la importancia del tema. No solo se trataba de experimentar, sino de poner por sobre todas las cosas al espectador. Darle prioridad a su divertimento y a su desarrollo, y al ser este el objetivo, llevaría a nosotros los actores al mismo punto: nuestra diversión y desarrollo.

Recordé por qué comencé a estudiar teatro. No se trataba de hacer dinero, de ser popular o mostrar nuestro talento, se trataba de hacer eso que me apasiona y llevarlo a un punto en el que la plenitud de los sentidos se dé en escena y en butacas. Era demostrar cómo el conocimiento no sólo servía para hacer dinero, sino que también es parte del desarrollo del ser humano, de su mente y de su espíritu.

Recordaba muchas clases de actuación en las cuales el realismo era el protagonista, y las demás teorías eran sólo mencionadas, nada más para hacer algún referente de las distintas formas de acercarse al personaje. Pero ¿Por qué no ir más allá, a una experimentación con las otras formas de crear, de llegar a una puesta en escena?

Brecht es un autor estigmatizado, un tema tabú, muchas veces tomado como camino incuestionable, no modificable. Y ¿Por qué no ha de modificarse, si el teatro es vida y evoluciona? Muchos nos quedamos con la primera lectura, si al crítico le agrada a nosotros también, y si no, pobre del autor.

Es importante profundizar en Brecht y quitar la paja que cubre las verdaderas intenciones del autor, desvelar la realidad *real* y no la que nos hacen ver los demás, llegar a ver la deshumanización del hombre y su manera de actuar conforme al sistema capitalista. Dejar frente a nuestros ojos la inmundicia en la que vivimos y la gravedad de ver eso como habitual e inmodificable, cuando el ser humano también tiene otras pociones.

Es primordial profundizar y descubrir que el autor era el primero en pedir que ninguno de los que llegó a trabajar con él directamente, o los que retomamos su teoría, se casara con sus ideas. Siempre pidió que se criticara su trabajo y los elementos escénicos. Si él era el primero en adaptar obras, ¿por qué no habríamos de adaptar también su teoría a nuestras necesidades, tal y como él lo hizo? Pareciera que estos argumentos pasan desapercibidos a los ojos de los que nos dedicamos a este arte, anulando a Brecht como parte de las opciones que tenemos en escena. La falta de conocimiento del autor y su teoría lo ha llevado al abandono y hasta al repudio, por ello considero importante retomar su teoría y llevarla a un montaje.

Quiero explicar con el presente trabajo la manera de llevar a escena una obra con el recurso escénico de Brecht y con él alejar la percepción del público para que este critique su realidad y se haga preguntas que lo lleven a la reflexión y al cambio.

Pretendo también llevar por escrito la manera en la que utilizamos los elementos escénicos que nos plantea Brecht en su teoría: música, vestuario, estructura dramática, carteles, etc., y analizar cómo cada uno de ellos es complemento del otro, e indispensables en el camino de distanciar la percepción del público, explicando de qué manera estos elementos funcionan para llevar al público a este fin, y que se lleve una reflexión a casa.

Me interesa llegar a las conclusiones de la presentación a público y comprobar su eficacia, tanto en nosotros, y en nuestro trabajo actoral, como en los espectadores, siempre tomando en cuenta que las interpretaciones del espectador

dependerán de su situación actual, su experiencia de vida y su entorno social, hechos importantes para saber que no nos podemos esperar una interpretación semejante de cada uno de ellos. De ahí la importancia de llevar el trabajo a escena, sabiendo cómo y qué mostrar del personaje.

Concluyo esta introducción haciendo hincapié en que la efectividad de nuestro teatro se mide en el momento de la presentación a público, y aunque dicha presentación no formará parte del presente trabajo, si se necesitará de su conclusión en escena, para poder responder a la pregunta de investigación, y apoyar que debe existir la relación público- actores.

Julio de 2008.

Capítulo 1. A manera de marco histórico teórico.

Soy un autor dramático. Muestro
lo que he visto. Y he visto mercados de hombres
donde se comercia con el hombre. Esto
es lo que yo, autor dramático, muestro...

*Bertolt Brecht, **canción del autor teatral**, de 1926 a 1936*

Después de la muerte de Bertolt el 14 de agosto de 1956, muchos alemanes amantes de la obra del autor creyeron que la teoría y el teatro de Brecht se quedarían en Alemania y el mundo tardaría muchos años en conocer su propuesta escénica. Sin embargo, en 1957 Brecht fue conocido en México con la primera representación de la *opera de los tres centavos*, y de aquí en adelante, se mantendrá un lento, pero constante conocimiento de las obras y la teoría del autor.

Cuando Brecht conoció a Piscator, al teatro oriental y toda su simbología, comenzó a conjuntar estos elementos para crear su teatro político, dialéctico. Tal vez muchos se pregunten ¿Por qué político? Brecht creía en un teatro que no se limitara a sólo mostrarnos la belleza de una obra, sino que quería que se mostrara al mayor número de espectadores posibles y que interactuara con este público “un teatro que no haga contacto con la gente no tiene sentido (que se pone a hacer lo que la gente no quiere del teatro).” (1) y por tener estas características, de interactuar con las masas de la sociedad y llevarle un discurso de liberación, el teatro de Brecht hizo política.

La primera y la segunda guerra mundial, que Brecht vivió muy de cerca, le dieron al autor una nueva visión del mundo: el sistema capitalista, en donde un ser humano no es reconocido como individuo, sino como parte de una masa que se mueve en relación a la sociedad, tal y como lo expresan todas las obras escritas por el autor: después de *hombre por hombre*, todas se desarrollan a nivel de las **relaciones del individuo con la sociedad**, y de la sociedad con el

1. Johnson, Rodrigo, *Brecht a cien años de su nacimiento*, México 1998 1ra edición. P.74

individuo, manifestando de forma contradictoria, dialéctica, se producen los unos a los otros, pues no solo el hombre es maleable, sino que la sociedad lo es también.(2)

El teatro de Brecht mostró al público este sistema, para que cada espectador de la “era científica” no solo se limitara a mirar y adormecerse con lo que estaba presenciando, sino que comenzará a hacerse preguntas a través de una observación detallada del hecho escénico, para que fuera crítico.

El público al ser el observador y el crítico, comenzaría a hacerse preguntas y a cosechar conclusiones que lo llevarían a un cambio en sí mismo y en su entorno y lo llevarían a una conscientización (3) al hacer política, al hablarle a las masas, se le hablaría de una manera más directa, al individuo . El público dejó de ser pasivo, para participar de lo que se le estaba mostrando en escena.

Muchos se preguntarán cómo lograr este efecto, e incluso muchos en este instante se darán cuenta de que los espectadores por lo general adormecen su crítica con el sentimentalismo de las obras que van a ver.

El efecto de distanciamiento, (o efecto “V”, efecto de desalineación, distanciaci3n, como en algunos libros lo podemos encontrar) (4) el cual llam3 mucho mi atenci3n cuando comenc3 a estudiar teatro, como bien nos dice la palabra, es el hecho de alejarnos de algo o de que ese algo se aleje o distancie de nosotros.

Cuando un espectador va a ver una obra de teatro, y nos acercamos a preguntarle qu3 fue lo que m3s le gust3 de la obra, nos dir3 que la manera en la que cierto personaje reaccion3 o se relacion3 con 3l o los otros personajes, muchos otros nos dar3n el argumento o la an3cdota de la obra, y si profundizamos

2. Desuche, Jacques, *La t3cnica teatral de Bertolt Brecht*, oikos- tau, s.a. ediciones, Barcelona 1968, p. 33

3. Consultar: Freire, Paulo, *Pol3tica y educaci3n*, traducci3n de Stella Mastr3ngelo, siglo XXI editores, M3xico 1996, 226p.

4. Consultar: Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edici3n, traducci3n, introducci3n y notas de Miguel S3enz, Biblioteca AVREA, 1ra edici3n Espa3a 2006, 1805 p.

un poco más, nos dirán que les gustó tal o cual cosa porque fue o es lo mismo que le está pasando a la persona en ese instante (se identifica con el personaje o la situación), sin embargo muy pocos se permitirán hacer una crítica, pues ¿cómo criticarte a ti mismo, cuando te reconoces en un espejo/personaje, que no permite verte de 360° grados?

En estos momentos nos preguntamos cuál es el objetivo de que la gente asista al teatro. Brecht se dio cuenta de que un teatro que se dedica a adormecer a la gente no tiene sentido. Es mero sentimentalismo llevado a entretener a la gente e impide el desarrollo de la crítica. No nos permite quitar el velo que cubre la realidad.

Y, ¿Qué tipo de crítica deseaba Brecht que el público hiciera de las puestas en escena? Bien sabemos que cuando un espectador cualquiera asiste al teatro nos puede dar una crítica acerca de la dirección, actuación, o simplemente del uso de algunos elementos. Lo que Brecht deseaba era que el espectador criticara su realidad a partir de la visión de una situación en particular retratada en escena, pero no un retrato cualquiera, sino un retrato extraño, fuera de lo normal, poco común, un retrato que por tener esa rareza nos llamara la atención, de tal manera que pudiéramos decir o aproximarnos a ver qué es lo que en ese retrato de la situación está fuera de su lugar, o como bien nos diría el efecto de distanciamiento: el efecto de desalineación, el “efecto V” tiene por función hacer surgir, ante la mirada clara y nueva, una cosa por demás acostumbrada; tan familiar que no nos daríamos cuenta de ello.(5)

Eso es lo que precisamente nos lleva a ver el efecto de distanciamiento, que critiquemos esa situación que se nos está presentando, de una manera “aparentemente extraña” para poder hacer consciencia de qué es lo que está colocado de manera errónea en esa situación. En ese instante el distanciamiento nos obliga a caer en cuenta de que los elementos mal colocados o extraños que estamos observando, son precisamente los elementos que nosotros mismos, ya

5. Desuiche, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, oikos- tau, s.a. ediciones, Barcelona 1968, p. 67

sea como individuo, o como parte de un sistema, estamos posicionando de manera errónea. El distanciamiento nos mueve a un punto de vista objetivo en el que no hay manera de escapar al despertar de la consciencia, misma que nos llevará a hacernos preguntas, cuestionar lo que creemos que aparentemente es normal.

“Lo que veis actualmente, puede ser cambiado; la libertad, la felicidad, que hoy no existen, están en vuestro poder, a condición de que cambiéis la actual sociedad (despertar de la **consciencia**)” (6)

Muchos autores han creído que la propuesta de Brecht es muy descabellada, otros más, han creído que por ser tan compleja, sólo el autor de la misma es capaz de montar una obra que logre este efecto, “para montar Brecht, sólo Brecht”. Sin embargo creo más en los autores que nos incitan a arriesgarnos pues nos dicen: “montar a Brecht sin modificarlo o sin criticarlo, es traicionarlo”, pues como él bien diría: “lo primero es hacerse de los nuevos temas, lo segundo de la forma de las nuevas relaciones. Porque el arte sigue a la realidad”. (7)

Profundicemos un poco más en los elementos que a nosotros concierne: su estudio para poder llegar a comprender el por qué de los argumentos anteriores: las unidades aristotélicas, los elementos escénicos – música, iluminación, escenografía, vestuario, carteles, etc., y sobre todo **el gestus y la actuación**.

Comencemos pues hablando de unidades aristotélicas, en las cuales Aristóteles, teórico y dramaturgo del antiguo teatro griego, habla de una unidad de tiempo, en la que toda la obra se desarrolla en un mismo periodo, como se puede observar en la estructura de obras escritas por Eurípides, Sófocles o Esquilo, que se desarrollan en un mismo día, en determinadas horas; así como la unidad de espacio, donde toda una obra se desarrolla dentro de un mismo lugar, ya sea el

6. Ibid p. 34

7. Johnson, Rodrigo, *Brecht a cien años de su nacimiento*, México 1998 1ra edición, p 74

castillo de Edipo, o la cueva donde está encadenado Prometeo y por último, la unidad de acción, refiriéndose a que las acciones van de la mano para ubicar un mismo objetivo (8)

Estas unidades aristotélicas permitían a los dramaturgos y directores resolver problemas de origen técnico, ya que las condiciones de los antiguos escenarios griegos permitían pocos cambios en la escena, llámese escenografía, vestuario, etc. Sin embargo esta forma de hacer teatro prevaleció a través de los años, siendo poco criticada.

Mas tarde Stanislavski hablaría del realismo, tomando en cuenta todos los elementos anteriores, y a partir de que Stanislavski entregara al mundo del teatro su técnica, será en la que muchas obras la utilizarían para sus montajes, popularizándose y asentándose, sobre todo actualmente en México. Por su parte, Brecht solo estaba de acuerdo con Stanislavski en que el teatro debía ser dirigido al público como manera de diversión y si éste le podía dejar algo al espectador era mejor.

Por eso Brecht, al pretender llamar la atención del público con elementos fuera de lo cotidiano, comenzará por romper con estas unidades aristotélicas, dando una estructura diferente a las obras en donde no se tiene una secuencia de acción, espacio o tiempo puesto que “cada escena aparece por sí misma, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en que vive. No hay, pues propiamente hablando progresión dramática. El movimiento que conduce la historia es más importante que el conflicto” (9). **Esto no quiere decir que la obra en total no nos cuente una anécdota o una fábula, de la cual hablaré más adelante.** Y por lo tanto, esta manera de presentar las escenas no permite al espectador hilar ningún tipo de emociones, pues cada cambio de escena es un cambio total, e incluso brusco, de la situación que se está presentando. Se rompe con el conflicto y se crea un efecto de distanciamiento.

8. Véase la poética por Aristóteles, editorial Porrúa.

9. Desuche, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, oikos- tau, s.a. ediciones, Barcelona 1968, p. 41

Esta nueva estructuración de una obra permite al espectador no sólo mantenerse atento a lo que sucede en escena, sino que también le permite ser participe de lo que está descubriendo o criticando en ese instante, así pues Brecht creía necesario desarrollar el arte del espectador al mismo nivel que el del escritor o el actor... había que dar a la audiencia un carácter **productivo**. (10)

Y ¿cuál es ese carácter productivo? Brecht nos responde al llamar al público como espectador de la era científica en donde este “público de la era científica” llevaría al teatro su armamento intelectual y lo mantendría despierto. Se acercaría como un **observador** y un crítico de la acción que transcurre en el escenario. Se mantendría al margen. (11)

Esta manera de estructurar una obra, permitirá a Brecht mantener la atención del público, pero esto es sólo uno de los elementos de los que se valdrá Brecht para mantener alejado al público.

En este momento, creo que muchos se preguntarán, y bueno ¿Qué de divertido puede haber en que me enseñen que lo que hago cotidianamente esta fuera de lugar? (visto como un regaño o una imposición) No hay que olvidar que para Brecht era muy importante hacer teatro para el mayor número de personas posibles, relacionarse con el público, y no solo divertirlo, sino también dejarle un mensaje que le sirviera para su vida diaria. “Bienvenidas las lecciones morales, pero hagámoslas disfrutables, disfrutables para los sentidos”. (12)

Por lo tanto, Brecht no solo se valdrá de mantener esta postura anti aristotélica, sino que modificará todos los elementos posibles en escena para mantener el *efecto V* en los momentos precisos y siempre tendrá en cuenta la diversión del público.

10. Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, traducción Alejandro Varela, Adriana Hidalgo Editora, Argentina 2001, p. 171.

11. Ibid. 176

12. 12. Johnson, Rodrigo, *Brecht a cien años de su nacimiento*, México 1998 1ra edición , p. 74

La música. Pasará a ser un elemento muy importante en sus obras. Brecht no solo se convirtió en director, sino también en compositor, él mismo escribió las letras de sus canciones, poéticas, con sentido del humor, que vinieron a presentarse como parte de lo irónico, crudo e hilarante de las escenas en las cuales fueron presentadas. Así mismo no se olvidará de los coros. Tendrá como mérito devolver el coro a la vida, dándole el papel de los obreros, las huelgas, las protestas. Volvió a ser la voz, pero no la de divinidades, como en varias obras griegas, sino de la paz, de la denuncia ciudadana, de los avatares del mundo y del hombre.

En este sentido, la música formo parte de los elementos que Brecht utilizó para distanciarnos de las escenas. Apareció en los momentos precisos, en los cuales Brecht creyó conveniente recordar al público que estaba dentro del teatro, o en los instantes en los que él creyó que se corría el riesgo de caer en el sentimentalismo, o para ubicar al espectador en lo que estaba sucediendo y mostrarle el *gestus* de la obra, del cual hablare más adelante.

Las canciones por lo general están dirigidas al público con este fin, por lo tanto, también deben de verse como cosa separada de todo el resto, y esto “puede tener el mejor apoyo en algunos recursos teatrales, como los cambios de iluminación o el empleo de varios títulos” (13) Por lo tanto, no puede tener la función de acompañante. Mucho menos puede relacionarse en ningún momento con el carácter de las escenas, es decir, no puede ser un leit motive de ninguna de las escenas, no puede reforzar sentimentalmente lo que está pasando en el escenario, sino que debe de estar en función a los hechos que se desean distanciar, debe ser una música brillante, algunas veces hilarante, divertida, lo que permite que las letras de las canciones también tengan este carácter irónico, tiene que ser un contrapunto. Este proyectar lo irónico del sistema capitalista, o de una guerra, de manera poética y sublime se ve en las canciones como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, extraído de madre coraje y adaptado para *utopía*:

13. Brecht, Bertolt, *La política en el teatro*, editorial alfa, Argentina 1971, p. 97

Con sus glorias y sus tributos
La guerra sigue avanzando
En la derrota o la victoria
Todos perdemos la partida
Vestidos de agujeros, alimentados de basura
Todos nos decimos apretando los dientes ¡un milagro!
Hace tanto tiempo que esto dura y sigue
Debe de llegar ¡Sigamos adelante! (14)

Como podemos observar en el anterior fragmento, la letra nos habla de lo irónico que podemos encontrar en una guerra. Nos habla de las supuestas glorias que se pueden tener al ganar una batalla, contrario a las grandes pérdidas humanas que nos dejan las guerras, así como la miseria, la pobreza. A pesar de todas las glorias ganadas ambos bandos, *buenos y malos*, pierden, más que ganar. La ganancia es solo para unos cuantos, pero para la mayoría, para la gran masa, es siempre la derrota.

Ejemplo de esta ironía también la podemos encontrar en *hombre por hombre*, en donde la señora Begbick nos canta una *canción del curso de las cosas*:

... No mires tanto la ola
que contra tus pies rompe, mientras

14. Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz, Biblioteca AVREA, 1ra edición España 2006, p. 1069

estés en el agua, otras

olas romperán.

Siete años estuve en un pueblo, tenía sobre mi cabeza un techo

y no estaba sola.

Pero el hombre que me alimentaba y al que nadie igualaba un día

estaba irreconocible bajo su sudario de muerto.

Sin embargo esa noche me comí mi cena,

y pronto alquile la habitación en la que

nos habíamos amado.

Y esa habitación me alimentó

y ahora que ya no me alimenta

sigo comiendo todavía...(15)

Y también la podemos encontrar en la gran mayoría de los poemas y canciones escritos por el autor, como en el poema *¿Qué recibió la mujer del soldado?* Escrito en 1942 durante la Segunda Guerra Mundial, y que mantiene ese carácter irónico:

... ¿Qué recibió la mujer del soldado

Desde París, la ciudad de la luz?

Un vestido de seda recibió

- ¡qué envidia sus amigas!- de París.

15. Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz, 1ra edición España 2006, p. 279.

Eso de París recibió...

... ¿Qué recibió la mujer del soldado

Desde Rusia, el país interminable?

El velo de viuda recibió

De Rusia para ir al funeral.

Eso de Rusia recibió. (16)

Este último texto nos muestra la miseria, el capitalismo que se puede ver reflejado en algo tan terrible como puede ser una guerra, pero en ningún momento nos muestra sentimiento alguno de estas mujeres que describe a lo largo del poema completo, sino que se limita a mostrar la situación. Leyendo todo el poema, podemos criticar, juzgar, la situación de estas mujeres dentro de esta guerra, incluso soltar una pequeña carcajada.

El sentido independiente e irónico de todas las canciones fue un elemento muy importante convirtiéndose en uno de los recursos para poder llevar al público hacia la crítica, hacia un distanciamiento. Así también los carteles o títulos, que deben ser manejados con un contenido social contundente.

El **escenario** fue para Brecht uno de los lugares que no debía descuidarse por ningún motivo; en este sentido debemos tomar muy en cuenta la escenografía y la iluminación, elementos importantes que brindan al teatro muchas posibilidades para poder crear el efecto de distanciamiento, elementos que fueron mínimos y estuvieron visibles en todo momento.

16 . Brecht, Bertolt, *poemas y canciones*, alianza editorial, decimotercera edición, México 1984, p. 148

Recordemos que es necesario mantener al público alejado emocionalmente de lo que está observando, por lo tanto se le debe mantener al margen del hecho escénico recordándole en todo momento el lugar en el que se encuentra, en el teatro, y que lo que está viendo no es más que una ficción. Para poder llevar al público a este punto, Brecht se valió de todos los elementos que conforman una escenografía (hablando también de la utilería), haciéndolos significativos, en donde ninguna de las partes que conforman la escenografía y/o utilería estuvieron sin sentido o utilidad, todos y cada uno de los elementos fueron usados con un fin en específico, dictado por las escenas, en primer lugar, y luego por el conjunto de todas ellas viéndolas como obra de teatro. Incluso llegaron a ser como en el teatro oriental, simbólicos. Utilizó al cine como uno de sus aliados. Llevó pantallas a escena, que mostraron proyecciones, imágenes de guerra, anteceditas, tal vez por escenas o canciones de paz o prosperidad; estas proyecciones también pasaron en los momentos en los que la escena, durante su clímax, corría el riesgo de ser identificada por el público, y que al distraer al público, sirvió para llevarlo a ver esas escenas aisladas como algo extraño, apareciendo una vez más el efecto de distanciamiento.

Cualquier elemento que permanecía inerte, sin movimiento, e inútil, debía ser eliminado de inmediato. De este modo la escenografía pasó a un plano en el que debía mostrarse versátil, sin perder el sentido estético, hermoso del arte. Debía facilitar al actor moverse en el escenario e interactuar con el público, y ser útil al actor, teniendo en cuenta que una escenografía demasiado cargada de elementos podría llegar a ser **realista** (en el sentido Stanislavskiano), e incluso, hacer una descripción detallada de una situación en específico. Hablando más a fondo, y desde el punto de vista del espectador, nos mantendría demasiado atentos a los sentimientos de los personajes, demasiado involucrados en vez de mantenernos atentos a la situación social del personaje, la cual perderíamos de vista, desde el momento en el que se nos muestra una pintura exacta de tal cosa, y que por lo tanto, ya no es necesario imaginar o recordar. En este caso, la escenografía se volvería solo un magnífico somnífero, que no permitiría al armamento intelectual del público tener presente, de una manera consciente, todo

esto que mostraba la escenografía, se comenzaría a fijar en otra cosa, en vez de verlo todo como algo extraño y hacerse preguntas.

Regresando al punto de vista del actor, también debía ayudarle en el sentido de que, siendo que la estructura de la obra es dinámica, constituida por escenas aisladas, era necesario que fuera fácil de montar y desmontar, o transformarse, o moverse de lugar, como el carruaje de *madre coraje*, también debía de llenar el espacio, pues el vacío no es *real*, desde el punto de vista del **realismo brechtiano**.

Una escenografía útil, simbólica, nos mantendría al margen, tratando de llevarnos por el camino de la pregunta y la sorpresa, que nos puede dar el encontrarnos en un lugar inesperado, en una situación extraña, sin rayar en lo a forme, o surrealista, mostrando el realismo brechtiano, donde todo es muy peculiar y no escapa a la vista del espectador, pues lo mantiene en constante ejercicio de su intelecto, y desarrolla su atención.

El escenógrafo, al igual que el músico se ven libres, pues no están obligados a lograr la ilusión de un ambiente, o a crear estados de ánimo.

En cuanto a la **iluminación**, Por lo general, Brecht con el *Berliner Ensemble* (16) ensayaba con luces de trabajo, y con esas mismas luces presentó sus obras a público.

Estas luces permitían ver el matiz de los grises, blancos y la completa oscuridad del negro, que Brecht utilizó audazmente en la escenografía de sus puestas en escena, pero sobre todo en los matices del **vestuario**.

El vestuario o *traje* Brechtiano está compuesto, principalmente de tres elementos: la vestimenta, la máscara, y una utilería en específico, que el actor lleva en función del personaje.

16. El Berliner Ensemble fue la compañía con la que trabajo Brecht sus últimos años en el teatro de Berlín, la compañía estaba formada por varios actores destacados dentro de los cuales se encontraba su esposa Helene Weigel. Para más información consultar el último capítulo de *la técnica teatral de Bertolt Brecht*.

En el teatro de Brecht, la vestimenta tiene un significado social, que tiene que ir en función de la misma y por lo tanto muestra parte de las características sociales del mismo. Y siguiendo por la línea del efecto de distanciamiento, se debe procurar que este vestuario no logre la verdad, sino que sólo exalte los rasgos característicos de lo real. Por lo tanto, se deben utilizar artificios, refiriéndonos a que el vestuario debe pasar por distintos procesos, para parecer desgastado, o muy maltratado, etc. dependiendo de la situación del personaje, y por lo tanto no es un vestuario realista.

No nos causaría la misma impresión si encontráramos al personaje de un mendigo utilizando ropa realmente vieja y gastada, pues de inmediato creeríamos que realmente es un mendigo, nos engañaría inmediatamente haciéndonos olvidar que estamos en el teatro. Por el contrario, si tenemos una ropa nueva, y la gastamos y ensuciamos a propósito para crear la ilusión de que se trata de una ropa de un mendigo, no nos convencerá por completo que es el discurso del mendigo, sino que nos dará la oportunidad de recordar que la persona que estamos viendo no es un mendigo de verdad, sino que se trata de un actor que nos está **mostrando** ese personaje.

Por lo tanto es muy importante que la persona que diseñe el vestuario esté siempre atenta a que éste vestido sólo nos describa al personaje, pero que en ningún momento se acerque a la realidad de lo que es el personaje en sí, o lo que es lo mismo, que sea tan real que nos perdamos en este elemento, creyendo en todo momento que nos está hablando el personaje, y no el actor mostrándonos y criticando al mismo.

La máscara, sabemos, sirve para disfrazar las características físicas de la persona que hace uso de ella. En el caso de las puestas en escena brechtianas, “a menudo (el actor) irá enmascarado: *la máscara revelara entonces una situación social y la alineación del personaje*” (17)

17. Desuche, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, oikos- tau, s.a. ediciones, Barcelona 1968, p. 80

Estas máscaras son simbólicas, vistas por el autor en el teatro oriental, y utilizadas sólo en algunas ocasiones y por algunos personajes dentro de sus obras, como símbolo de inconsciencia de algunos personajes. Esta máscara simboliza el velo que cubre la realidad, el ocultamiento de ellos mismos, al irse transformando durante la obra, o bien, aparecer de ese modo desde el principio.

La máscara, al ser tomada del teatro oriental, tiene ciertos dibujos y diseños característicos de este teatro, y siempre nos mantiene atentos en ella al ser un elemento que nos muestra de qué manera un personaje se niega a la realidad, o se disfraza para poder encajar en un sistema capitalista y se relaciona con los otros personajes. Así nos da parte del *gestus* del personaje.

La utilería es un elemento determinado que lleva el actor y que ayuda al mismo, para mostrar la manera en que un personaje se relaciona con el sistema. De este modo podemos ver a Galy Gay, que desde el momento en el que es reclutado por el ejército, lleva consigo un pasaporte, el cual lo identificará en todo momento como parte de este ejército, con él suplanta al soldado muerto y automáticamente se convierte en él aunque no se parezca en lo más mínimo, lo que cuenta es que ahora es el soldado Jip que defiende la ciudad de Kilkoa.

Esta utilería está ligada al personaje como parte importante de su vida, incluso de su cuerpo, y al igual que la escenografía, tiene una significación tal, que si en dado momento es un elemento no utilizado, debe ser eliminado, y de la misma manera pasa a ser un símbolo.

En el caso de Galy Gay pasa a ser un símbolo de identidad, sin él no es nadie, e incluso corre el riesgo de ser fusilado. En este momento podemos distanciarnos del personaje y apuntar cómo un simple pasaporte llega a determinar la vida de una persona, e incluso cambiar su identidad. Esto nos invita a reflexionar sobre nuestra propia identidad.

De este modo, podemos apreciar que estos tres elementos, no sólo ayudan al público a distanciarse, sino que también ayudan al actor y a su actuación, y de

este modo pasamos al elemento de mayor importancia que es objeto de estudio del presente trabajo:

La **actuación**. Procuraré ser lo más breve y clara posible. Para Brecht parte importante del distanciamiento, siempre recayó en el trabajo actoral.

Para ser un actor Brechtiano, se necesita ser un actor muy completo, tener buena condición física, no estar casado con ninguna teoría, y sobre todo estar abierto a la crítica y a nuevas maneras de crear un personaje.

Por lo tanto lo que debe saber un actor que pretenda trabajar bajo el discurso de Brecht, es que este se basa en el distanciamiento, como ya lo hemos explicado de manera muy amplia en los párrafos anteriores, y por lo tanto, su trabajo actoral debe basarse en función a éste. De tal modo, el actor debe estar consciente de que su trabajo se debe limitar a mostrar al personaje brechtiano y por lo tanto no debe identificarse en ningún momento con él. Así como el público se distancia, el actor debe hacer lo mismo, pues ¿cómo distanciar al público si el mismo actor no logra distanciarse?

Parece tarea difícil, es verdad, pero partamos de que si el teatro de Brecht maneja un discurso didáctico y político, el actor debe tener también una postura política, que obviamente se tiene que relacionar con la postura política del autor marxista.

Así, el actor debe estar consciente que al trabajar en una obra de esta naturaleza, trabaja para el mayor número de personas posible, y está haciendo política, al mostrar a este público un sistema determinado, que es el capitalista y le da la pauta para que pueda realizar una crítica.

De esta manera, el actor se ve obligado a criticar al personaje y a la situación de éste. Si el actor no hace una crítica es muy difícil que el mismo público lo haga.

Para que el actor pueda realizar tal crítica debe hacer lo mismo que se le pide al público de la era científica, estar atento y cargar con su armamento intelectual desde el momento en el que se comienza con el trabajo de mesa.

En el momento en el que el actor hace esta crítica hacia su propio personaje, se aleja de él, pues en esta crítica no caben las justificaciones, ya que toda acción que realice ese personaje está en función a la relación que tiene con el sistema, mas nunca en relación a una psicología determinada, mucho menos en base a sentimientos o estados de ánimo, ya que los personajes brechtianos están escritos en base a una mera descripción, y se limita a mostrar de qué manera se comporta el personaje en relación con los otros dentro del sistema.

Identificarse con el personaje, lleva al actor a mostrar un discurso diferente, muestra la psicología del personaje, que justifica sus acciones, y al justificarlo él, lo justifica también el espectador, en este momento toda crítica queda anulada.

Por lo tanto debe estar siempre consciente del estilo épico (para Piscator, lo mismo que político). “El estilo épico interesa, en primer lugar, al actor, que debe permanecer “a distancia” de su personaje: lo que explica el papel de la ironía (humour) en la interpretación, ironía que es siempre desdoblamiento, distancia. El actor no debe entrar jamás en éxtasis, debe ser dueño siempre de sí mismo, jamás “encarnar” el personaje, no identificarse con él, limitarse a “mostrarlo” al espectador, manteniendo un ojo crítico sobre su propia interpretación... con su interpretación el actor debe producir el efecto de asombro, de “distanciación”.(18)

Para llevar a cabo este proceso en el actor, Brecht se valió de varios ejercicios antes, durante, y después de la puesta en escena (en este punto también tiene que ver el público)

18. Ibid. p. 67

Durante el trabajo de mesa el actor corre el riesgo de identificarse con el personaje, por lo tanto Brecht, como parte de esta construcción, hizo que cada actor criticara a los personajes de los otros actores, incluso se llegaron a hacer imitaciones de estos teniendo como objetivo que cada actor vea desde lejos a su personaje y él mismo lo critique desde el punto de vista del otro actor. Por lo tanto cabe destacar que “el actor tiene que emprender el estudio de su papel junto con los otros actores, y su propia composición del personaje junto con la composición de otros personajes, ya que la más pequeña unidad social no es un hombre, sino dos hombres. También en la vida nos modelamos recíprocamente” (19)

Por lo tanto el determinismo del cual se nos habla no debe tener cabida, un actor debe lograr que el público vea una reacción del personaje, no como una acción única, sino como una de las reacciones que el individuo decidió tomar de un gran abanico de posibilidades. Este determinismo está justificado desde el punto de vista histórico desde el cual se desarrolla la obra. El actor también debe de tener muy en cuenta la historia que se está narrando, y esta será la que conducirá el trabajo del actor que llegará incluso a ser narrativo.

De esta manera, se justifica el por qué Brecht recurrirá al historicismo y creo que es bueno en este momento citar estas palabras, que a mi parecer, son las más claras al explicarnos este concepto **historicismo**: “el distanciamiento tiene las mismas cualidades del historicismo; es decir, considera las personas y los acontecimientos como históricamente condicionados y transitorios. El espectador ya no ve a los personajes sobre un escenario como si fueran inalienables o entregados sin más a su destino. Los verá en cambio como un hombre con determinadas características de acuerdo a las **circunstancias**. Y las circunstancias son de determinada manera debido a que el hombre es de determinada manera. Él por su parte, se concibe no sólo por lo que es realmente, sino también por lo que podría llegar a ser- de hecho es así- y lo mismo ocurre con las circunstancias”. (20)

19. Brecht, Bertolt, *La política en el teatro*, editorial alfa, Argentina 1971, p. 89

20. Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, traducción Alejandro Varela, Adriana Hidalgo Editora, Argentina 2001, p. 187

Así, las circunstancias dadas por determinado momento histórico, son las que dictan el comportamiento del personaje, y le darán al actor una herramienta más para que estos personajes tengan, desde el punto de vista del crítico (actor, público) muchas opciones a elegir.

Esto nos hace recordar que las obras escritas por Brecht siempre son adaptaciones de otras obras, incluso del teatro oriental (por ejemplo *el alma buena de Sezuán*) y de momentos históricos narrados por otros, e incluso situaciones como la guerra, pero situados en otros escenarios diferentes al entorno del autor (*Kilkoa*, India.)

La historia nos muestra cierto condicionamiento al que está sujeta la humanidad, pero Brecht estaba convencido de que esto es mera ilusión ya que somos seres inconclusos, y para lo único que estamos programados es para aprender (21)

Todo lo anterior nos lleva a uno de los objetivos primordiales del teatro y del actor Brechtiano. La transformación de la sociedad, un acto de liberación. ¿Qué otro objetivo tendría acercarnos al público para que se revelará ante sus ojos la realidad? ¿De qué serviría que este público se diera cuenta de ello, si no se hace preguntas, si no trata de cambiar algo?

En este punto debemos retomar que el actor debe tener bien claro su postura política, pues esta es la que mostrará al público, sin que sea una capital del arte dramático, y ha de ser adoptado fuera del ámbito teatral".(22)

Durante este proceso de creación, el actor debe incorporar lo que cree que le cuadra al personaje, pero también debe incorporar lo que es peculiar, aquello que no va con su personalidad, debe experimentar y aprender sobre el personaje y sobre sí mismo. El actor debe estar siempre abierto a considerar otros puntos de

21. Consultar Freire, Paulo, op. Cit.

22. Brecht, Bertolt, *La política en el teatro*, editorial alfa, Argentina 1971, p.83

vista, tanto de sus compañeros como del director, (los actores que tuvieron la fortuna de trabajar con el autor, debían considerar los puntos de vista de la gente del pueblo que trabajaba con el *Berliner Ensemble*).

Ya que la naturaleza de la obra está compuesta por pequeñas escenas independientes, la actuación debe de ser llevada a este nivel, en el cual el actor ha de atar pequeñas acciones durante una escena, y con esto se aclare una situación.

Durante la representación se debe tener en cuenta, y en todo momento, que el personaje sólo se está mostrando, y el actor se valdrá de los elementos ya mencionados en párrafos anteriores, para hacer difícil que él o el público se olviden del lugar en donde se encuentran.

En el momento en el que se está actuando, se tiene que apreciar el **gestus**, entendido este como las actitudes que los personajes toman en relación a las actitudes de los otros y con respecto al sistema, esto incluye gestos, miradas actitudes corporales, voz, etc., y que el actor en su interpretación tiene que exaltar, en ocasiones de manera exagerada, así y poco a poco el actor logra apoderarse de su personaje en cuanto que ninguno de estos gestus se le deben escapar, y al irlos creando, se crea también una relación con los gestus de los otros personajes, y claro está, siempre de manera crítica.

Así el desplazamiento físico del actor debe ser ágil, guiado por una coreografía, en la cual los movimientos deben ser más que abundantes, reflexivos de todo el cuerpo, permitiéndole tener múltiples acciones físicas para exteriorizar su interpretación. El actor jamás trabaja solo para él, es un trabajo en equipo para contar esa historia. Por tal motivo los actores se vuelven narradores, mediadores de la historia que se está contando.

De esta manera podemos decir que el conjunto de todos estos elementos hacen la fábula, pues de ella los actores y el espectador reciben todo lo que es susceptible a crítica, es la que le da al público su divertimento, es la que hace el conjunto del gestus de la situación social.

En este punto podemos hablar de lo **épico o dialéctico** en donde se unifican los diferentes elementos que constituyen el teatro: el público, los intérpretes, la forma y el contenido de la obra, la puesta en escena y la música. Lo épico exige no solo una renovación de los viejos elementos, sino un cambio total.

De este modo llegamos al *después de la interpretación*, en el cual Brecht creía necesario mantener un diálogo final: actores, director y público para dejar más en claro las intenciones de la obra.

Es por ello que, la obra de Brecht adquiere ese sentido de pieza didáctica, en la cual el público está aprendiendo algo de lo que se le pretende mostrar desde un principio. Aquí el público ya no tiene opción pues si en algún momento se identificó con alguna situación o personaje, en este momento la ilusión o adormecimiento quedan de lado, haciéndose el último esfuerzo para situar a los espectadores en el lugar en el que se encuentran, y que lo que vieron fue sólo una representación, una de tantas maneras de interpretar el mundo.

Aquí, al público que se llegó a dar cuenta de algo, se le aclara ese algo y llega a sus propias conclusiones. Para los que no vieron nada fuera de lo normal, se les da “una segunda versión” por así decirlo y así el público se haga sus propias preguntas. Se pretende desvelar la realidad, la toma de consciencia, el cambio del mundo, en consecuencia la liberación.

En todo esto debe estar basado el trabajo del actor, y valerse de todos los elementos anteriores, para evitar perderse en ningún momento durante la actuación y sin perder de vista el objetivo del distanciamiento: *el desvelo de la realidad y la consciencia*.

* * *

Después de leer muchos puntos de vista y críticas hechas al autor, no me cabe más que estar de acuerdo en que para montar a Brecht se necesita modificarlo, puesto que su teoría se estructura y llega a su máximo esplendor con el Berliner Ensemble y durante los primeros 50 años del siglo pasado. Siendo así,

la teoría del autor parecería poco contemporánea a nuestros tiempos y tal vez no viable, por haberse desarrollado en otra época y situación social.

Además hay que tomar en cuenta que en México, tanto la teoría como el teatro de Brecht son nuevos y poco conocidos. Si bien dentro del ambiente teatral es más conocido, son muy pocas las personas que conocen su teoría a fondo, y por lo general, este autor es odiado o amado, no hay punto medio.

También hay muchos que tienen en la mira su obra por ser complicada y estar desarrollada por un autor que vivió guerras que la gran mayoría de los mexicanos no hemos vivido, y en las cuales se basa su discurso y postura política.

Lo que llamó profundamente mi atención fue precisamente esto: que a pesar de estar basado en estos hechos no conocidos de cerca por los mexicanos, si tiene mucho que ver con el historicismo del que he hablado en párrafos anteriores, pues si se hubiera dado la oportunidad tal vez Brecht habría escrito alguna obra situada dentro de algún momento histórico de México, y que sí tiene que ver con la deshumanización, la guerra no con rifles, sino de clases, la guerra que libramos día con día y para lo que históricamente no estamos condicionados o programados, más que para aprender.

Hablar de Brecht ha sido muy placentero, sobre todo de la actuación, ahora es tiempo de aterrizar lo anterior en un proyecto, y hablar sobre de él: **Utopía.**

Capítulo 2. Obra Utopía. (Breve reseña de la obra y del trabajo de mesa).

Mucho antes que aparecieran sobre nosotros los bombarderos
ya eran nuestras ciudades
inhabitables. La inmundicia
no se las llevaban
las cloacas.

*Bertolt, Brecht, **Generaciones marcadas**, poesías escritas durante el exilio.*

Utopía: cuando escuchamos esta palabra, inmediatamente viene a nuestra mente Tomás Moro describiendo aquella ciudad *comunista* (sin ser este un término conocido por el autor, pero que bien podemos aplicar) en la cual el trabajo y el sistema social están tan perfectamente organizados que no hay cabida para ningún tipo de error que lleve al desorden o a la anarquía.

Como bien nos dice la etimología de la palabra, es un lugar situado en ninguna parte, por lo tanto es inexistente, inoperable, más que en nuestra imaginación.

Muchos de los que hemos leído esta obra, nos habremos preguntado si es posible aterrizarla en el plano de lo real, otros tantos habremos incluso imaginado cómo sería el mundo si caminara de esta manera, un funcionar perfecto de todas las cosas, aun de la naturaleza, la cual tendría que mostrarse más que benevolente para no provocar nuestra ira o desesperación, con su repentino aire destructor.

Precisamente con esta palabra comenzamos el viaje a través de la teoría de Brecht, la cual nos llevaría al despertar de la consciencia, el desvelo de la realidad. (1)

1. Consultar: Freire, Paulo, *Política y educación*, traducción de Stella Mastrángelo, siglo XXI editores, México 1996, 133 p.

Utopía para el equipo de trabajo compuesto por seis actores, el director y los dos músicos que se unirían ya para la segunda etapa del trabajo, significaría algo más: el montaje de una obra de creación colectiva, de la cual hablaré a continuación.

Utopía comienza con la reunión de seis amigos que acuden a una fiesta en el departamento de Salvador, chico de clase acomodada que está enamorado de Rosario.

Al llegar sólo algunos de los muchos invitados esperados, se comienza con la fiesta que poco a poco se vuelve una discusión política, en la cual cada uno de los integrantes de la fiesta exponen sus puntos de vista orientados a la lucha contra los que tienen el poder, sobre sus sueños y su propia utopía. Una llamada telefónica lo cambia todo. El padre de Salvador avisa que la ciudad se encuentra en estado de excepción, y que por lo tanto no podrán salir hasta nuevo aviso.

Los seis personajes de la reunión ven esto como una posibilidad para poder llevar a cabo cada una de sus propuestas ideológicas, puesto que estando aislados del sistema pueden implantar uno propio y funcionar dentro de él, ¿será verdad que están aislados del sistema? Poco a poco, en el transcurrir de los días podemos ver cómo dentro de ésta comunidad se desarrolla una pequeña historia de la evolución de los diferentes sistemas y normas que han tratado de regir al mundo, hasta llegar al momento clave, la creación de la *propiedad privada* (2)

Salvador y Rosario se unen en una pequeña sociedad, con el pretexto del amor, sociedad que poco a poco irá creciendo hasta arrasar con todos sus

2. El marxismo habla de abolir la propiedad de los medios de producción en cuanto está realizado por el trabajo social, y no puede pertenecer a nadie en exclusiva, ya que tal situación configura un poder en manos de un sector que determina la explotación de otro. Para el marxismo el capital no es una fuerza personal, sino una fuerza social, que se obtiene por medio del trabajo colectivo. Además sostiene que la propiedad de los medios de producción debe ser abolida porque institucionaliza la explotación del hombre por el hombre.

amigos, que dejaran de ser personas para transformarse en bestias deshumanizadas, en pequeñas empresas, que se valen de estrategias para conseguir el producto del otro, empresas llevadas a la ruina por el libre mercado, los préstamos, el crédito y el dinero de plástico, normas sobre las que se rige la casa, normas impuestas por aquellos que están arriba, los que tienen el poder.

Se apela a la democracia y a los líderes héroes salvadores del mundo/casa, “pobre del pueblo que necesite héroes” (3)

Se desata una lucha cuando una de las empresas, Emilia, se da cuenta de que lentamente se han ido poniendo el traje del sistema capitalista y que necesitan liberarse de sus opresores que las mantienen en la miseria. Al ser esta una agitadora e incitar a la anarquía, es encarcelada. Cuando parece que Emilia no tiene escapatoria, Salvador recibe la noticia de que el estado de sitio ha terminado, ya pueden salir. Súbitamente llegan las preguntas, ¿para qué salir si dentro o afuera, es lo mismo?

Ahora cada uno de los personajes está vestido con el traje y la máscara del sistema, ya no hay más amistad sincera, ya no hay marcha atrás.

Es importante comprender la teoría para después analizar la experiencia teatral.

Comenzamos con la palabra, *utopía*. Cuando el director nos llamó para trabajar en este proyecto, nos dijo que la obra nos hablaría de esta utopía, pero que aun no había nada escrito.

3. Brecht siempre criticó a los héroes, pues sólo un pueblo en la anarquía total, en la lucha constante y en la total desesperación sería el que clamaría por un héroe.

Carlos Díaz, el director, nos pidió en primer lugar que buscáramos un texto, canción, etc., en el que apareciera esta palabra. Cosa muy difícil, pero a final de cuentas aparecieron varios textos en los cuales se podía apreciar la connotación de dicha palabra, y esta, en cada uno de los textos llevados por los actores, se refería a eso que todos anhelamos se vuelva realidad: *sueño*.

A partir de que la palabra utopía estaba siendo vista como un sueño, un anhelo, comenzaron las discusiones, ¿en qué momento la utopía se vuelve realmente un sueño? ¿La utopía es un sueño inalcanzable, o realmente la utopía es un deseo que se puede volver realidad?

Muchos estuvimos de acuerdo en que todo ser humano necesita de un sueño para poder plantearse metas, pero que estas metas deben de ser realistas, no utópicas, sin embargo esta utopía famosa, es la que nos hace movernos para seguir teniendo deseos, para poder desear seguir vivo en este mundo.

Hay utopías que por azares del destino, se vuelven realidad, y en ese momento, la utopía, esta que tanto deseamos y llegamos a alcanzar, ya no existe más, y ahora, ¿Qué es lo que sigue para un ser humano que necesita tener sueños para moverse en el mundo?

Soñar no es sólo un acto político necesario, sino también una connotación de la forma histórico-social de estar siendo mujeres y hombres. Forma parte de la naturaleza humana que, dentro de la historia, se encuentra en constante proceso de devenir. Haciéndose y rehaciéndose en el proceso de la historia, como sujetos y objetos, mujeres y hombres, convirtiéndose en seres de la inserción en el mundo y no de la pura adaptación al mundo, terminaron por tener en el sueño también un motor de la historia. No hay cambio sin sueño, como no hay sueño sin esperanza.

(4)

4. Paulo Freire. *Pedagogía de la esperanza*. México, Siglo XXI, p. 87

Recordemos bien la obra *esperando a Godot*, donde los personajes, Didi y Gogo, esperan a Godot con ansia, y este nunca llega, sin embargo en esto basan su existencia, la cual estaría vacía si Godot apareciera súbitamente, o si no tuvieran nada que esperar. Puedo imaginarme a ambos personajes tratando de terminar con sus vidas el día que llegue Godot, o buscarían a alguien más para esperarlo y continuar con sus vidas.

En este ejemplo podemos ver que el hombre siempre espera algo, o a alguien, Godot representa la esperanza para estos personajes, y eso es lo que mueve al ser humano, lo que lo hace tomar decisiones. Incluso, esperar la muerte le da sentido a nuestras vidas, nos hace emprender la búsqueda de nuestra utopía. Cuando se vuelve realidad, se tiene que buscar otro sueño, se tiene que emprender otra búsqueda por alcanzar un nuevo anhelo, una vez más tiene que surgir esa esperanza. Por ello era necesario que buscáramos cuales eran los sueños de nuestro público, para hablarle de ellos.

Nuestro director nos pidió que hiciéramos algunas encuestas a jóvenes y a nuestros padres y a algunos adultos que conociéramos. Las preguntas fueron: ¿qué es lo que quieren? ¿Cómo se imaginan el futuro de la sociedad o del planeta? Y ¿qué mundo necesitas para poder hacer lo que deseas?

En clase discutimos las respuestas que nos habían dado nuestros encuestados, cómo veían el mundo las personas jóvenes, y las maduras, qué era lo que querían. Por un lado los jóvenes tenían en sus respuestas planes de conocer gente, de viajar, y de consolidarse como una pareja si ya la tenían, o de conseguir a alguien con quien compartir. Por otro lado, nuestros padres contestaron que deseaban que lo que ya tenían se mantuviera estable, deseaban sacar adelante a su familia y poder estar tranquilos. Cuando se les preguntó cómo imaginaban el futuro de la sociedad y del planeta, algunos fueron muy pesimistas, argumentando que era probable que estuviéramos peor económica y moralmente, otros nos dijeron su utopía de un mundo mejor, donde la gente pudiera utilizar sus capacidades para poder superarse. Sin embargo, cuando se les preguntó qué era lo que necesitaban para poder lograr eso, la mayoría contestó que estar estable

económicamente, y que el mundo fuera más seguro, en donde se pudiera contar con mayores facilidades para realizar sus sueños.

Muchos expusimos nuestros sueños más íntimos, y la manera en que deseábamos alcanzarlos. Así llegamos a un nuevo cuestionamiento. ¿Por qué el hombre está en constante lucha por alcanzar cosas que tal vez en otros tiempos ni siquiera existían?, ¿será verdad que para alcanzar nuestras metas, muchas veces materialistas y sin sentido, es válido aquel dicho que dice *el fin justifica los medios*?

De esta forma nos remontamos a la historia de la evolución de la sociedad, tratando de encontrar los comportamientos que, por naturaleza, son inalienables al ser humano. Buscando ese punto en el que el hombre se emancipa de la naturaleza y nace como ser humano, abandonando la armonía animal.

Comenzamos con la organización de las sociedades primitivas. Cómo este conjunto de seres humanos vivían en cuevas y todos se asignaban tareas en específico (división del trabajo), donde las mujeres se dedicaban a tareas menos pesadas, pues de ellas dependía la subsistencia de estas comunidades, ellas eran las que parían, y criaban a los niños durante sus primeros años de vida, en los cuales dependían de ellas para subsistir. Mientras que el hombre era el que proveía del alimento dedicándose a la caza de animales. Desde este punto nos comenzamos a cuestionar acerca de los *roles* que desempeñamos a partir de una diferencia de género, ¿será que es lo natural que una mujer se dedique a la casa, y el hombre a llevar el sustento, como todavía ocurre en muchos hogares mexicanos? Continuó la discusión.

Resultaba ya una complicación el hecho de tener que determinar si estos comportamientos, estos roles eran dictados por la sociedad y su manera de organización o si su origen realmente estaba situado en las condiciones fisiológicas de cada uno de los sexos, ¿cuál es la diferencia entre un hombre y una mujer?

Bien podríamos marcar grandes diferencias, pero a final de cuentas llegamos a la conclusión de que tal vez la única gran diferencia que podría marcar una real división existente es que las mujeres estamos diseñadas para la procreación, y en unos primeros años, para la alimentación de los niños, sin embargo esto no justificaba gran parte de la división del trabajo, pues bien una mujer sin hijos podía ser cazadora (En tiempos muy tempranos de la aparición del ser humano las mujeres si llegaron a cazar), y el hombre dedicarse a cuidar a los hijos más grandes.

Llegamos así hasta el punto clave de la evolución de la sociedad, la aparición de la *propiedad privada*. A partir de que el hombre delimita sus propiedades, y se hace poseedor de determinados objetos (materialismo histórico) (5) es en donde aparecen los problemas reales.

Desde este momento el hombre comenzará una lucha diferente, no menor, por subsistir, buscará quién ayude a cuidar de sus tierras, quién pueda labrar los campos y hacer que estos produzcan el alimento necesario para el hombre, dueño de las mismas. Ahora los hijos tienen un padre, y a éste deben su existencia y para él trabajan.

Pero ocurre que mientras más tierras se tengan, se construyen imperios, y por ello aparecen las primeras asociaciones para aumentar las riquezas: el matrimonio y la paga de una dote.

5. El marxismo sostiene que la historia es consecuencia del desarrollo dialéctico de la infraestructura económico-social, causa de los hechos y motor de la evolución de la humanidad. Las relaciones económicas dan origen a las clases sociales y a la infraestructura que determina la formación de una superestructura, integrada por la ética, la cultura, la religión y el ordenamiento jurídico. Esto es así porque según Marx, la ideología de una época es la de la clase dominante. De esta manera, la burguesía al hacerse del poder, desde su condición de propietaria de los medios de producción (infraestructura) crea un sentido de la ética, una cultura y un ordenamiento jurídico (superestructura) que forman una conciencia favorable al sistema.

Sabemos que por tierras e imperios completos, el hombre ha emprendido encarnizadas e interminables luchas, ellas aún en la actualidad persisten, como la guerra por la tierra de Israel.

De esta manera llegamos a la lucha individual de cada uno de los seres humanos por subsistir en este mundo. En este punto concluimos que la historia está llena de contradicciones. En cada guerra hay hambre, lágrimas y sangre, pero también existen las estrategias, esas que los grandes guerreros usan en contra de sus enemigos para ganar cada una de las batallas. No importa que estrategia se utilice, el punto es salir victorioso de la batalla con la cabeza del enemigo.

En este momento nos preguntamos si realmente era válido utilizar cualquier tipo de estrategia, sin importarnos a quién herimos en el camino para alcanzar nuestros objetivos, nuestra utopía. Tuvimos muchas discusiones, pues algunos no estábamos de acuerdo, y otros si lo estuvieron, argumentando que si éstas estrategias nos hacen vencedores y llegan a una meta positiva, son válidos.

Aquí llegamos a la conclusión de que así como se lucha en la batalla, luchamos nosotros todos los días para subsistir en *la jungla de las ciudades* (6), y de la misma manera que en una guerra, nosotros también tenemos estrategias, las cuales *inconscientemente* utilizamos día con día para relacionarnos con el otro. Relaciones que se ven sólo como un negocio, como un trato, un ceder y aceptar, un incansable vencer y ser vencido. Vimos que así son la mayoría de las relaciones en las cuales estamos involucrados y que por lo general, para conseguir lo que necesitamos de la otra persona, utilizamos estrategias para obtenerlo. En pocas palabras todas nuestras relaciones son un negocio

6. Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz, 1ra edición España 2006

inagotable, por la naturaleza del sistema en el que vivimos. En la escuela, en el trabajo, en nuestras casas, con nuestras familias, todos estamos juntos para poder obtener del otro lo que necesitamos, y por lo general, es eso que sólo conviene a nosotros, tanto en lo económico, como en lo moral y hasta en lo sentimental, hablando más en específico del amor, “para la mayoría de la gente, el problema del amor consiste fundamentalmente en *ser amado*, y no en *amar*, no en la propia capacidad de amar.” (7) Esta cita nos da el argumento perfecto para comprobar que el hombre está más ocupado en ver qué es lo que puede obtener del otro, sin permitirnos desprendernos de algo realmente nuestro, volviéndonos egoístas. El materialismo nos ha hecho *objetos* del deseo, el cual nos hace aprender sólo aquellas estrategias que nos proporcionen este artículo tan deseado.

En cuanto a las relaciones sentimentales que llevamos a cabo todos los días, en específico, con nuestras parejas. Nos dimos a la tarea de enumerar múltiples estrategias que llevamos a cabo para poder relacionarnos con él/ella y ganarle la batalla, entre ellas apareció el chantaje (juego de posibilidades), y apuntamos a ejemplos en los cuales hemos visto o hemos vivido de cerca el chantaje. El clásico, “si me dejas me muero”, viéndonos demasiado exagerados, pues bien sabemos que el chantaje en una relación es mucho más sutil.

En este punto, me agradecería recalcar que nuestro director, aparte de ser egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, también tiene estudios en pedagogía y en economía, los cuales ayudaron mucho a los actores a entender gran parte de la teoría de Brecht, y de los teóricos que fuimos leyendo en el camino: Freire, Marx, Fromm, etc.

7. Fromm, Erich, *El arte de amar*, editorial Paidós, 1ra edición, México 1983, p. 13.

Por este motivo, nos pudimos dar cuenta de que el chantaje también es una estrategia que es utilizada en las empresas, como cuando una empresa o persona debe dinero y se le hace sentir mal para que pague su deuda. Si una relación tan cotidiana como puede ser el convivir con tu pareja puede llegar al grado de deshumanización de poder compararse con un negocio, ¿qué más nos podemos esperar de las relaciones laborales y con la gente con la que nos topamos todos los días?

Nos hicimos conscientes de que en las relaciones que llevamos día con día, los roles que desempeñamos no son normales, no son un patrón que por naturaleza seguimos, sino que son papeles que desempeñamos conforme a nuestro entorno social, con la gente con que compartimos lengua, costumbres y moral, la cual está dictada por el momento histórico en el que nos encontramos, y que cambia dependiendo de las épocas y de las costumbres que se desarrollan en determinada sociedad. Por lo tanto son comportamientos históricamente condicionados a ser de esa manera, y los cuales están dictados por el hombre. Comportamientos condicionados, mas no *determinados* a ser de esta manera.

Podríamos pensar entonces, que estos patrones de conducta pueden ser cambiados, que podemos llegar realmente a la utopía de un mundo mejor, que podemos realmente relacionarnos sin ningún interés, sin ser corrompidos por el sistema que se introyecta en nosotros y que en todo momento nos traiciona. En cualquier momento nos podemos encontrar haciendo cosas con las que no estamos de acuerdo, y cuando nos sorprendemos con las manos en la masa, nos preguntamos qué de todo lo que hacemos está en el lugar equivocado, o simplemente no deberíamos de hacerlo. ¿Cuáles son las acciones que repetimos diariamente y que nos llevan al mismo resultado?, y lo que es aún peor, qué de todo lo que hacemos consciente, los que tenemos la fortuna de poder hacerlo, realmente lo llevamos a una *conscientización*, que es llevar todo lo que hemos tenido la fortuna de hacer consciente, a un movimiento de **cambio**, a una praxis.

“La praxis no es una acción desprovista de intención o de finalidad, es *acción y reflexión*” (8). Es cuando nos cuestionamos la manera en la que actuamos para poder realizar un cambio en todo aquello que hemos descubierto que no es normal, natural, y que aparentemente vemos como cosa habitual. ¿Cuántas barbaridades pueden pasar por encima de nosotros, aun frente a nuestros ojos, sin que alguien alce la voz para gritarle a los seres humanos dormidos, que esa vejación al hombre, al ser, no es normal, es una abominación?

Es muy común hoy en día ver periódicos con la nota roja como encabezado, en donde se puede ver la foto de una persona terriblemente ejecutada por querer obtener un poco de dinero, o por una decepción amorosa. Es terrible ver como esas fotos aparecen ante la mirada de todo el que tiene ojos para ver, y peor aún cuando esos ojos son los de nuestros niños. A ellos se les muestra como algo normal, algo que sucede y por lo que no hay que preocuparse. Preocupante debería de ser para nosotros el hecho de que este simple acontecimiento cotidiano está deshumanizando a las generaciones futuras, y les muestra una realidad que lejos de ser la realidad real, habla de cómo deben de moverse dentro de este sistema para poder subsistir, sin darles opción a usar estrategias diferentes. En pocas palabras los está *condicionando* a actuar de cierto modo, y es muy delgada la línea que impide que se confunda con *determinismo*, y sirva de pretexto para no buscar otra opción, un cambio, una revolución.

Mucho se platicó también durante nuestro trabajo de mesa que esta deshumanización también es parte de un mecanismo de defensa, pues es inimaginable vivir por el resto de nuestras vidas con las imágenes de dolor de nuestros semejantes, sería una angustia constante, un martirio para un verdadero ser humano empático. Es momento de destruir esas corazas, despejar ese velo y tener empatía con el otro para poder ayudar a la evolución. Es momento de tomar consciencia y ser responsable de ella.

8. Consultar: Freire, Paulo, op. cit.

A nosotros, actores se nos pidió que pensáramos de qué manera podíamos cambiar el sistema, tanto para nosotros como para la sociedad. Muchos respondimos que para cambiar el sistema era necesario conocer otra cosa diferente a este, y que necesitábamos ser responsables de lo que sabemos, así como hacer teatro y llevarlo al mayor número de personas posible.

Llegamos a la conclusión de que realmente el fin no justifica los medios, y menos después de estar conscientes de que para alcanzar el sueño, la utopía, existen diferentes caminos, maneras de proceder. Las cosas si pueden cambiar, sólo es cuestión de encontrar el camino correcto, y tener en cuenta que estos cambios, sobre todo los sociales son muy lentos, pero no por eso debemos darnos por vencidos, hay que mantener la esperanza.

Investigamos la lucha armada, pacifista y electoral, los pros y los contras, qué implica cada una de ellas y quienes la proponían. Vimos que el pacifismo era propuesto principalmente por Mahatma Gandhi. Este tipo de lucha implicaba que realmente todo un pueblo se uniera, sin excepción de nadie, y que de este modo se sacaría de la India a varios empresarios Ingleses, que eran dueños de monopolios. El dejar de comprar los objetos producidos por los extranjeros, había hecho que quebraran y salieran del país. Esta manera de lucha es efectiva cuando realmente todo el pueblo se une.

Por otro lado la guerra armada estaba propuesta por movimientos en contra del estado, que implicaba, tener armas, si era posible mejores que las de los opresores, y ello implicaba ser utilizadas sin temor a matar a quien se opusiera a las ideas de determinado movimiento. Recordamos algunas guerras como la primera y la segunda Guerra Mundial, así como los conflictos que estaban llevándose a cabo en Oaxaca, con el magisterio en esas fechas.

Comentamos la lucha electoral, que se daba en las urnas y a través de campañas políticas, pero este tipo de lucha se prestaba para muchos fraudes y no era realmente transparente, pues por estar implicado el voto secreto, daba lugar a

sobornos, y además no satisfacía a todos por ser democrática, donde la mayoría, pero no todos, están realmente de acuerdo.

El director nos pidió también que escucháramos noticiarios de televisión y radio, y que identificáramos los diferentes enfoques que le dan en cada uno de los medios y de los canales. De esta manera también nos pudimos dar cuenta de cómo la información es manipulada, distorsionada, e incluso censurada por estos medios, que aparte de no proporcionar información completa, en muchas ocasiones se dedica a mover a las masas, que no tienen ni voz ni voto, esa que se mueve por inercia hacia donde le indica su líder. Concluimos que esto tampoco debería de ser así. Un sistema no puede aplastar la individualidad de las personas y reducirlas a ser parte de la masa, pues como individuo difícilmente se es escuchado y tomado en cuenta. Citando *las ideas estéticas de Marx* me pregunté ¿cómo un artista puede subsistir dentro de las hostilidades que le demuestra todos los días el sistema capitalista?

Ser artista nos hace identificarnos como seres individuales, pues dos pintores nunca pintarán, aunque se les pida, el mismo tema, de la misma manera, siempre habrá distintas maneras de leer el mundo, tantas como la creatividad del ser humano nos permita ver. Lo anterior no quiere decir que los otros seres humanos que no se dedican al arte, no sean creativos, o no tengan individualidad, sino que su creatividad queda limitada en trabajos que la gente tal vez no vea.

El sistema capitalista basa su manera de leer el mundo a partir de la *ley de la oferta y la demanda*, que deriva en la *plusvalía* de los productos demandados en un mercado.

¿En qué momento se nos habla de una mente creadora? Por supuesto que para el capitalismo no vale la mente de un artista que crea una obra, si ésta no produce el capital, si no está dando las ganancias esperadas. Esta manera de pensar castra al artista, lo mutila, pues no le permite crear, plasmar lo que realmente desea, sino que lo limita a hacer lo que cree conveniente, no lo que le pide su capacidad creadora.

Le pide hacer una producción en serie de su obra, siempre que este demandado por el mercado y tenga plusvalía. Esto hace que el artista ya no se identifique con su obra, ya no la vea como suya, pues en su proceso de elaboración se involucró la demanda del público, mas no un deseo real por crear o por expresar una idea.

En tiempos remotos, para un artista que fuera realmente virtuoso, era menos complicada su existencia, estaba a las órdenes de algún hombre rico o del estado, quien subvencionaba su obra sin cuartear o limitar en ciertos parámetros su actividad creadora, pues para ello se necesita *libertad*, y su obra solo era vista por algunos cuantos privilegiados que tenían el acceso a la misma.

El problema real surgió cuando el artista tuvo que enfrentarse a la sociedad burguesa (público) y esta dejó de apoyar al artista y sus propuestas creativas. En un principio había sido su aliado en la lucha contra el orden feudal, para dejarlo al abandono y sujetarlo al sistema de producción materialista. Lo dejó a su suerte y lo fue deshumanizando poco a poco. Por lo tanto el capitalismo castró la capacidad creadora del artista, lo ató a sus leyes, pues el artista también necesitó subsistir. El capitalismo deshumaniza al hombre al quitarle esa necesidad de expresar sus ideas, tratando de unificarlo a la masa de la sociedad:

“La producción material capitalista se opone al hombre, justamente por lo que tiene de ser creador; de ahí que sea incompatible con el trabajo libre, creador, y que sólo pueda admitir el que realiza el hombre como una actividad forzada, extraña, no propiamente creadora, o sea, el trabajo *enajenado* en su forma concreta de trabajo asalariado” (9)

En este sistema se valora el conocimiento por su *utilidad*, y no por su ayuda al *desarrollo del ser humano*. El saber da poder. Así podemos apreciar cómo el sistema nos envuelve, se introyecta en nosotros, y nos hace ver ésta lucha por subsistir como algo normal, al igual que actuar de cierta manera, aunque

9. Sánchez Vázquez Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, siglo XXI editores, 1ra edición, México 2005, p. 180

no sea la correcta para alcanzar nuestros objetivos sin importar que es lo que destruyamos a nuestro paso. Esta manera de leer el mundo nos ha costado la parte sensible que tiene cada ser pensante, y lo complicado es encontrar una manera de recuperarla. Y si esto hace el sistema con nosotros, los que estamos conscientes, me imagino cómo debe deshumanizar a la gente que no lucha y que no se percata de ello.

Se tomó esta postura política por los actores, en contra del sistema deshumanizador y castrante del ser humano, y si a favor de la realidad real, postura que para el trabajo futuro sería fundamental.

Después de muchas discusiones, tomamos consciencia de muchas de las cosas que hacemos todos los días, de todo aquello que nos ha llevado al mismo resultado, y que nos ha hecho preguntarnos por qué nos pasan ciertas cosas, en ese instante supimos qué era lo que estaba mal. Era momento de evolucionar y buscar soluciones, no culpables, pues no hay víctimas ni victimarios, no hay buenos ni malos como en un melodrama. Solo hay hombres y mujeres que llevan el sistema a rastras en cada una de las actividades que realizan, y sin que ello significara que el granadero que agrede a una manifestación actúe así porque él lo dispone de esa manera, sino que se mueve a partir de la manera en que el sistema lo desplaza sin tener consciencia de que la manera en que lucha no es la única, existen muchas otras.

También pensamos en qué deseábamos que el público viera en nuestra obra, que así como había sido revelada la realidad para nosotros, puesta en frente de nuestra consciencia para llevar un cambio en nuestra realidad, de la misma manera deseábamos que el público viera todo este análisis hecho por nosotros durante seis meses, pero ¿de qué manera lograrlo? Sabíamos que el público que asiste al teatro solo tiene como máximo dos horas para reflexionar y hacer este mismo análisis, y que dependiendo de la lectura que le dé el público a la obra de teatro, se obtienen diferentes resultados. Afortunadamente, no todos los asistentes llegarán a las mismas conclusiones, cada uno verá cosas distintas.

Nos pusimos como meta primordial, que el público se llevara a casa por lo menos una pregunta de lo que había visto. Descubrir la realidad ante sus ojos y pedirle hacer una crítica, esperando que en casa cada uno de los asistentes al teatro pudiera llegar a sus conclusiones. Decidimos que nuestro proyecto se convertiría en una manera de lucha, en el teatro encontraríamos la manera, no solo de expresar nuestras ideas, sino también de contribuir a un cambio, a que el público viera la realidad real.

Pero, ¿cómo lograr ese efecto en el espectador, cuál era el mejor camino?

Nuestro director nos habló de Brecht, autor conocido por todos nosotros, pero al cual realmente ninguno de los integrantes habíamos estudiado a profundidad. Algunos de nosotros habíamos leído el *pequeño organón*, pero los que lo habíamos leído, realmente no lo recordábamos muy bien. Yo recordaba un poco del efecto de distanciamiento, ya que una chica expuso este tema, que era parte de su tesis, mas no recordaba a detalle cual era el objetivo de este efecto.

Releímos el *Pequeño organón*, que se encuentra dentro del libro escrito por Brecht *Política en el teatro*. Debo confesar que en esta primera lectura no me quedaron muy claros muchos de los conceptos. El dicho historicismo era un poco complicado de entender, el distanciamiento, cuyo objetivo era alejar al público para realizar una crítica tenía, según el *Pequeño organón*, muchas maneras de llevarse a cabo en escena, valiéndose de varios elementos, de los cuales hablé en el capítulo anterior. Estábamos confundidos con tantos términos: teatro didáctico, épico, dialéctico... ya teníamos clara nuestra postura política, esa de la que nos habla Brecht, solo faltaba entender lo demás para poder aplicarlo a nuestro trabajo escénico.

Hay varios trabajos que se han escrito sobre él, pero habríamos tardado mucho, y el tiempo apremiaba para esas fechas, pues estábamos a más de la mitad del primer semestre, y estábamos apenas llegando a estas conclusiones, ya sabíamos que la naturaleza del trabajo con la técnica de Brecht no sólo serían

ensayos, sino que tendríamos que entrenarnos arduamente, cosa que nos advirtió el director desde un principio.

Sin embargo leer el *Pequeño organón* me hizo recordar las palabras que la maestra María Navarrete nos había dicho alguna vez: que cada época tiene su teatro, el teatro que el público necesita, pero desafortunadamente el teatro de esta época no era para este público, y que nosotros como teatreros estábamos más preocupados en mostrar nuestro virtuosismo y nuestra teoría, que en verdad hacer teatro para el público y que este era el objetivo principal de nuestro quehacer, y lo estábamos olvidando.

“O sea, que si echamos la vista buscando un entretenimiento de especie inmediata, un placer amplio y continuo, y que pueda brindarnos nuestro teatro a base de reproducciones de la convivencia humana, debemos pensarnos en calidad de hijos de una época científica. Nuestra convivencia como hombres, es decir: nuestra vida humana, está determinada por las ciencias en una medida completamente nueva.” (10)

Al leer estas palabras de Brecht, me hizo interesarme por su trabajo y llegar a la conclusión de que estamos más preocupados por enseñar al público el *buen teatro* (claro, el que nosotros, teatreros, creemos que es) que por fijarnos en lo que el público nos tiene que decir, que es lo que el público realmente desea ver, y si no estamos logrando que la gente asista y se lleve alguna reflexión a casa, con lo que estamos haciendo, es momento de cambiar de estrategia.

¿Pero cómo cambiar a algo que es para nosotros casi desconocido? El director nos habló de Paulo Freire, pedagogo, y nos dio a leer un texto pequeño, y el cual comentamos en clase.

10. Brecht, Bertolt, *La política en el teatro*, editorial alfa, Argentina 1971, p. 69

Era una gran sorpresa para nosotros actores, encontrarnos de pronto con este autor que aparentemente no tenía ninguna relación con lo que Brecht nos estaba proponiendo, incluso lo leímos como algo que no tenía nada que ver con nosotros.

En fin, al comentarlo en clase, se nos pidió que dijéramos cuales habían sido nuestras impresiones acerca del texto. Después comenzamos a ver cuáles eran las semejanzas del pedagogo con el autor teatral. Y para nuestra sorpresa hallamos muchas semejanzas que nos ayudaron a comprender a Brecht.

Investigando más a ambos autores, descubrí que ambos habían vivido conflictos bélicos, que fueron exiliados, Brecht de Alemania, y Freire de Brasil. Al vivir estos conflictos de cerca, también habían visto con tristeza como el hombre estaba siendo empujado a cometer los crímenes más horribles en contra de otros seres humanos, y ambos autores nos hablaban principalmente de eso, la deshumanización y el ocultamiento de la verdad.

En ese primer momento de lectura el desvelo de la realidad fue el punto primordial para comprender a ambos autores. Tanto para Brecht, como para Freire, es importante que el actor o educador, (dependiendo desde que punto de vista se observa) cree una relación con su público o educando, y que la relación de ambos no se limite a sólo ser parte de un protocolo, sino que tenga sentido para ambas partes, que no se dedique a aburrir, sino que lo que se tenga que decir sea divertido y agradable a los sentidos. Por lo tanto nos debe interesar lo que el público ya sabe, y no enseñarle arbitrariamente lo que nosotros creemos conveniente, en palabras de Freire, no podemos ser *autoritarios*, pues el serlo nos da el total descreimiento en las *posibilidades de los demás*, en este caso, del espectador o alumno. Para Brecht, al público le interesa el teatro que va de la mano con él, no aquel que se dedica a hacer lo que la gente no desea del teatro. Para ambos autores “la *estética* y la *ética* van de la mano” (11) se trata de “desocultar verdades y destacar la belleza” (12)

11. Freire, Paulo, *Política y educación*, traducción de Stella Mastrángelo, siglo XXI editores, México 1996, p. 91

12. *Ibid.*, p. 130

Para los dos autores es muy importante la crítica, y esta tiene que estar basada no sólo en argumentos, sino que también debe estar basada en el ejemplo del educador, actor, por lo tanto, desde el punto de vista de ambos autores, debe de tener una postura política, la cual se debe llevar dentro y fuera del quehacer de cada uno de los protagonistas, mediadores del mundo, *educador o actor*, y ésta debe estar guiada por el cambio, la búsqueda de nuevos caminos, la reinención, el constante movimiento. Por ello es importante no caer en contradicciones en cuanto a lo que hacemos y decimos, y no creer en verdades absolutas, pues todo está sujeto a la manera en como los otros ven el mundo y lo que los demás pueden ayudar a mejorar una idea.

Así entendimos mejor el objetivo de la crítica. También entendimos el sentido que se da a las obras de Brecht al llamarlas piezas didácticas. A nosotros como mediadores de una historia, del retrato de una realidad llevada a escena, nos toca ser mediadores entre esa historia y el público, de la misma manera en que es mediador el educador con el estudiante al ayudarlo a leer el mundo, auxiliarlo para tener el valor de romper modelos y buscar nuevos.

Freire nos habla de que como personas “no es posible ser humano sin hallarse implicado en alguna manera en *alguna práctica educativa*” (13) cosa que no nos excluye a nosotros, ya que nuestro pedagogo también nos habla de que no hay prácticas apolíticas. De ahí que nuestro teatro debe estar al servicio de algo y de alguien, no puede ser una práctica llevada sólo porque sí, sin ningún motivo.

Sabemos que práctica y teoría siempre van de la mano, ambas se necesitan y no pueden encontrarse separadas, humano siempre está *siendo* mientras vive, nunca deja de ser, aunque no se mueva, llevando a cuestas su elección política, y más vale que sea consciente de ella.

13. Ibid., p. 24

Al igual que Brecht, Freire creía que este sistema capitalista en el que vivimos, nos está apartando de nuestra naturaleza humana creadora, ya que el sistema nos aleja de lo que realmente queremos hacer y nos obliga a subsistir en una constante guerra entre nuestra utopía y nuestra *realidad*: “Un ser con vocación para *ser más*, que sin embargo puede perder su dirección y, distorsionando su vocación, deshumanizarse” (14)

Ambos autores creían necesario que las personas *con*, y no para, las cuales trabajamos, tuvieran la capacidad de descubrir ante sus ojos la realidad real de nuestro entorno, desvelar verdades. Y este es el objetivo principal con el cual debemos trabajar, ayudar a aquellos con quienes trabajamos a descubrir esta realidad y ayudarle a cambiar, aunque sea un poco su mundo.

Freire habla del historicismo, cómo este nos condiciona, pero no nos determina: esto significa ser el ser humano en cuanto histórico, un ser finito, limitado, inconcluso, pero consciente de su inconclusión el ser humano, podría moverse en búsqueda de otras opciones, sin embargo, y como nos dice Marx, *el ser humano reacciona conforme al sistema*, no se detiene a ver otra cosa, por lo tanto no se da cuenta de que el condicionamiento y el determinismo son cosas diferentes y están siendo confundidos.

Brecht se valdrá de este historicismo para mostrar al público que no importa en qué época sucedan las cosas o en qué condiciones, siempre habrá un camino más, pero al alejar al público, y hacerlo ver desde un punto de vista más objetivo, alcanzará a ver estas otras opciones. La historia *sólo* nos condiciona.

Freire nos habla de que nosotros somos y estamos condicionados por el momento histórico en el que vivimos, es necesario alejarse para poder ver de una manera más amplia el panorama que nos muestra el sistema capitalista. Conocemos primero la *síntesis*, antes de conocer la *tesis* y la *antítesis*, cuando para ambos autores, debe darse lo contrario, en donde la manera más viable para poder ver

14 Ibid., p. 12

esto, es cambiar nuestra manera de ver el mundo, distanciarnos y ver el panorama completo de las cosas donde tesis, antítesis y síntesis se pueden ver de una manera muy amplia.

“Para terminar este escrito, me gustaría decir que con Paulo aprendí a leer el mundo en el que estoy inserto, a desocultarlo tomando *distancia* de él para mejor conocerlo y mejor prepararme para transformarlo, *transformándome a mí mismo*”. (15)

La lectura de Paulo Freire nos ayudó en esta etapa a aclarar dudas sobre el sentido de nuestro trabajo, nuestra postura política. Nos ayudó a comprender lo que Brecht nos intentaba decir con el distanciamiento. También nos hizo entender que es necesario conservar la esperanza aunque la lucha parezca no tener sentido, y sobre todo a darnos cuenta de que el cambio empieza en nosotros.

Además de que nuestro quehacer, ya sea teatro o pedagogía, no puede ser tomada como una verdad absoluta, o un quehacer capaz de transformar por completo el mundo, sino que sólo es una parte, no menos importante de la revolución social, y nos permitió ver que nuestro arte tiene muchas limitantes, pero no por eso nos dimos por vencidos, sino que nos hizo tener más claro qué es lo que podemos esperar del público.

También aclaramos algunos puntos importantes en el trabajo de Brecht. Primero comentamos las diferentes maneras de distanciarnos del personaje, las cuales experimentaríamos en el proceso de montaje.

Una de ellas es que el actor que se distancia, no permanece frío ante su personaje, sólo es otra manera de llegar, cosa que me dejó, en lo personal más tranquila, pues no me podía imaginar cómo era estar frío por completo ante nuestro personaje. El actor hace rompimientos al hacer comentarios al público, los cuales hace desde él como *actor*, y no como personaje.

15. Artículo: Escobar Miguel, *las cuatro etapas de Paulo Freire en sus cinco pedagogías*, conferencias realizadas en mayo de 2007, p. 11

En este caso, todos los elementos deben contrastar. La pieza didáctica termina dando una enseñanza, mostrándonos primero *la tesis, antítesis, y después la síntesis*, y ahí es donde el espectador llega a sus conclusiones, y de ahí que Brecht la llame *fábula*.

Los distanciamientos tienen que ver entre sí, pero sobre todo deben de estar en función del objetivo de la puesta en escena y en relación con lo que se desea distanciar. Por ello en todo momento debemos limitarnos a mostrar el personaje y las situaciones, remarcando siempre que estamos en el teatro.

En este momento, nos dimos cuenta de que era en verdad un reto lo que estábamos haciendo. Era tratar de hacer una puesta en escena que no cayera en el panfleto político, que divirtiera a nuestro público y sobre todo que le dejara algo que criticar o cuestionar a partir de nuestro *distanciamiento*.

Fue más sencillo para nosotros entender este distanciamiento, y así lo parecía. Música, carteles, elementos mínimos en escena, no *realistas*, máscaras, vestuario mandado a hacer. Ya teníamos el dinero que ahorramos, dando cuotas semanales y pensábamos que sería suficiente para comprar lo necesario, pero esto se vería con más claridad en el siguiente semestre.

El reto mayor fue para nosotros los actores. Cuando por fin nos topamos con el reto de distanciar nuestra actuación, distanciamos del personaje, criticarlo, compararlo, intercambiarlo. Al leer esto en los textos de Brecht todos nos hicimos la misma pregunta ¿Cómo lograr ese distanciamiento? Si desde que entramos en la carrera para lo que hemos sido entrenados es para todo lo contrario, y recordamos ciertas ocasiones en las cuales habíamos hecho una crítica a nuestro personaje, y habíamos recibido una gran regañiza, como la que recibió el actor Kostya de parte de su director Torstov, cuando creó su personaje de esta manera en un actor se prepara. Recordemos que en los primeros capítulos Kostya se dedica a crear a su personaje a partir de sus características físicas y de la manera en que se mueve, Kostya, en esta primera fase de crear a su personaje, se limita

a mostrarnos como es, más nunca nos habla del por qué se mueve, no nos habla de la psicología de Otelo.

Llegué a casa, tomé mi ejemplar de “Otelo”, y acomodándome en el sofá abrí el libro y empecé a leer. Escasamente había leído dos páginas cuando me asaltó el deseo de actuar: a pesar de mí mismo, mis manos, brazos, piernas, la cara, los músculos, y algo dentro de mí, me llevaba a moverme. Comencé a recitar el texto. De repente, descubrí una plegadera de marfil, y la ajusté al cinturón como una daga. Mi afelpada toalla de baño hacía un buen turbante. De mis sábanas y ropa de cama improvisé una especie de camisa y una túnica, y mi sombrilla hacía las veces de una cimitarra. Pero no tenía escudo. Entonces recordé que en el comedor, contiguo a mi cuarto, había una gran bandeja. Ya con un escudo en la mano, me sentí todo un guerrero. No obstante, mi aspecto general era todavía de persona civilizada, moderna, en tanto que Otelo, siendo africano de origen, debía tener en él algo que indicara la vida primitiva, algo como de fiera, un tigre quizás. Y a fin de recordar, de sugerir el modo de conducirse de un animal, comencé toda una serie de ejercicios...

Esta noche me había propuesto acostarme temprano, porque temía trabajar mi papel. Pero mis miradas recayeron en un pastel de chocolate, y... lo mezclé con un poco de mantequilla, obteniendo una pasta de color café. Era fácil de untarse en la cara: eso me convertiría en un moro. Sentado frente al espejo admiré, largamente, el brillo de mis dientes, ensayando cómo mostrarlos, y también cómo poner los ojos en blanco. Para completar mi caracterización me arreglé el traje y tan pronto como me lo puse me asaltaron los deseos de actuar. Mas no logré sino repetir lo hecho ayer, pareciéndome que, ahora, había perdido ya su bondad. No obstante, creí haber ganado algo en cuanto a mi idea de cuál debía ser la apariencia de Otelo. (16)

16. Stanislavski, Constantin, *un actor se prepara*, editorial Diana, 33ª reimpresión, México 2000, p.1 -3

Precisamente fue la anécdota que nuestro director nos pidió recordar, pues se trataba de crear al personaje a través de la mera observación y crítica, sin tratar de convencer a nadie de que lo que estamos representando es real, ponernos un traje diseñado para no convencer a nadie de que somos el personaje. ***¿Cómo lograr un verdadero alejamiento actoral para que el público también se aleje y haga una reflexión objetiva acerca de la situación en la que se encuentran los personajes?***

Desde mi punto de vista la respuesta estaba, sin duda, en la **crítica** hecha a nuestros personajes, en eso se basa el distanciamiento, y en eso debía basarse nuestra actuación, en la crítica, pero en una crítica real, objetiva, sin desprecios o identificación, lo cual nos llevaría a no justificar a nuestro personaje. Parecía difícil dejar a un lado la psicología del personaje, eso que hace que se mueva. Muy complicado también ver cada escena de la obra como escenas independientes. Estaba tratando de explicarme cómo hacer para que esta obra con escenas independientes, como lo dice Brecht, se entendiera. Llevamos a escena lo que el autor pretendía con su teatro, que no era adormecer el intelecto del espectador, llevarlo al sentimentalismo, que bloquea la objetividad de nuestra observación, sino todo lo contrario, y este era uno de los objetivos que llevaríamos a escena en la segunda etapa de nuestro trabajo.

Para poder entender este distanciamiento, era necesario experimentarlo, y todos estábamos ansiosos de hacerlo. Carlos Díaz nos pidió que observáramos a algunos de los llamados *grilleros* de la facultad, en especial al que nos llamara la atención.

Observaríamos la manera en la que se movían, las palabras que utilizaban y sonsonetes, describiríamos los gestos y postura del cuerpo, la manera de vestirse, y si era posible, ubicáramos su utopía.

La chica que yo había observado llamaba la atención por mover mucho las manos y estar sentada de una manera poco correcta. Siempre sosteniendo su café y cambiando constantemente la posición del cuerpo y del brazo, y moviendo

la cabeza afirmativamente, de adelante hacia atrás, a lo que le decía su compañera. No logré escuchar muy bien lo que platicaba, pero sí sus comentarios y estaba platicando una anécdota sobre su fin de semana. Utilizaba mucho las palabras “chale”, “chido”, sobre todo ésta, además hablaba de una manera muy fresca y lenta, además de tener una voz muy grave.

Al día siguiente llegamos con nuestras observaciones, comentamos lo que habíamos observado y Carlos nos pidió formar un círculo con nuestras sillas y comenzar a comentar el tema de Oaxaca y el magisterio como si fuéramos esa persona a la que habíamos observado.

Era muy extraño moverme como esa chica y ver a mis compañeros hacer lo mismo, irreconocibles. Se me hizo gracioso ver a mis compañeros. Pero llegó un momento en el que ya había adoptado los movimientos de la chica, y aún así no me sentía identificada con el discurso, tal vez porque lo que estaba diciendo un día anterior no tenía nada que ver con lo que se estaba discutiendo en clase. Creo que la relación con mi personaje se estaba volviendo muy fría, y eso es lo que habíamos dicho que no podía suceder; involucrarme un poco más con el personaje, en lo personal, me ponía en peligro de identificarme con él. Aquí comenzaron las dificultades para mí, y creo que nuestro director se dio cuenta de ello porque después de intentar este diálogo, se nos pidió otra cosa al día siguiente.

Para poder entender esto mucho mejor, y aumentar los elementos necesarios al distanciamiento, nuestro director nos pidió que recordáramos alguna experiencia, la que fuera, y la relatáramos en clase.

Surgieron dos anécdotas en específico, con las cuales empezamos a trabajar. Primero se nos pidió que escribiéramos un texto para cada una de las dos escenas, y que lo hiciéramos por equipos.

La primera nos estaba narrando el pleito de una pareja visto por mí, en las islas de ciudad universitaria. Realmente no había escuchado bien por qué motivo estaban peleando, pero necesitábamos un texto, en base a las acciones que yo había visto, y también tomando en cuenta lo que le habíamos contestado al director cuando nos cuestionó a todos sobre lo que creíamos que había ocasionado el pleito.

Así surgió el texto en el cual la chica se estaba peleando con su novio porque este había llegado tarde, y siempre era lo mismo. Por otro lado, el novio argumentaba que ella siempre lo estaba vigilando y que por eso no le gustaba contestar el teléfono, después de una acalorada conversación y algunos pequeños chantajes, en los cuales ambos amenazan con irse y no regresar, o romper, se reconcilian y siguen con su relación.

El segundo texto era sobre tres amigas que acuden al cine, citadas por una de ellas. En la entrada del cine solo se encuentran dos de ellas esperando a la tercera. La chica que cita a las otras dos se muestra angustiada, porque la tercera no llega y está a punto de iniciar la función. A la segunda chica parece no importarle que ya esté empezando la película mientras que la primera le pide que ya entren aunque dejen a la tercera amiga fuera. Inmediatamente llega la tercera y comienzan a discutir, pues la primera ya quiere entrar al cine, y las otras prefieren irse a comprar una chamarra que les gustó a ambas, y no quieren estar uniformadas. La primera había quedado de prestarle dinero a la segunda, y esta descubre que el dinero no era por el problema que le había platicado, sino para comprarse la chamarra. Después se voltean las cosas y la segunda y la tercera chica, se dan cuenta que la primera las citó solo para no asistir sola al cine, pues era un trabajo que debía entregar en la escuela, no porque en realidad quisiera verlas. La segunda y la tercera chica se indignan y se van a comprar la chamarra y la primera las sigue, a pesar de todo, pues no desea estar sola.

A este equipo se le pidió acudir a un centro comercial y observar grupos de mujeres jóvenes que acuden a dicho lugar y ver la manera en que se visten, de que temas hablan y cómo se mueven. Se comentó en clase dicha situación y se concretó el texto.

Así construimos el texto para ambas situaciones, y mis compañeros comenzaron a montar las escenas de una manera realista (Stanislavski). Lo hicimos tal cual. Con intenciones, con psicología del personaje, movimientos con intenciones, identificación de esos personajes. ¿Cómo utilizar el distanciamiento? Esta pregunta se estaba volviendo muy frecuente conforme avanzaba el montaje de las escenas. Imaginaba muchas maneras de hacer un rompimiento, cantando era la que llegaba a mi mente de manera frecuente, ésta era la que mas tenía sentido para mi, o la que creía que era más efectiva que las otras. Una canción brillante, hilarante, que alabara el sistema y repudiara la amistad sincera.

Primero nos pidió que hiciéramos exactamente lo que estamos acostumbrados a hacer al abordar los personajes. Tuvimos que leer el texto que habíamos construido y tratar de encontrar la psicología de los personajes, por qué y para que se movían de ese modo, lo hicimos primero con la escena de los novios, y al mismo tiempo, se nos pidió que tratáramos de ver los puntos a los cuales habíamos llegado como conclusión en cuanto a las estrategias utilizadas en una relación, primero vimos cómo cada uno de ellos estaba utilizando el chantaje para hacer sentir mal al otro, y así poder obtener lo que deseaban. Llegamos a la conclusión de que esta pareja realmente no se estaba tomando en serio y que sólo estaban juntos por conveniencia. De parte de ella para no sentirse sola y de parte de él como un juego, pues prefiere estar con sus amigos, y procedimos a montar esta escena de manera realista.

Después procedimos a hacer lo mismo con la escena de las tres amigas, en esta escena en particular pudimos notar el lio entre estas tres mujeres, las tres tienen un interés mutuo de estar juntas, su relación es también de conveniencia, y utilizan también la mentira y el chantaje sentimental para obtener lo que desean de la otra, por un lado, la que no desea estar sola, utiliza a las otras para poder

realizar sus actividades, otra utiliza esa necesidad para obtener el dinero que le va a prestar y comprarse la chamarra, además de mentirle, y la tercer chica sólo está ahí porque también se quiere comprar la chamarra, pero no le interesa lo que las otras ya habían planeado. En esta escena pudimos notar cómo se dan las relaciones por conveniencia, como en el caso en que es utilizada la estrategia de la mentira.

En todo momento nuestro director intervino en el proceso de montaje de ambas escenas, pidiéndonos una justificación para el movimiento, tanto físico como emocional de los personajes.

Este fue nuestro trabajo para esta primera etapa. Para el siguiente semestre comenzaría el proceso de montaje, ya con la obra utopía escrita. Solo Carlos nos pidió que hiciéramos una evaluación a cerca de nuestro trabajo y de los logros obtenidos para esta primera etapa.

Quisiera concluir en este segundo capítulo comentando que para los integrantes del proyecto esta primera parte fue muy complicada, pues al ser revelada la verdad para nosotros, tuvimos muchos conflictos existenciales, pero después comprendimos que ante la consciencia ya no hay marcha atrás, y en ese momento debíamos volvernos responsables del conocimiento y experiencias que nos había dejado esta parte del proceso.

Ahora ya era tiempo de llevar a escena todo lo obtenido en este periodo y sería en verdad un reto integrar todo esto al montaje de la obra ***Utopía***.

Capítulo 3. Actuación con el recurso escénico de Brecht (proceso de montaje)

Con la gente soy amable. Me pongo
un sombrero según su costumbre.
Y me digo: son bichos de olor especial.
Pero pienso: no importa, también yo lo soy.

Bertolt Brecht, Balada del pobre Bertolt Brecht. Poesías escritas desde 1918.

Regresando de las vacaciones de diciembre, comenzaría el trabajo más complicado para nosotros actores. Era momento de enfrentarnos a la obra que nuestro director había escrito, y llevarla a escena con todos los recursos escénicos de Brecht, así como de retomar todo lo que habíamos concluido en la primera parte de este trabajo. Era momento de aplicar la técnica a esta obra inédita.

Recordamos de manera breve todo aquello que habíamos hecho durante el semestre anterior. Retomamos parte de nuestras discusiones para llegar a nuevas conclusiones. Primero concluimos que una acción política convergen en lo moral y en lo político, por ello para realizar una acción política se debe tener una información amplia, no sólo de la actualidad, sino de la historia, y tiene que haber una manera de *analizar* esa realidad. La manera en que Brecht realiza ese análisis es de acuerdo a la propuesta de Marx, a partir del *materialismo histórico*. En la sociedad hay una estructura y una superestructura. La estructura son los medios de producción, en lo que se basa la economía; y la superestructura, que es la ideología (aparatos ideológicos como medios de comunicación masiva). En este sentido, Brecht analiza a los personajes en relación con la sociedad- sistema, y en relación con los medios de producción, poder, relación comercial, estrategias, etc.

Retomamos la acción política, y recordamos que todos tenemos una, seamos conscientes o no, lo que nos diferencia es una *posición política*, en ella, la forma y contenido forman un todo. Y por ello debemos tener claras estas acciones y sus consecuencias.

Nuestro director nos presentó la obra *utopía*, que leímos con mucha curiosidad. Se nos pidió que relacionáramos los noticiarios que habíamos estado viendo con la obra, cosa que comentamos brevemente en clase. Aquí me confundí un poco con el historicismo del que nos habla Brecht, pues tenía entendido que parte del distanciamiento se valía de este recurso que por lo tanto la obra debería situarse en otro momento histórico, pero luego Carlos nos explicó que el historicismo no se trataba de situar las cosas en otro momento histórico, sino que este historicismo podía ser cualquier momento, incluso el actual, y nos pidió recordáramos el condicionamiento y el determinismo, pues en la época en la que estamos viviendo y situando nuestra obra, también estaban nuestros personajes, condicionados a actuar de la manera en la que lo hacen durante la obra. Vemos el sistema introyectado en ellos, y cómo los traiciona al organizar la casa, pues en vez de hacer realidad su utopía y hacer algo diferente al capitalismo, cada quien se hace cargo de sus cosas, esto dará lugar a la explotación entre los *amigos*.

Tuvimos la oportunidad de ir a algunas conferencias que se llevaron a cabo en el aula magna de la Facultad de Filosofía acerca de Brecht. En Europa, se vivía la crisis de la post guerra en tiempos de nuestro autor, y en ella existían dos tendencias muy fuertes: la comunista, que pedía la reconstrucción de las antiguas identidades, y la pacifista, que pedía construir un mundo nuevo al anterior, una nueva sociedad. Brecht estaba situado en la segunda tendencia, pues creía en la *utopía*. Se retomo el efecto de distanciamiento, romper la identificación sentimental, sacar al espectador del sueño, *violentarlo para obligarlo a pensar*. La inteligencia que había sido expulsada del arte debía ser reintroducida. Y sobre todo, eliminar la separación entre el público y el artista. La obra debe ser terminada por la inteligencia y disfrute del espectador.

Se hizo una primera lectura del texto. En ella, parecía complicado entender lo que Brecht nos estaba pidiendo. Era un texto que realmente no tenía muchas acotaciones, ni estaba dividida en escenas, como lo pedía la técnica de Brecht.

Carlos nos pidió paciencia para poder entender este texto, el cual, al parecer no se acercaba a lo que habíamos concluido, pero recordé esas palabras

que ya había leído antes en el libro *Brecht en México a 100 años de su nacimiento*, “montar a Brecht sin criticarlo, modificarlo, es traicionarlo”

Debíamos recordar, que tanto para Brecht, como para Freire, era indispensable el cambio, ambos autores no pretendían que su teoría se llevara al pie de la letra, sino que evolucionara como lo hizo en vida de ellos, y que siguiera alimentándose de la crítica.

Nos dimos a la tarea de hacer una segunda lectura. Carlos nos pidió que la lectura en voz alta se hiciera sin intenciones. Después de varias lecturas, entendimos que aunque no estaban marcadas las escenas, sí existían, y había tres etapas evolutivas de los personajes.

La primera etapa se observa en la fiesta y todos están a la expectativa de que es lo que va a pasar en la casa, en esta primera etapa, aun no se han colocado el traje del sistema. Esta se da desde la presentación de los personajes hasta que representan al batallón. Los actores presentamos a los personajes, y mostramos como es cada uno de ellos, aun sin ser corrompidos por el sistema. Retomamos parte de la descripción de los chicos que habíamos observado el semestre pasado, y con estas características comenzamos a construir a nuestro personaje, imaginando su actitud corporal, en el caso de mi personaje, un tanto desalineada. Cuando están organizando el trabajo dentro de la casa, viene el primer error de los habitantes, le ceden el poder a Salvador, y cada quien se hará cargo de sus cosas (propiedad privada), comenzará la guerra por la subsistencia dentro de esta pequeña sociedad.

Conforme avanza la obra, se va viendo esta evolución de la sociedad, la propiedad privada, etc.

En la segunda fase, los personajes comienzan a colocarse el traje del sistema y vemos cómo cada uno de ellos simboliza una pequeña empresa: en primer lugar está Salvador, como el dueño de la casa, tiene el mayor número de artículos de primera necesidad. Tatiana representa el agua. Emilia el tequila. María el mezcal y el pan. Rosario las papas. Amalia los cigarros.

Nuestro director nos pidió que para crear al personaje, sería necesario que cada uno de los actores llevara la utilería que representaría a su personaje. Por lo tanto cada uno de nosotros llevaría a cuestas su producto, símbolo de su empresa y de su rol en la casa. Comenzamos a pensar en lo que sería el vestuario y que este tendría que tener muchas bolsas por dentro y por fuera, viéndose exagerado, pero siempre haciendo hincapié en lo que se deseaba representar: empresas solventes. Y siendo que éste vestuario representaría el traje del sistema, que uniforma y quita la individualidad, debería ser muy parecido. Pensamos en un uniforme, gabardinas largas que permitieran al público ver cómo todos dentro del sistema son iguales.

Hicimos un paréntesis para continuar con las escenas que habíamos dejado el semestre pasado pendientes: las tres amigas y los novios.

Terminamos de montar las escenas de manera realista y procedimos a introducir en ellas los elementos escénicos de Brecht, para darnos una idea del distanciamiento. Dichas escenas serían presentadas en las conferencias que realizaría el colegio de Pedagogía en homenaje a Paulo Freire. Habíamos sido invitados por el organizador de dichas conferencias, Miguel Escobar, profesor de la carrera de Pedagogía a quien le había interesado nuestro trabajo con Freire en el teatro.

Procedimos a montar las escenas, pero ahora valiéndonos de algunos de los recursos de distanciamiento de Brecht, y dejando a un lado el realismo. En la primera, con las tres amigas, introducimos carteles que se mostraban al público en momentos clave de la escena, con títulos como, ¿Qué es la amistad en este sistema capitalista?, el negocio, etc. Estos carteles se mostraban al congelarse la escena. La intención de los carteles era reflejar lo que realmente estaba pasando en la escena, dejar de lado el pleito de estas chicas y revelar cómo su relación es por conveniencia, y dirigida por el sistema. Queríamos revelar el subtexto.

En la escena de los novios, se montó una escena simultánea de una negociación con una vendedora de automóviles, haciendo una comparación de la

relación de noviazgo con una transacción. Al tiempo que ellos estaban negociando lo que les parecía y lo que no, la vendedora estaba utilizando las mismas estrategias que utilizaba la pareja para vender el automóvil. La intención de esta escena era ver cómo el sistema nos deshumaniza tanto que cualquier relación se puede comparar con un negocio.

Después se hizo una pequeña introducción en forma de diálogo, planeado para llevarse a cabo en la conferencia, y poder exponer un poco lo que se había trabajado con Freire, y desde su punto de vista abordar las escenas con el recurso de distanciamiento de Brecht. En esta introducción se habló de la *praxis*, y de cómo el hombre se deshumaniza en este sistema.

Asistimos a dos conferencias. En la primera, nuestro director redactó una ponencia, donde hablaba de Brecht. Al leerla, la mayoría de los alumnos no entendieron la relación entre Brecht y Freire. Algunos de nosotros expusimos lo que habíamos descubierto el semestre pasado y como lo habíamos relacionado con nuestro trabajo.

Para la segunda conferencia se presentaron las escenas y para los asistentes a las conferencias quedó mucho más clara la relación que estábamos haciendo entre ambos autores. El hecho es que se trabajó en conjunto con ambos teóricos, haciendo una retroalimentación, ya que ambos nos hablan de la deshumanización y el desvelo de la realidad. De esta manera pudimos experimentar con una parte de los recursos escénicos que nos pide Brecht, y así también con la actuación Brechtiana, que nos pide sólo mostrar al personaje, y así lo hicimos en ambas escenas.

También pudimos experimentar parte de lo que probablemente sería la reacción del público, y al ser este de pedagogía, se acercaron a nosotros felicitándonos por nuestro trabajo, y sintiendo curiosidad por el proyecto que estaba en puerta, *Utopía*, y del cual también les habíamos comentado. Estas escenas habían cumplido con la misión de desvelar verdades ante un público

distinto al acostumbrado (actores, directores y dramaturgos). ¿Pero qué pasaría con los demás espectadores?, era una gran incógnita.

Terminando las conferencias volvimos a trabajar en la obra, sobre todo lo que más nos interesaba era empezar con la caracterización de los personajes. Ya estábamos contemplando el vestuario, que al final consistiría en pantalones militares, paliacates rojos, y playera blanca; así como la utilería: cada quien llevaría su producto a cuestras. Teníamos que empezar a construir nuestro personaje. En este momento nos comenzamos a involucrar mucho más en la actuación Brechtiana. En este caso lo que nos propone Brecht no es una técnica de actuación, sino un estilo, o manera de abordar un papel. Por lo tanto no se trataba de imitar a nuestros personajes a partir de los chicos que habíamos descrito e interpretado el semestre pasado; más bien se trataba de mostrar a ese personaje que se nos estaba dando, y mostrar su complejidad (que claro que existe en los personajes de Brecht) radicada en el sistema y en cómo se relaciona con él, mas no en su psicología. Era el momento perfecto para empezar a apoderarnos de nuestro personaje.

Describimos a nuestros personajes en esta primera etapa, y la manera en que se relacionan con el otro. En ella encontramos que primero todos son amigos y comparten muchos ideales en común, en especial su *utopía* de un mundo perfecto. En esta primera etapa existen dos rompimientos significativos. El primero se da en el momento en el que están discutiendo y de pronto María comenta que la situación del estado de excepción es “totalmente inverosímil”. Se presenta una discusión entre los actores y sus puntos de vista como actores, sin hablar del punto de vista de los personajes. Y después cantan la siguiente canción:

Veo precipitarse nevadas,

Terremotos que se aproximan.

Veo surgir montañas en medio del camino,

Ríos que se desbordan... (1)

En este primer rompimiento retomamos la discusión entre un teatro frío, y un teatro alejado. Al ver el recurso escénico del distanciamiento en esta parte de la obra, era un poco complicado para nosotros actores intentar permanecer distanciados, pero al mismo tiempo involucrados con nuestra postura política y sin identificarnos con la situación que en ese momento estaban viviendo nuestros personajes, pues era una situación que la mayoría de nosotros ya habíamos vivido alguna vez, una fiesta, amigos discutiendo lo que sucede en el país, etc.

Para poder mantenernos alejados de los personajes, fue indispensable la manera en la que estaba escrita la obra de teatro. Leyendo cuidadosamente cada uno de los diálogos de los personajes ninguno tenía un argumento que mostrara que se mueven por una psicología. Más bien todos estaban hablando en relación con el sistema, nos mostraban el gestus, sin embargo esto se veía de una manera más clara en las siguientes etapas evolutivas de los personajes.

En este punto retomamos uno de los ejercicios que Brecht pedía se hicieran al construir el personaje en el *Pequeño organón*: intercambiar nuestros papeles para poder ver nuestro personaje desde la perspectiva en que lo ve nuestro compañero, haciendo un trabajo en equipo y retroalimentándonos de las observaciones de los otros. Este ejercicio ayudó mucho a la construcción de nuestros personajes, era bastante gracioso ver como nuestros compañeros veían a nuestro personaje y pudimos encontrar algunas características que necesitábamos darle. Claro previamente ya se había hecho una descripción desde la perspectiva de cada uno, de nuestro propio personaje, y habíamos dado las razones de por qué lo veíamos así.

1. Brecht, Bertolt, *poemas y canciones*, alianza editorial, decimotercera edición, México 1984, p. 53.

Yo veía a mi personaje como una chica que seguía a los otros, no tanto por convicción, sino para pertenecer a un grupo, y eso lo reflejaba en sus primeros diálogos: “las fiestas a mí no me gustan mucho”, y sin embargo ella se encontraba ahí. Lo relacioné un poco con *Ger Puntilla y su criado Matti(2)*, obra que nos expresa que fuera de la circunstancia amo- criado, ambos podrían ser muy buenos amigos, sin embargo por esa situación que predomina, esto es imposible. De la misma manera Tatiana podría estar en cualquier otro lugar y pensar diferente, pero al ser parte de ese grupo, tiene que pensar de la misma manera y estar presente en estas reuniones que lejos de ser fiestas de verdad, son pretextos para discutir lo que sucede en el país. Por ello mi personaje en esta primera etapa tenía que mostrarse hasta cierto punto, de una manera tierna, y estar de acuerdo con lo que los otros dicen, mas siguiéndoles la corriente que estando consciente de lo que dice. Eso era lo que yo como actriz tenía que mostrar.

En la escena de la guerra, pudimos notar que en verdad, aunque la obra no estaba dividida en escenas, cada una de ellas si existía y se mostraba como independiente. En esta escena se pretendía mostrar la guerra en su máximo esplendor, pero también su lado envilecedor y su deshumanización. El batallón que orgulloso se muestra, después la desconfianza, luego el temor y la derrota, y por último la deshumanización: “la guerra no son las balas ni la muerte, la guerra en un niño mirando”. Para esta escena estábamos más que limitados a sólo mostrar a este batallón, con pantalones militares y rifles de palo, cosa risible. También teníamos que cuidar no caer en una comedia, porque ese no era el objetivo, la risa en exceso también nubla la inteligencia del espectador, cosa que pude ver al asistir a obras de teatro Brechtianas donde el público salía diciendo “¡qué buena comedia!”.

Nuestro director nos pidió que comenzáramos un entrenamiento con uno de los actores de la obra que sabía coreografías de peleas con armas y a mano limpia.

2. Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz, Biblioteca AVREA, 1ra edición España 2006, p. 1193.
3. Díaz Ortega, Carlos, *utopía*, México 2006, p 14

Era necesario tener una buena condición física, ya que más adelante tendríamos que estar de arriba para abajo con la obra, e incluso mover la escenografía, además que ésta no sería la única escena en donde tendríamos que involucrar los palos de madera y las armas, por ello comenzamos a entrenar los días que nos veíamos para el proyecto (martes y jueves) una hora antes de clase. Necesitábamos los palos para entrenar y aquí comenzamos a hacer uso de nuestro fondo de ahorros. Una vez teniendo los palos comenzamos a memorizar coreografías de golpes, con palos y sin ellos. Llegamos a la conclusión de que para realizar este tipo de teatro, es indispensable ser un actor muy completo, pues además de esto tendríamos que cantar, cosa que aterró a algunos miembros del equipo.

Siguiendo con la primera etapa de la obra, encontramos una escena entre Salvador y Rosario, en la cual se retrata la manera en la que las relaciones sentimentales tienen poco de ello. Lejos está de ser una relación sincera, más bien nos muestra una relación de poder que se da, por gusto, y sobre todo por conveniencia. A Rosario le conviene gustarle a Salvador, de esta manera se aprovechará de tener a su lado al dueño de la casa (recurso más importante). Ambos hacen un tratado, en el cual ambos se cuidarán y se serán fieles, única manera en la cual ambos obtendrán lo que necesitan para subsistir.

Nos planteamos la *tesis*, el amor, la utopía y la amistad sincera son posibles en este sistema capitalista, aunque difícil resulta verlo, si se puede llevar a cabo, pero ¿cuál será el camino que tomen estos personajes?

La segunda etapa de la obra nos daría la pauta para la primera transformación de nuestros personajes. Esta se sitúa desde el primer intercambio de productos: "... Todo va muy bien aquí. Hemos empezado a intercambiar y hasta ha sido divertido" (4) y hasta la segunda llamada del padre de Salvador, donde explica que el estado es crítico en la ciudad.

4. Díaz Ortega, Carlos, op. cit. P. 14

Para esta segunda transformación ya se había pensado en un segundo vestuario, se había propuesto hacer un tipo de gabardina muy amplia con muchas bolsas por dentro y por fuera, las cuales llenaríamos con nuestro producto. En mi caso sería con botellas de agua vacías, y llevaríamos una ración muy pequeña de nuestro producto para poderlo intercambiar (una botellita muy pequeña de agua o refresco), y también nos pondríamos la *máscara*, símbolo de nuestra inconsciencia, de que nos estamos vistiendo con el traje de lo que en un principio aborrecíamos, y como símbolo de nuestra deshumanización y falta de emancipación de la naturaleza, nuestro director nos pidió que comenzáramos en esta etapa a encorvar nuestro cuerpo, asemejando los movimientos de un simio, colgando los brazos y caminar balanceándonos. Por otro lado la voz debería ser también como la de un animal. Cada uno de nosotros comparó a su personaje con un animal, algunos con una serpiente, otros como felinos. En el caso de mi personaje, lo relacioné con una leona enfurecida, y mi compañera igual, pues en este primer intercambio nuestros personajes estaban luchando ferozmente por obtener el producto del otro sin tener que soltar producto de más, cada una de ellas da los argumentos para afirmar por qué su producto es más necesario que el de la otra. Se observa un panorama tranquilo en la casa, Salvador y Rosario van por todos los productos sin importarles que ellas sean sus amigas.

Ya habíamos cambiado nuestra manera de actuar, ahora tenía elementos distintos, animalescos, el vestuario nos tenía que ayudar, en especial la máscara, de la cual cada uno de nosotros hicimos el diseño, este se basó, en nuestro animal elegido, y en las máscaras del teatro oriental, que más que dibujarnos al personaje, remarca los gestos. Fue muy complicado encontrar un material que se adecuara a nuestras necesidades, no sólo se trataba de colocarla, sino que nuestro rostro no quedara oculto, teniendo flexibilidad para que se pudiera mover con nuestros gestos. A final de cuentas decidimos que sería necesario hacerla de tela de algodón, pintada a mano y que dejara nuestra cabellera libre, y que fuera fácil de colocar con algunos broches o tela adherente.

Cuando por fin tuvimos la máscara, tuvimos que hacer un esfuerzo mayor para utilizarla bien, era necesario que esta se moviera con el personaje, y tuviera un manejo adecuado, siendo esta una extensión de nuestro cuerpo, como cuando se trabaja con marionetas, las cuales se mueven por la interpretación del actor y no siendo elemento ajeno al cuerpo de éste.

La actuación no sólo se había transformado, sino que había transformado a nuestros personajes y nos permitía experimentar una nueva manera de alejarnos de ellos. Realmente nos sentíamos alejados en todos los sentidos, pero al mismo tiempo estábamos teniendo consciencia de nuestra postura política. Esta fue otra manera de criticar a nuestro personaje y tratar de hacer visible esta crítica ante nuestros espectadores. Estábamos ante la expectativa de la reacción del público al ver este vestuario y sobre todo al ver a estos seres humanos peleando como animales.

La actuación Brechtiana exige ese alejamiento, sin ser frío, pero en la experiencia creo que es más complejo de lo que parece. Brecht menciona brevemente todos los elementos, pero en la práctica es mucho más trabajoso de lo que se ve. En este punto entendí la renuencia de algunos al enfrentarse a una obra de este autor o a trabajar en base a sus escritos, pues no sólo se trata de hacer presentes estos recursos, sino que se debe saber utilizarlos, y darles tantos cambios y/o matices como sea posible. En este caso, por ejemplo, se utilizó, como ya lo he mencionado, la voz animalésca, pero también se le puede utilizar de diferentes maneras, dependiendo de la puesta en escena, como en el caso de *Donde estaré esta noche* (5) en donde los personajes utilizaban su voz haciendo diferentes acentos: yucateco, francés, español, y que desde mi punto de vista como espectador, nos estaba diciendo que realmente no importa el lugar de procedencia, esta guerra, estos gobernantes discapacitados los podemos encontrar en todos lados.

5. Teatro de ciertos habitantes. Obra presentada en el 2004 en el CCU, a cargo de Claudio Valdez. Obra que nos habla de Juana de Arco, que es totalmente Brechtiana, al introducir varios rompimientos, catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/herrera_l_b/capitulo3.pdf

Cabe analizar el recurso de los carteles, los cuales, en el caso de esta obra, solo sirvieron para hacer notar el transcurso del tiempo, pero en el caso de las tres amigas, sirvieron para denotar el subtexto de la pelea, esa relación fría y por conveniencia disfrazada de amistad. Una vez más los recursos utilizados no se llevaron a escena siempre de la misma manera, sino que tendrán una intención en específico, sin que esta sea siempre la misma y ate a estos elementos a presentarse siempre iguales. Creo que por ello muchos se dan por vencidos, pues he escuchado a directores que montan a Brecht decir o insinuar que lo que él propone es una receta de cocina, que siempre da el mismo resultado, viendo cómo después se dan de topes en la cabeza al no obtener lo deseado. Creo que para montar a Brecht es necesario estar conscientes de que hay que criticarlo, cambiarlo, y no tomarlo como “operación matemática” que dará siempre el mismo resultado, sin importar el orden de los factores, de otro modo podemos esperar más directores anti-brechtianos.

En esta segunda etapa, también se comenzó a pensar en la música. Dos compañeros estudiantes de la Escuela Nacional de Música, fueron los encargados de componerla. A ellos también se les dificultó componer estos tres temas, ya que nuestro director les dio completa libertad para crear. Cosa que les provocó un conflicto, pues necesitaban instrucciones precisas.

Primero se les explicó brevemente de qué se trataba la obra y los recursos escénicos, en especial la música, y como ésta debería de presentarse en escena. Después acudieron a uno de los ensayos y esto les dio una idea de lo que les estábamos pidiendo.

Acudimos a casa de ellos para que pudieran ver en qué situación se encontraban nuestras voces. Nos pidieron que cuidáramos mucho nuestra voz, dejando de consumir irritantes para nuestra garganta. Después de dos semanas, la música estaba lista, ya se tenían las tres piezas de las cuales una no satisfizo a nuestro director y se tuvo que componer nuevamente.

Se comenzó a ensayar lo que ya teníamos montado, ahora con las canciones. En este momento ya le habíamos introducido un elemento más a nuestra actuación. Estas canciones también estaban como un recurso de alejamiento cantadas por nosotros. En ese momento entendí que a pesar de que la música es de carácter independiente, no puede dejarse de ligar a nuestro quehacer actoral. Al ser cantadas por nosotros se volvieron inseparables a nuestra actuación. Cantar estas canciones no sólo era cantar y ya, también se necesitaba de una interpretación, que por la independencia que la caracteriza, también debería ser independiente nuestra actuación al cantar las canciones, podía ser tomada incluso, por una escena más.

En la primera canción se nos pidió describir con la mirada y el gesto lo que nos está narrando la letra, era ver cómo todas estas nevadas y terremotos se abalanzaban sobre nosotros, ver cómo esas calamidades tienen un rostro, un *culpable* si así lo podemos llamar. Aquí ya estábamos utilizando otra manera de interpretar, de alejarnos, reflejando un horror, horror que no reflejan los personajes en la primera etapa (reflejan preocupación), y mucho menos en la segunda, en donde la interpretación refleja el salvajismo del hombre. De este modo podemos ver cómo estas canciones sí están al servicio del trabajo actoral, aunque Brecht las vea como independientes.

En este punto ya habíamos avanzado un poco más en nuestro entrenamiento con nuestro compañero y ya estábamos ensayando mucho la primera canción.

Se da la *antítesis*, la amistad, la utopía no es posible dentro de un sistema capitalista, puesto que este se introyecta en nosotros y nos corrompe, haciéndonos actuar de la manera en la que comienzan a actuar los personajes.

La tesis y la antítesis deben de verse reflejadas en nuestra interpretación, de modo que el público pueda leer esto y sacar sus propias conclusiones. En ello se mediría la efectividad del recurso del distanciamiento, pero también se vería reflejado si los recursos utilizados estaban siendo llevados de manera correcta.

Nos faltaba introducir la escenografía, y los últimos detalles, como las últimas dos canciones y las peleas.

Comenzamos con la tercera etapa de la obra de teatro para los personajes de Salvador y María. Que termina con la misma frase.

“Aquel que vive aún, no debe decir: ¡jamás!

Lo que está asegurado no es seguro.

Las cosas no permanecen como están...” (6)

Ahora, los personajes se encuentran en una gran crisis, los alimentos y el agua se están terminando, deben de racionar todo para poder subsistir.

Comienzan las peleas encarnizadas por obtener el producto del otro, por ello nuestro director nos pidió que aquella postura simiesca fuera más exagerada, y nuestra voz se distorsionara más. Cada uno de los personajes ahora cuida su producto a como dé lugar, esto se proyecta mucho en la posición del cuerpo del actor, que todo el tiempo está abrazando su producto para defenderlo de quien sea. La actitud de los personajes es ahora una actitud de desconfianza.

Se pasa del intercambio al pago de las mercancías, que produce otro tipo de relación entre los personajes y el sistema que prevalece en la casa, en este caso ya la actuación tiene una nueva evolución, puesto que la relación cambió, la actuación también debe de cambiar.

Los personajes apelan a la libertad, pero ésta no es posible sin seguridad. Se comienzan a establecer derechos y obligaciones, también precios: aparece la democracia.

6. Brecht, Bertolt, *poemas y canciones*, alianza editorial, decimotercera edición, México 1984, p. 64

Todos los integrantes de la casa están de acuerdo menos una: Emilia, quien sigue resistiéndose al sistema, es la única que ve que no sólo se necesita de una democracia para subsistir, sino que también se necesita de alimentos y cobrar por ellos, es algo que los va a llevar a la ruina. Sólo un cambio los llevará a mejorar, en ese momento es el único personaje que cae en cuenta de que está haciendo todo aquello en lo que está en contra. Con la actuación de nuestra compañera, el público no se olvida de la tesis de la primera parte y da la oportunidad para que el público nos vea como ese elemento extrañado, fuera de lugar, y al mismo tiempo nos permite a los demás distanciarnos. Creo que aquí se ve el trabajo que le pide Brecht a los actores, no solo el mostrar y distanciarse, sino *trabajar en conjunto para ser mediadores en la lectura de la realidad*, trabajar en equipo para ayudar al público a ver lo que nosotros deseamos.

En este momento Salvador ya está completamente plantado en la posición de líder, como se vislumbraba en la segunda etapa de la obra, ahora los personajes interactúan alrededor de su líder y de la democracia, ya están cegados por lo que creen que les conviene. La actuación se vuelve más corporal y con movimientos violentos. La crisis saca el demonio dormido y pone a todos los personajes a la defensiva.

Se canta la segunda canción, la canción de *la democracia*. Con música muy brillante y alegre. Nosotros tuvimos que interpretar esta canción y tuvimos que movernos junto con la máscara y la gabardina llena de nuestro producto. Esta segunda canción fue más difícil por lo mismo, además de que se prestaba para parecer un panfleto, sin embargo se logró bien. En este momento ya teníamos un trabajo más de interpretación, pues en esta ocasión teníamos una coreografía para la canción, y esta necesitaba de muchos movimientos que se hacían complicados con el vestuario, ya que no sólo impedía la movilidad, sino que también estaba el peligro de que este vestuario se volviera en nuestra contra y le diera al público otra lectura, ya que nuestros movimientos, sobre todo los de las extremidades bajas no eran muy visibles, la intención era que nos vieran como simios, pero también nos podían ver como enanos.

Tenemos otro rompimiento en la actuación y en la situación que viven los personajes, al estar angustiados, pasan a una canción que alaba lo que los lleva a la perdición, y que tarde o temprano los traicionará.

La crisis llega a tal grado que unos crean necesidades en los otros para poder satisfacerlas y ganar dinero. La relación con el otro se vuelve depredadora y es así como debíamos interpretar a nuestros personajes. La democracia y la libertad comienzan a volverse en contra de ellos. El derecho a la secrecía propicia la incertidumbre sobre el tiempo que pueden aguantar dentro de la casa sin tener carencias. Empieza una lucha por obtener el producto del otro sin importar la cantidad, lo que importa es acumular para subsistir.

Ya para este punto era muy difícil no identificarse con los personajes, pues es una situación que vivimos todos los días, a pesar de que la manera en la que estaba escrita la obra no permitía recrear una psicología del personaje, sí nos identificábamos, al sentirnos mal por lo montado en escena, y al ser conscientes de todo ello. Que en lo personal creo estuvimos luchando, todo el tiempo para no identificarnos con el personaje. Los recursos no sólo ayudaron al público a no perderse, principalmente nos ayudaron a nosotros a no perdernos, y si nosotros nos manteníamos en la idea de que estamos en el teatro, sería más sencillo para el público hacer lo mismo, los elementos utilizados, definitivamente estaban siendo manejados en relación a nuestra actuación.

Nuestro director nos propuso un diseño de escenografía que fuera fácil de transportar y modificarse pues tendríamos funciones en diferentes lugares, sobre todo que fuera sencilla pero significativa, que llenara el espacio y fuera lo suficientemente resistente para poder soportar el peso de tres personas a la vez. Se pensó en tubos de cartón muy grueso, cuatro de 1.20 cm y cinco de 60 cm pintados de negro, que se utilizarían para sentarnos y para poder colocar sobre los más grandes un piso de madera desmontable en el cual Salvador y Rosario se subirían y harían las escenas finales.

Esta escenografía fue hecha por los actores, se cortó el tubo en las medidas deseadas, y se le hizo a cada uno un fondo reforzado de cartón.

Se hicieron varias pruebas de resistencia. Los tubos pasaron la prueba. Estos estarían desde el principio de la obra utilizados primero como asientos y después como parte de la plataforma en la que se subirían los personajes de Salvador y Rosario.

Para el *ciclorama* o pared de fondo del escenario, se utilizaría una malla de construcción de color naranja y nos serviría no sólo para significar la manera en la que nos consume la ciudad, sino que también sería útil para colocar los carteles indicadores del tiempo.

Miré todo lo que ya llevábamos hecho, y me di cuenta de que como actores teníamos una gran responsabilidad. No sólo el peso de la obra estaba descansando en nosotros, sino que el peso de todos los elementos de distanciamiento que estábamos llevando a escena dependían de nosotros para ser efectivos. Estos elementos no se podían separar de los actores y su trabajo, pues sin él, no se tendría la misma efectividad.

Esto lo noté en especial cuando la obra estaba casi montada por completo, y sólo faltaba el vestuario para poder terminar y hacer un ensayo general. Estábamos ensayando la escena en la que los actores hacen un rompimiento y hablan desde el punto de vista de ellos y no desde el de los personajes. Nuestro director nos indicó que realmente no estábamos mostrando por completo a nuestro personaje, no se notaba una diferencia entre el habla del personaje y el del actor, no se notaba en qué momento los actores dejaban de actuar y se ponían a comentar la obra. Y esto era uno de los elementos que para nosotros era de los “más sencillos”

Concluí que la actuación Brechtiana no sólo dependía del dominio del personaje, sino también del dominio de todos los elementos de distanciamiento. En los escritos, Brecht nos habla a detalle de los elementos por separado, y nos explica que algunos son independientes, como las escenas o la música, pero

opino que aunque sean independientes, si debe existir una línea, casi invisible que una todos estos elementos. La postura política ante el sistema era la línea que daba coherencia a todo nuestro trabajo.

Nosotros como actores debemos tener muy clara esta postura, así los elementos utilizados irán en función de ella, aunque sean independientes. Provieniendo de distintos lados, al ir hacia la misma dirección, todas se encontrarán y se unirán en este punto.

En *Utopía* los personajes crean necesidades en los otros y al ser pocos los que aún tienen productos, se introduce una nueva forma de pago: los “papelitos compromiso” o crédito, ya no será suficiente el pago con el trabajo. La desesperación de los personajes llegará al extremo y estos, venderán todo lo que tienen, quedando a merced de los que poseen todo, lo que desencadenará peleas por trabajo o un pedazo de pan. Esto lo relacionamos con lo que pasó en Argentina, ellos vendieron todo lo que tenían y ahora que nada es de ellos, dependen del extranjero para subsistir, parte de lo que originó la crisis por la que pasaron hace algunos años.

De esta misma manera, los personajes pasan a la crisis y a la tercera etapa de la obra para María, Emilia, Tatiana y Amalia. Los personajes anteriores están en la pobreza extrema. Emilia canta la tercera canción sola, esta nos habla de que no importa quién gane la batalla, todos pierden la partida. Nuestra compañera tenía sobre sus hombros el peso de un rompimiento muy importante. La música era extremadamente brillante, casi como un musical e inmediatamente después de cantar, ella salía de su personaje para hablar desde ella, actriz, y decirnos a nosotros personajes y al público cómo el ser humano está dividido, el que no muere mata para poder sobrevivir, ¿la vida humana tiene que ser una constante guerra?, y con esa pregunta volvía a nosotros diciendo: ¡Lo que hoy es mañana no será!, para terminar siendo encarcelada, tan sólo por irrumpir la aparente calma de la casa. Se disparan las armas, no importa qué es lo que hagan los pobres para manifestar su descontento, huelgas de hambre, desnudarse, etc. Salvador y Rosario no harán caso a ninguno de estos argumentos.

Nuestra actuación se volvió mucho más animalesca y grotesca, tanto como lo puede ser la pobreza extrema, los personajes ya no tienen sus empresas, pero sí sus máscaras, que no se pueden dejar de lado. Ahora tenía que involucrarse mucho más nuestro cuerpo y hacerlo presente en la manera grotesca pero bella de nuestro arte.

En este rompimiento en especial, me di cuenta de que se dificultaba demasiado para nuestra compañera realizarlo, en primer lugar porque la canción estaba muy aguda para su voz, en segundo lugar porque el discurso lo daba subida en uno de los bancos de cartón que no le inspiraban mucha seguridad. Se encontraba sola en escena cantando para un público y lo que le tenía que decir no era algo sencillo. Los otros personajes acostados en el piso no podían apoyar su rompimiento, tenía que ser muy claro que estaba hablando de su postura política y hacerle entender al público que existen otros caminos, y dejarles a ellos la conclusión ¿cuáles eran esos caminos?. Visto desde fuera parecía muy sencillo.

Detallamos en ensayos generales las últimas escenas, sobre todo la final, en la que el padre de Salvador llama para hacer el último rompimiento, el estado de excepción ha concluido, ahora ya pueden salir. En ese momento los personajes entran en contradicción, ya no saben qué hacer pues se ven transformados en lo que detestan, la lucha se perdió en un momento de la obra, se ven traicionados por el sistema llevan muy dentro de ellos. Su utopía se transforma en una copia de la realidad y su oportunidad de demostrar que pueden luchar para cambiar el mundo se convierte en derrota. Comienzan las preguntas al público: ¿dentro o fuera, es lo mismo?, ¿para qué salir?

La *síntesis* es la que el público haga con sus propias conclusiones. La que nosotros deseamos que se hagan: la utopía es posible en el sistema capitalista, siempre y cuando luchemos cada uno de nosotros para hacer consciente lo que hacemos de manera errónea todos los días y llevarlo a la concientización para la transformación de su propia realidad.

Nos preguntamos si el público se acercaría a esta síntesis, o por lo menos se iría a casa con algunas preguntas. Si todo lo anterior funcionaba bien, por lo menos uno de los espectadores llegaría a casa haciéndose preguntas.

También detallamos la fotografía que hacíamos los actores al principio de la obra, acompañada por el *himno de las juventudes comunistas*, en ella aparecían estos personajes mostrando una guerrilla armada con palos, piedras, machetes, flechas, etc. en general armas que no pueden competir con las del ejército, primer pequeño rompimiento de la obra, desde ahí algo no se encuentra bien.

También detallamos la manera en la que moveríamos la escenografía, cómo entrarían las luces y los carteles. Se encargó el vestuario, que tuvimos que arrugar para que pareciera como ropa de trabajo, con la intención de no engañar al público con algo realista. Se ensayaron las canciones y sobre todo las coreografías de las peleas: la primera en la representación del batallón, y la segunda en la pelea por el trabajo al final de la obra.

La utilería también ya se tenía en el teatro y también nos pusimos de acuerdo para las funciones que tendríamos posteriormente.

Me pregunté en ese instante si nuestro trabajo tendría el efecto deseado en el espectador, si tal vez se le dificultaría distanciarse, como a nosotros se nos había dificultado en un principio. Nuestra actuación había tenido muchas evoluciones durante la obra, y conforme esta se desarrollaba, se veía un cambio constante y notorio desde el principio hasta el fin.

Había leído algunas críticas de las puestas en escena del autor, y me hizo recordar que en repetidas ocasiones Brecht no había logrado distanciar a su público de lo que estaba observando. Por ejemplo, en *Madre coraje* el público femenino se había identificado con un personaje luchador, en vez de criticarlo y ver cómo deshumanamente se alimenta de la guerra asemejando a un ave de carroña y provocando la muerte de sus hijos. Incluso para él había sido complicado lograr su objetivo, pero en vez de darse por vencido, siguió criticándose a sí mismo y tuvo el valor para cambiar y evolucionar sus teorías,

pidiendo a sus discípulos no casarse con sus ideas, sino seguir modificándolas y adaptándolas a sus necesidades. Por esto, al principio me sentí renuente a llevar el trabajo ante los espectadores, pero ¿cómo saber su efectividad sin intentarlo siquiera? Teníamos que intentarlo.

Nuestros rompimientos giraban alrededor de los elementos escénicos y estos dependían de nosotros. Quienes hayan pensado utilizar a Brecht como una receta de cocina estaban muy equivocados.

Este fue el proceso de montaje en el cual adaptamos algunos de los elementos escénicos con el fin de hacerlos útiles a nuestra actuación distanciada. Se mostró a los personajes haciendo uso de los elementos para no perdernos en una identificación o construcción psicológica de los mismos. Ahora es tiempo de ir a la presentación a público y llegar a nuestras conclusiones.

Capítulo 4. Presentación a público

A vosotros el mundo nada os debe:
si quereis marcharos, nadie os retiene.
Quizá erais indiferentes para muchos,
pero a otros muchos, niños, les hicisteis llorar.

Bertolt Brecht, De la amabilidad del mundo, poesías escritas desde 1918.

El día 2 y 3 de julio se llevaron a cabo las presentaciones de la obra *Utopía*. En estos momentos estaba frente a nosotros el gran momento de la realidad. Por fin tendríamos la oportunidad de poner a prueba nuestro trabajo frente al público y ver sus reacciones.

Durante la primera presentación, tuvimos varias fallas técnicas que nos impidieron salir a tiempo, nos quedamos encerrados y tuvimos que atrasar un poco la función. Comenzamos la función, y conforme iba avanzando, observaba las reacciones de los asistentes. En la presentación de los personajes, se pudieron escuchar algunas risas. El personaje de María, en especial causaba este efecto, y se comenzó a temer que eso se volviera una comedia. Al hacer el primer rompimiento, cuando hablamos como actores, el público se sentía con un poco de confusión. Inmediatamente se pasaba a la escena del batallón, y el público quedaba totalmente callado, pues aquí se propuso que los actores se acercaran a las butacas e hicieran esta escena entre los espectadores presentes. Se daban algunos cambios de iluminación cuando se presentaban las diferentes escenas y cuando se cantaban las canciones.

Durante los rompimientos importantes, sobre todo en el que hace el personaje de Emilia, se esperaba una contundente respuesta del público.

Al terminar la primer función, algunas de las personas se acercaron a nosotros a hacer preguntas sobre la puesta en escena. La que llamo mi atención fue la que nos hizo una señora preguntando si el escritor era sociólogo, a lo que respondí que más bien el escritor (director) de la obra era economista. A esta

función asistieron muchos de nuestros compañeros de teatro, y como es de esperarse, comenzaron a criticar los elementos utilizados en escena, la iluminación, que si tal vez no había sido la correcta, el vestuario, que algunas partes se escuchaban muy gritadas, o que los argumentos expuestos al público estaban extremadamente sencillos y no le daban oportunidad al espectador de pensar, era toda una cátedra, pero en verdad no era una clase de economía, sino teatro Brechtiano.

En la segunda función que se llevó a cabo en el mismo lugar, se tomó la decisión de empezar, no ocultos, sino que al entrar el público nos viera haciendo calentamiento, esto le daría la idea desde un principio de dónde se encontraba y qué era lo que no debía olvidar.

A esta segunda función acudieron, en mayor parte, nuestros familiares y amigos, los cuales al final de la función comentaron que habían visto en la obra una denuncia sobre lo mal que se encuentra el mundo, algunos nos dijeron que era lo que habían visto, explicando brevemente cómo se habían visto las relaciones entre lo que se hizo en la obra y en la vida cotidiana. La crítica estuvo más enfocada al contenido que a lo técnico. Recibimos algunas felicitaciones, en especial de Miguel Escobar, pues para él, la obra había cumplido con el objetivo de quitar el velo a la realidad y mostrarnos lo deshumanizado de los seres humanos, si así se les puede llamar. Él quedó muy a gusto con los resultados.

La última función se dio fue en la ENEP Acatlán. Tuvimos la oportunidad de hacer lo que Brecht con el público, reunirnos con él para dejar en claro nuestras intenciones y escuchar las opiniones y críticas a las que llega el público. La mayoría de los que nos habían visto eran alumnos de la ENEP. Se acercaron a nosotros para preguntarnos la manera en la que habíamos trabajado con los recursos económicos, y de ahí empezaron las opiniones y comentarios sobre lo que habían visto. Primero expusimos lo que les habíamos querido decir con la obra a partir de nuestro trabajo de mesa y lo que habíamos descubierto sobre nuestra realidad, las relaciones que tenemos con las personas que nos rodean, y lo que deseábamos cambiar, también explicamos parte de la teoría del autor. El

profesor de los chicos se dio cuenta de lo que les habíamos querido decir, y la mayoría de ellos nos expresaron que en el momento en el que les habíamos explicado lo anterior, se habían dado cuenta de todo, solo faltaba ese pequeño diálogo para que ellos dieran ese paso. Muchos de ellos sintieron la frustración que nosotros cuando empezamos a descubrir cosas, pero también les hicimos entender que existen otras formas de acción.

Para este momento, ya se habían expuesto, la tesis, antítesis y síntesis, que aunque no habían quedado expuestas como tal, si se habían seguido estos argumentos para llegar a las conclusiones finales en conjunto con los espectadores: existen otros caminos para lograr nuestros objetivos sin necesidad de aplastar al otro. Este momento fue en el que me sentí más vinculada con el público, en una verdadera relación actor- espectador, dejando de lado los protocolos teatrales, y trabajando en verdad *con*, y no sólo *para* el público. Los comentarios finales fueron los que realmente expusieron lo que el público había entendido y me hicieron ver que este teatro si es efectivo. La mayoría de los asistentes hablaron y nos hicieron una crítica sobre su realidad, y se dieron cuenta de que muchas de las cosas que hacen, no son habituales, no deberían de serlo, incluso su profesor expresó su descontento por algunas de las situaciones que vivía a diario, y todos hicieron una reflexión sobre posibles opciones.

En esta ocasión me sentí muy satisfecha, pues aquí fue donde entendí que para dejar muy claras las intenciones de nuestro teatro, si es necesario hacer este tipo de reuniones con el público, pues no solo hay que trabajar *para* él, sino *con* él. De este modo finalizaron las presentaciones del proyecto, las cuales me llevan a las conclusiones planteadas en el siguiente capítulo.

Conclusiones

Yo, Bertolt Brecht, vengo de la selva negra.

Mi madre me llevó a las ciudades

estando aun en su vientre. El frio de los bosques

en mi lo llevaré hasta que muera.

*Bertolt Brecht, **Balada del pobre Bertolt Brecht**, poesías escritas desde 1918.*

Después de las funciones y de algún tiempo de hacer una larga meditación sobre éstas, pude llegar a las siguientes conclusiones:

Como era de esperarse, lo que vio nuestro público, no solo dependió de nuestra actuación, sino de las características de cada uno de los espectadores que tuvimos en distintas funciones: por un lado, los teatreros, por otro lado, nuestros familiares y amigos, y por último, gente que no se dedica al teatro, pero que acude a él con algún interés, ya sea el de divertirse, o el de obtener algo.

Estas características se deben tomar en cuenta para trabajar con cada público, pues en la función que tuvimos con nuestros familiares y amigos, me di cuenta de que existe una línea muy delgada para perdernos (público y actores) en la identificación de los personajes y su psicología, esto lo digo, porque aunque no se dio una identificación muy directa, sí hubo quienes salieron enojados por ver lo que tienen todos los días: corrupción, deshumanización, política sucia, etc. y el enojo puede desembocar en dos vertientes: una, que a partir del enojo se haga una crítica, o dos, que a partir de este exista una compasión por los que vivimos dentro de este sistema “pobres de nosotros mexicanos, somos víctimas de este gobierno”, pues ambas cosas se opinaron en esta función, y que probablemente si se hubiera dialogado con este público al final, se le hubiera guiado por la primera opción.

No sólo es muy necesario dominar los elementos escénicos, sino tener muy en claro cuáles son los objetivos de los mismos, la manera en que van a ser

utilizados, y qué de la escena se desea distanciar tanto de nosotros como del espectador, por ejemplo, cuando se canta la primera canción, lo que se desea alejar es la situación tan complicada del país. Primero se plantea la situación, después se da el rompimiento cuando los actores hablan desde ellos expresando que lo que están representando es muy exagerado, con la intención de que el público diga, “no, no es exagerado, es lo que realmente está pasando en México”, y después con la canción, expresan la manera en la que los problemas se harán más grandes, si no se pone un remedio a tiempo.

Me di cuenta de que cada una de las escenas tienen una tesis, antítesis y síntesis, las cuales también tienen que quedar muy claras para el actor, y por consiguiente para el público, en el caso de nuestra obra.

La relación debe ser muy estrecha con el público desde el principio del proyecto. La intención de las encuestas hechas a los adultos era obtener información de ellos y saber sus inquietudes, *sueños*, miedos, etc., para poder acercarnos más a lo que ellos necesitan y quieren escuchar. Similar a la manera en que Brecht trabajaba con parte de las personas del pueblo y con el Berliner Ensemble.

La postura política es en extremo importante, al tener ésta muy en claro se tiene en claro la intención del distanciamiento y de los elementos y la manera que han de utilizarse para llegar a este objetivo, distanciar tal o cual situación, independiente de la actuación alejada, que necesita estar siempre presente.

Por ello hicimos adaptaciones, como lo hacía Brecht, ya que si la manera en la que una obra ésta escrita, destapa la psicología del personaje, debe adaptarse para ayudar al actor a sólo mostrar la manera en la que se relaciona éste con su entorno social, y no la manera en que actúa por su psicología, su historia de vida, sin tomar en cuenta el sistema. En este punto se justifica el que

Brecht haya adaptado varias obras como por ejemplo: *La ópera de dos centavos*, adaptación de la obra *The Beggar's Opera* de John Gay (1)

La actuación distanciada es complicada de realizar, siempre que exista una postura política será imposible mantenerse frío ante la situación de vida retratada en la escena, y precisamente eso entendí, no se trata de mantenerse como un témpano de hielo ante lo que deseamos mostrar, sino expresar nuestra crítica a través de esa muestra de nuestro personaje, como cuando le mostramos a un amigo la manera en la que se comporta alguna persona que no nos agrada, criticando su proceder con una "imitación". Y por supuesto sabemos que no es únicamente imitar, sino hacer una descripción completa del hecho e individuo.

La construcción de nuestro personaje se basa en lo anterior, motivo para tener más que observado y conocido nuestro objeto de crítica, la cual debe ser objetiva y bien informada, relacionándola con nuestro entorno social.

Entendí el historicismo, no se trata de situar las cosas en un lugar y tiempo distintos al nuestro. Se trata de entender que en cualquier momento de la historia el ser humano está condicionado a actuar de una u otra manera, pero siempre tiene otras opciones, por lo tanto no existe el determinismo, cosa que Brecht deseaba se enseñara en sus obras.

Este género ha sido llamado teatro dialéctico, didáctico, épico, etc. La mejor manera de llamarlo, para mi es didáctico, pues lo que pretende la obra de Brecht es trabajar con el público y enseñarle algo que le sirva a su vida cotidiana, de la misma manera en que lo hace un pedagogo con sus alumnos, motivo más para haber enriquecido nuestro trabajo con la teoría de Paulo Freire: hacer política, trabajar *con* nuestro grupo (espectadores) y ser mediador en su proceso de concientización.

2. Revisar: Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas

de Miguel Sáenz, Biblioteca AVREA, 1ra edición España 2006, p. 21

Tener consciencia de la realidad implica una gran responsabilidad, motivo para realizar nuestro teatro con un motivo, un objetivo, y no sólo por mostrar una estética, divertimento o belleza, es nuestro deber complementarlo con cuestionamientos para despertar la inteligencia de nuestro espectador, no dormirlo con discursos bellamente estéticos o personajes que inspiren alguna empatía con su observador.

Y concluyo el presente trabajo defendiendo al espectador y pidiendo reintroducirlo al gusto de nuestro arte, todo gira en torno a la relación actor-espectador: ***¿Cómo lograr un verdadero alejamiento actoral para que el público también se aleje y haga una reflexión objetiva acerca de la situación en la que se encuentran los personajes?*** con una crítica de nuestro sistema, con la ayuda de los elementos de distanciamiento, con una postura política, con la reunión final en cada una de las obras, pero sobre todo y más importante, con el trabajo muy estrecho y comprometido con cada una de las personas que asisten a ver nuestro arte y el compromiso con nosotros mismos, avanzando tomados de la mano y ayudando a este en su lectura del mundo.

Bibliografía:

1. *Brecht y el realismo dialéctico*, cronología y bibliografía de Juan Antonio Hormigón, editorial Castelló, Madrid 1993, 399 p.
2. Brecht, Bertolt, *La política en el teatro*, editorial alfa, Argentina 1971, 167 p.
3. Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, ediciones península, 2da edición, Barcelona 1984, 448 p.
4. González Mello, Flavio, Johnson, *Brecht en México a 100 años de su nacimiento*, coedición la compañía perpetua, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1ra edición, México 1998, 155 p.
5. Walter, Benjamín, *Tentativas sobre Brecht*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, 2da edición, España 1999, 152 p.
6. Brecht, Bertolt, *Diarios 1920- 1922. Notas autobiográficas 1920-1954*, edición Herta Ramthum, editorial crítica grupo editorial grijalbo, México 1980. 141 p.
7. Egon Holthusen, Hans, *Brecht*, editorial seix barral S.A., 2da. edición, Barcelona 1966, 187v p.
8. Chiariani, Paolo, *Bertolt Brecht*, ediciones península, traducción de Jesús López Pacheco, 1ra edición, Barcelona 1969, 293 p.
9. A. Dickson Keith, *Towards Utopia, a study of Brecht. Oxford University press, 1st edition, Great Britain 1978, 350 p.*
10. Ewenn, Frederic, *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina 1967, 431 p.
11. Gisselbrecht, Andre, *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*, editorial la pléyade, Buenos Aires 1973, 133 p.
12. Bertolt Brecht, *Teatro completo*, ediciones Nueva visión, volumen 7, Buenos Aires 1981, 159 p.

13. Sánchez Vázquez Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, siglo XXI editores, 1ra edición, México 2005, 296 p.
14. Freire, Paulo, *Política y educación*, traducción de Stella Mastrángelo, siglo XXI editores, México 1996, 133 p.
15. Artículo: Escobar Miguel, *las cuatro etapas de Paulo Freire en sus cinco pedagogías*, conferencias realizadas en mayo de 2007 12 p.
16. Brecht, Bertolt, *poemas y canciones*, alianza editorial, decimotercera edición, México 1984, 175 p.
17. Stanislavski, Constantin, *un actor se prepara*, traducción Dagoberto de Cervantes, editorial Diana, 33ª impresión, México 2000, 267 p.
18. Stanislavski, Constantin, *la creación de un personaje*, versión y prologo Francisco J. Perea, editorial Diana, 5ª impresión, México 2001, 332 p.
19. Brecht, Bertolt, *El interrogatorio de Lúculo, El alma buena de Sezuán, El señor Puntilla y su criado Matti. (Teatro completo 8)*, traducción de Miguel Sáenz, biblioteca Brecht, alianza editorial, México 2005, 272 p.
20. Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz, Biblioteca AVREA, 1ra edición España 2006, 1805 p.
21. Moro, Tomás, *Utopía*, Grupo Editorial Tomo S.A. DE C.V., segunda edición, México 2002, 194 p.
22. Fromm, Erich, *El arte de amar*, traducción de Noemí Rosenblatt, editorial PAIDÓS, México 2000, 198 p.
23. Aristóteles, *La poética*, versión de García Vaca, segunda reimpresión, México 2005, 214 p.
24. Paulo Freire. *Pedagogía de la esperanza*. México, Siglo XXI, 226 p.