



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO**

**EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT Y SU RELACIÓN
CON EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

JUAN ALBERTO ALEJOS CONTRERAS

ASESOR:

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

MÉXICO, D.F., ENERO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi familia, a mis maestros y a mis amigos.

Agradezco a todos los me han apoyado
directa o indirectamente a concluir esta tesis,
especialmente a mi asesor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. EL TEATRO BRECHTIANO: DRAMA POPULAR Y DE INSTRUCCIÓN	
1. El principio de instrucción y la expectativa de la transformación.....	8
1.1. La estructura brechtiana: un proceso didáctico.....	10
1.2. Personajes brechtianos: abstracciones al servicio de una idea.....	17
1.3. La utilidad de las emociones en el teatro brechtiano.....	23
2. Teatro popular: el placer de aprender.....	37
2.1. El instinto de exploración.....	37
2.2. La estética del asombro.....	42
2.3. El <i>efecto V</i> : la preparación adecuada para el aprendizaje.....	49
II. EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO: EL ESPECTÁCULO DE LA INCONFORMIDAD	
1. La cualidad de revisar a conveniencia.....	58
1.1. La espectacularidad en la revista.....	61
1.2. Los personajes: "tipos" nacionales.....	67
1.3. La estructura de collage.....	72
2. Espectáculo subjetivo: la ironía de su función social.....	75
III. EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT Y SU RELACIÓN CON EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO.....	83
CONCLUSIONES.....	97
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA.....	103

INTRODUCCIÓN

Al observar el mecanismo y efecto de los elementos de una obra de teatro se percibe que éstos responden a una intención dada por el autor, de manera que por medio de la comparación entre cierto tipo de obras donde se analicen sus elementos esenciales es posible agruparlas en tanto que coinciden con dicha intención que las generó y, en consecuencia, con sus partes en funcionamiento.

Cuando se habla de manera coloquial del teatro de Bertolt Brecht (1898-1956) se presume que éste responde a una finalidad política del autor alemán; de forma parecida, aunque mucho menos categórica, ocurre cuando se menciona al teatro de revista que surgió en México. Por este motivo, en un sentido amplio y vago, ambas producciones dramáticas son asociadas por lo que en común tienen dadas sus finalidades políticas. Incluso, si se hace una observación superficial, es posible hacer asociaciones entre los medios estéticos y expresivos que ambas producciones utilizan de forma regular; menciónense la música, las canciones y la escenografía, por ejemplo.

Por tal asociación, a fin de descartar las vaguedades y profundizar en el tema, es el objetivo de esta investigación demostrar que tanto la producción dramática del teatro brechtiano como la de algunos ejemplos del teatro de revista en México poseen una relación esencial común, la cual, de ser verdaderos los argumentos que aquí se presentan, se halla en la intención que las concibió, una intención que se manifiesta en práctica en un principio de construcción dramática; en ambas producciones este principio tendría una finalidad didáctica: la instrucción del público.

Para lograr dicho objetivo se parte de la identificación y análisis de los elementos dramáticos y estéticos más significativos del teatro brechtiano en comparación con los del teatro de revista. Estos elementos se extraen, principalmente, del análisis previo de ciertas obras escogidas para cada producción, mismas con las que se hacen ejemplificaciones. Las que se han seleccionado para el teatro de Bertolt Brecht son *Madre Coraje y sus hijos*, *El alma buena de Sezuán* y *El círculo de tiza caucasiano*. Las que se seleccionaron para el teatro de revista mexicano son *El periquillo sarniento*, *Corrido de la Revolución*, *El pájaro carpintero* y *Romance de la conquista*, las cuatro, de Juan Bustillo Oro (1904-1988) y Mauricio Magdaleno (1906-1986).

Los criterios para la selección de estas obras, en el caso del teatro brechtiano, responden a que las 3 son comprendidas en lo que algunos autores identifican como la tercera etapa creativa del dramaturgo alemán (Desuché, 1968; Esslin, 1971; Ewen, 2001), misma que muestra sus obras más significativas y mejor logradas.¹ En el caso del teatro de revista, si bien hubo cientos de exponentes del llamado "género chico" (De María y Campos, 1956), se escogen las mencionadas por la condición abiertamente política de los autores y por la relación histórica en que se hallan inscritas en comparación al teatro brechtiano: preceden un periodo de guerra.

Cabe aclarar que en el caso del teatro de Brecht, al ser éste un autor que dejó un gran legado teórico respecto a su propio trabajo dramático, en varias ocasiones se hace referencia a su preceptiva teatral² a modo de ilustrar sus sistemas de imitación y estructuración en el drama, y cuando la realidad de las obras lo constata. Caso parecido

¹ A pesar de la selección mencionada, cuando la ocasión lo requiera, también me referiré en menor medida a algunas obras de sus otras dos etapas.

² Principalmente a *Las cinco dificultades para decir la verdad* [1934] (2006), *Escritos sobre teatro* (2004) y *El pequeño organon para teatro* [1948] (n.d).

sucede con lo que se argumenta acerca del teatro de revista; para esta investigación se hace alusión repetidas veces a la crónica de Armando De María y Campos (1956), y a los estudios de Alejandro Ortiz Bullé Goyri (2007; en Bustillo y Magdaleno, 2008), a fin de puntualizar ciertos elementos que lo demanden.

Por otro lado, en lo que se refiere al análisis dramático de ambas producciones, se hace referencia primordialmente a los planteamientos del crítico y traductor inglés Eric Bentley (1988), y a la de la crítica y dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández. Ambos autores son especialistas en el análisis del drama; de tal hacen agrupaciones que derivan de la observación del funcionamiento de sus mecanismos esenciales, y además se han referido específicamente al teatro de Bertolt Brecht³ y al teatro político en general, por lo que su criterio resulta idóneo para el tipo de empresa que se pretende realizar a continuación.

Es así que el primer capítulo de esta investigación se concentra en el estudio de las partes del teatro brechtiano: el sistema de estructuración, el tratamiento de caracterización de personajes, el efecto emocional y ciertas consideraciones acerca del *efecto V*⁴, el cual se menciona en tanto su relación con los medios expresivos y estéticos de este teatro, y por ende con el principio de construcción dramática. Por este motivo, y porque en el apartado se argumentan características generales de los mecanismos de las obras que luego se asocian sin necesidad de repetición en el siguiente capítulo, esta sección es la más extensa.

³ Hernández se ha referido con mayor amplitud al teatro de Brecht y al teatro didáctico en sus reseñas: "Sobre el teatro de Bertolt Brecht"; "Bertolt Brecht en México"; "Ibsen, vía Arthur Miller. Una obra didáctica" y "El Juglarón, Teatro didáctico", las cuales se encuentran en *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández* (2015).

⁴*Verfremdungseffekt* : término acuñado por Brecht para disponer al público de una forma contraria al efecto de identificación. Debido a los problemas de traducción e interpretación, en las citas que se hacen en el cuerpo del texto, cada autor se refiere a dicho efecto de forma distinta, incluso el mismo Brecht. Este efecto es llamado de *distanciamiento*, *extrañamiento*, *enajenamiento*; etc. Para simplificar todas estas acepciones, y en finalidad de este escrito, he preferido referirme a él como *efecto V*.

En el segundo capítulo se procede de manera similar con el teatro de revista; con motivo de evidenciar su principio de construcción, de él se hace examen de la clase de personajes que posee, de los sistemas de estructuración a los cuales somete sus escenas y contenidos, y del funcionamiento de su espectacularidad, al ser ésta uno de sus principales soportes.

Por último, en el tercer capítulo, se hace una comparación entre los elementos de ambas producciones a manera de evidenciar su funcionamiento y sopesar el tipo de efecto que tienen en su público; por lo que a conciencia de los dos primeros capítulos, éste simplemente se limita a la relación directa de las partes en que coinciden y de las distinciones que hallan en las mismas.

Como podrá notarse, no se trata de la exposición exhaustiva de un análisis dramático de cada obra escogida, sino del señalamiento de sus partes esenciales derivadas de un análisis previo, las cuales revelan e ilustran el principio de construcción dramática por el cual fueron dispuestas.

Hay que advertir de una vez que al someter a esta clase de examen dos producciones dramáticas que, en apariencia, difieren enormemente una de la otra, se corre el riesgo de revelar el nivel técnico y artístico que poseen y dejar en profunda desventaja a una de ellas; sin embargo, no es ese el objetivo capital y si se da por inducción que sirva para la reflexión crítica del drama con finalidades sociales y políticas.

Este último ha adquirido una especial importancia, más en nuestro país, pues nos hallamos en un momento histórico en el que se ha hecho más accesible la información que se refiere a las atrocidades cometidas por la humanidad, aun cuando éstas sean las mismas

que las de los tiempos pasados. Por lo que generalmente uno de los objetivos de este tipo de teatro sea la escenificación de la solución y denuncia de semejantes atrocidades; de ahí que si la comparación entre ambas producciones dramáticas es incómoda, que lo sea para reconsiderar nuestro compromiso con la verdad y la calidad con la que hacemos nuestra labor desde los escenarios.

I. EL TEATRO BRECHTIANO: DRAMA POPULAR Y DE INSTRUCCIÓN

1. EL PRINCIPIO DE INSTRUCCIÓN Y LA EXPECTATIVA DE LA TRANSFORMACIÓN

Si partimos de que la cualidad del drama es la imitación de las acciones humanas y de que esta manera de imitar depende en gran medida del carácter del poeta (Aristóteles, 2005), es consecuente que la forma de acomodar y ordenar dichas acciones a lo largo de una obra teatral obedezca a un propósito consciente o inconsciente del autor.

Este ordenamiento de las situaciones dramáticas lo conocemos como trama.⁵ Eric Bentley, el cual ha estudiado este tipo de ordenamientos en el texto teatral, define la trama de la siguiente forma: "[Es la] disposición de los sucesos [de una narración] en el orden más conveniente para conseguir el efecto deseado. [...] [Por medio de] un principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido" (1988, p. 25).

El "principio" de una obra de teatro se descubre entonces por el análisis de la trama, la cual revela, junto con sus partes, el propósito del autor para dicha "disposición de los sucesos". En las obras más destacadas de Bertolt Brecht este principio que rige a su drama es el de instruir al público.

Brecht no concibe las tareas dramáticas más que como un medio para ejercer una función social, y no la de enseñar a secas, o la de mostrar, que desde el punto de vista que él adopta, resultaría mucho más dudosa, sino, en forma muy definida, la función de instruir. Esta instrucción de Brecht

⁵ No hay que confundirlo con *anécdota*; como podrá notarse, el término que define Bentley abarca el trabajo de la *estructura*.

está dirigida al pueblo, muy concretamente, a lo que él llama las clases oprimidas, y se lleva al cabo por medio de una verdad (Hernández, 2015, p. 63).

Conviene recalcar que la verdad a la que se refiere Hernández es una verdad con *énfasis en lo social*, la cual, desde la visión del dramaturgo, implica reconocer las causas de ciertas condiciones deplorables para combatirlas (Brecht, 2006). Más adelante me referiré con amplitud a la aplicación que esto conlleva en su drama; por ahora hay que aclarar que la verdad es un fin último y consecuente de su sistema de estructuración.

La búsqueda de la verdad llevó a Brecht a desarrollar, al menos en teoría, otros objetivos con su teatro. A lo largo de su obra, y de sus preceptos teóricos, la intención de instruir a las "clases oprimidas" se revela de forma clara y con un propósito preciso: transformar el mundo.

Uno de los placeres de nuestro tiempo, que ha conseguido tantas y tan variadas transformaciones de la Naturaleza, es el concebir las cosas como transformables por nuestra intervención. El hombre encierra muchas cosas, se dice; entonces es mucho lo que podrá hacerse de él. No es necesario que permanezca tal como es. No solamente debe mirársele tal como es, sino también tal como podría ser (Brecht, *n.d.*, p.13).

De aquí podemos observar dos puntos sustanciales que nos aproximan a los principios ideológicos y, en este caso, por consecuencia, dramáticos del autor: 1) la consideración de lo transformable como placentero y 2) la disposición de ver las cosas no como son sino "como podrían ser".

Respecto al primer punto, el autor hace la aclaración de que este placer lo obtendrán principalmente las masas pues son ellas las que con esta instrucción encontrarán las soluciones prácticas a sus grandes problemas (*ibíd.*). Por otro lado, en el segundo punto, se

refleja una línea constante en el pensamiento del dramaturgo alemán: la posibilidad de cambio, la cual es importante señalar debido a la relación que tiene con su obra dramática.

El propósito del teatro brechtiano, "transformar al mundo", a través de un principio de instrucción, se percibe por el tratamiento que hace el autor de estructuras, personajes y acciones, y además "adquiere un sentido" por el efecto tan marcado y específico que pretende conseguir de su público, una reacción racional: la crítica. Como se puede suponer, este último punto se vuelve un asunto discutible cuando en él va implícito lo que el dramaturgo apunta en su teoría como los preceptos de la "nueva dramática" para lograr tales efectos. Entre estos preceptos se encuentra el *efecto V*, el cual pretende mostrar los acontecimientos de forma "distante y ajena" para evitar la identificación (*ibíd.*).

1.1. La estructura brechtiana: un proceso didáctico

Como se mencionó, Aristóteles ya apuntaba que la imitación de las acciones humanas depende "según el carácter del propio poeta" (2005, p. 135). Al seguir este criterio, se observa que Brecht tiene una forma particular de imitar, la cual se relaciona con su "compromiso con la realidad": "El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad" (*n.d.*, p.7).

Por esto se deduce que tal compromiso no involucra representar la realidad tal y como es, pues sabemos que la realidad *per se* no es sinónimo de eficiencia, menos aún bajo términos ideológicos. Por lo mismo, y en congruencia con sus intenciones transformadoras, la disposición que Brecht hace de la realidad es *como podría ser*.

La anécdota de *El círculo de tiza caucásico* bajo la visión de otro dramaturgo sería la de una madre que lucha por conservar a su hijo de sangre y que por medio de un juicio se

descarta a la impostora que se lo quiere arrebatar; así sucede en la versión de la que partió Brecht para su obra (Ewen, 2001). En cambio, en manos del dramaturgo alemán, es la de una mujer que, en medio de una guerra, lucha hasta las últimas consecuencias por un niño que no es suyo, pero que por su comportamiento materno, en contraste con el desinterés de la madre biológica, se prueba que es la "verdadera" madre. Esto lo podemos enunciar así: los hijos son de las madres que los procuran, y no sería muy arriesgado relacionarlo con la famosa frase: "La tierra es de quien la trabaja", ya que, precisamente, Brecht abre su obra con la discusión sobre la propiedad de unas tierras.

Se observa que el tratamiento de Grusha es el de una madre que, sin serlo *de verdad*, Brecht desarrolla sus acciones a lo largo de la trama *como podrían ser* para ejemplo de la convivencia humana; lo cual, en relación a su enfoque social, la convierte en una "representación eficaz".

El interés del teatro épico⁶ es, pues, un interés eminentemente práctico. Muestra el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas (Brecht, 2004, p. 232).

Este interés práctico, derivado de su principio de instrucción, está relacionado con el sistema utilizado en su estructuración dramática. Dicho sistema, como se dijo anteriormente, se concentra en reconocer las causas de ciertas condiciones deplorables de tal forma que puedan combatirse. Hernández describe el mecanismo que procede al uso de tal sistema en la estructuración brechtiana: "[Es] en el que cada cuadro puede derivarse, al

⁶ Brecht hace observaciones y preceptos hacia su propio teatro bajo el nombre de "teatro épico"; también, en otras ocasiones, se refiere a él como "dramática no aristotélica" o "nueva dramática". Sin embargo, hacia el final de su vida, ninguno de estos términos le convence y los considera "inadecuados"; además, concluye que no es capaz de ofrecer otro nuevo (Desuché, 1968; Esslin, 1971). Por ello, para referirme únicamente al teatro de Brecht, he optado por el término que recomienda Esslin: teatro brechtiano.

tiempo que una conclusión, una manera práctica e inmediata de solucionar un problema urgente" (2015, p. 97).

En primer lugar, Hernández nos aclara que la forma de las escenas que hace el autor es por cuadros, lo cual significa que éstas no dependen anecdóticamente de las que anteceden o preceden para ser entendidas, de forma que "the 'epic' drama can be cut into slices that will continue to make sense and give pleasure"⁷ (Esslin, 1971, p. 135); a pesar de ello, cada parte es indispensable para comprender el sentido total de la obra. Por otro lado, se nos indica el interés práctico de tales cuadros por solucionar "problemas urgentes".

En *El alma buena de Sezuán*, gracias a la ayuda de los dioses, Shen Te abre una tabaquería en una calle de su pueblo, pero tan pronto como lo hace es extorsionada por sus vecinos que abusan de su bondad, de forma que acepta que algunos de ellos se muden a su negocio para habitar en él indefinidamente. En el segundo cuadro de la obra la situación empeora: su negocio se ve amenazado por un robo realizado por uno de los invasores a una pastelería; por lo que la joven decide transformarse en Shui Ta, un supuesto primo que se comporta de manera contraria a Shen Te: es hostil, directo y centrado. Su intervención es "eficaz" pues da una solución al problema urgente de la protagonista: se deshace de los invasores de su tabaquería y hace amistad con la policía. La conclusión a la que se llega, a través del mecanismo de estas escenas, es que la bondad logra menos que la hostilidad cuando se trata de defender los propios intereses.

⁷ "El drama 'épico' puede partirse en rebanadas que seguirán teniendo sentido y siendo placenteras". Doy crédito de la traducción del capítulo VI, *The brechtian theatre— Its Theory and Practice*, de la obra de Esslin (1971) a Melina Torres y Flor Canchola, la cual es la que cito en las notas a pie de página; dicha se puede encontrar en: <https://elcofredeplomo.wordpress.com/2015/09/24/el-teatro-brechtiano-su-teoria-y-practica-de-martin-esslin/>

Esta obra ejemplifica claramente otro rasgo del sistema de estructuración brechtiano: la dialéctica. Dicha característica, y su uso deliberado, es influencia de los estudios sociales y marxistas que realizó el dramaturgo alemán (Desuché, 1968; Esslin, 1971; Ewen, 2001). Brecht consideraba que los procesos históricos eran prueba de que las situaciones humanas podían ser transformables, por lo que adoptar esta "técnica" en el drama haría evidentes sus puntos de transformación (2004).

Esta técnica permite al teatro adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico, a sus representaciones. Para entender la sociedad en su movimiento, este método trata las condiciones sociales como procesos y los sigue en su contradictoriedad (sic). Para este método todo existe solamente en cuanto se transforma, es decir, en contradicción consigo mismo. Esto vale también para los sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres en los que se expresa el modo correspondiente de su convivencia social (Brecht, *n.d.*, p.13).

Estas contradicciones se ejemplifican con claridad en el carácter de varios de sus personajes; dichas, podríamos decir, se hallan en el contacto de dos posturas opuestas sobre un mismo asunto.

En la estructura de *El alma buena de Sezuán* se nos muestra el desarrollo de dos posturas opuestas —la bondad y la hostilidad—, en un personaje con doble personalidad que las encarna; dicha estructura funciona bajo un fin ideológico, el cual, en su totalidad, podría enunciarse bajo líneas de Shui Ta: "Las buenas acciones significan la ruina" (Brecht, 1978, p. 121).

Bentley clarifica el uso y el efecto de la dialéctica en lo que él llama "drama ideológico", a partir de *Don Carlos* de Schiller:

Lo que hace que el encuentro entre Felipe II y el marqués de Posa (acto III, escena 10a) constituya una de las más importantes escenas "ideológicas" del teatro universal, es que el autor, precisamente, se halla en ambas partes, en las dos al mismo tiempo. No es neutral. Permanecer neutral significa asumir un distanciamiento tal que solo puede inducir un distanciamiento igualmente impasible en el público con respecto a la totalidad del asunto. Estar en ambas partes, por el contrario, es poner nuestros propios sentimientos en ambos lados hasta sentirnos desgarrados entre una posición y otra (1988, p. 125).

"Estar en ambas partes", al referirnos al tratamiento dramático de ideas, es algo que Brecht realiza constantemente. El hecho de que se vuelva sumamente dramática la situación de Shen Te es porque sus principios de ser buena se ven confrontados con la actitud déspota que tiene que adquirir Shui Ta ante una sociedad abusiva, de forma que no pueda asumir, sino bajo la transformación en su *alter ego*, la malicia inherente de cualquier ser humano.

Por otra parte, en la misma cita, Bentley sugiere que este modo dialéctico de proceder involucra los sentimientos de los espectadores. Casualmente utiliza el término *identificación*, el cual podemos relacionar con el *efecto V*. Si admitimos que "permanecer neutral" ante una situación provoca un "distanciamiento igualmente impasible en el público", podemos concluir, a sabiendas del uso dialéctico —y no neutral— que hace Brecht de las ideas, que la teoría brechtiana para "distanciar" y hacer "ajenos" los sucesos representados no es congruente. Más adelante hablaré al respecto; sin embargo, me parece oportuno recalcar esta diferencia fundamental entre el Brecht-Teórico y el Brecht-Dramático, pues a pesar de que ambos, en sus productos, tengan orientaciones ideológicas *para* y *en* el drama, no es sino por cómo Brecht *hace* estos dramas, y no por cómo *dice* que

deban ser, que se comprenden sus verdaderas características. Entre estas características se encuentra su manera de entramar una historia.

Era común que a Brecht se le acusara de plagio, tanto por utilizar anécdotas de muy diversas fuentes como por tomar "prestadas" líneas de otros autores para sus obras; tal fue el caso de la traducción que K. L. Ammer hizo de François Villon, de la que Brecht tomó 25 versos idénticos para *La ópera de los tres centavos* (Esslin, 1971; Ewen, 2001). En consecuencia, algunos han aprovechado tales argumentos para desprestigiar la capacidad del escritor⁸; sin embargo, habría que entender que el talento de un dramaturgo se encuentra más en su capacidad de entramar narraciones para conseguir un efecto deseado que en su capacidad para inventar historias. Este es el caso del dramaturgo más reconocido de la humanidad: William Shakespeare.

Con frecuencia tomaba las *historias* de las obras de otros escritores, pero habitualmente las modificaba y siempre tenía su propia *trama* para ellas. Aun cuando dicha trama consistía solo en la ensambladura de dos historias, era un artificio sutilmente ideado. Shakespeare hacía de la interacción de dos historias una elevada muestra de arte y una expresión de profundo sentido (Bentley, 1988, pp. 35, 36).

Brecht procedió de forma similar. La anécdota de *Madre Coraje y sus hijos* proviene de un texto del escritor alemán Hans Grimmshausen; *El alma buena de Sezuán*, de una parábola china⁹; *El círculo de tiza caucásico*, de una leyenda china de Li Hsing Tao,

⁸ Son diversas las anécdotas en las que se señala la hostilidad del crítico alemán Alfred Kerr hacia el trabajo de Brecht (vid. Esslin, 1971).

⁹ Así lo señala Sáenz en su introducción a *Teatro Completo de Brecht* (2012). Por otro lado, el actor suizo André Steiger sugiere que la anécdota pertenece a una narración popular argelina: "Un día Kaki, el autor argelino, me dio a escuchar la grabación de un narrador de Tlemcen, que cuenta la historia de tres marabúes enviados a la Tierra para decidir si el hombre es bueno o malo. Todo mundo se niega a hospedarlos, salvo una pobre ciega" (Stein, *et al.*, 2007, p. 39).

adaptada a teatro por el poeta austriaco Klabund, de la que partió Brecht (Desuché, 1968); *Vida de Galileo*, de la biografía del científico italiano; etc.

La diferencia entre el dramaturgo inglés y el alemán se concentra en su modo de proceder con la trama. Shakespeare ideaba sus tramas para hacer énfasis en la relación del hombre con la realidad, la individualidad del hombre ante el cosmos¹⁰; en cambio Brecht *tramaba* sus anécdotas para resaltar la relación del hombre con su sociedad, la existencia humana a partir de lo social.

Del modo de entramar anécdotas de estos dos autores, podemos reafirmar que "el principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido" está relacionado con "algo indefinido que ronda en el interior del dramaturgo" (Bentley, 1988, p. 26). Esta indefinición, de la cual Brecht no estaría de acuerdo pues considera al "hombre científico" un ser inteligente, racional y que no depende en absoluto de impulsos inconscientes (2004), se traduce en tópicos muy específicos en su obra: "El petróleo, la inflación, la guerra, las luchas sociales, la familia, la religión, el trigo o el comercio de la carne..." (*ibíd.*, p.47).

Por lo tanto, su interés temático, bajo un principio "racional", que es el de la instrucción —en uso del sistema y mecanismo mencionados—, se enfatiza por sus tramas; de ahí que tenga preferencia por formas narrativas que apunten hacia esa dirección: "dramáticas tipo histórico, tipo biográfico, tipo parábola" (*ibíd.*), las cuales por su aparente "rechazo a la identificación e ilusión", promueven un proceso didáctico.

¹⁰ Bentley nos aclara que Shakespeare no menosprecia los hechos públicos, sino que "su universalidad consiste precisamente en esto: en que presenta la vida interior del hombre, no en lugar de la exterior, sino al mismo tiempo que ésta" (1988, p. 97).

1.2. Personajes brechtianos: abstracciones al servicio de una idea

Los personajes de las obras de Brecht están al servicio de mostrar o demostrar una idea de orden social. Hernández los describe así:

Para describir un personaje del teatro *épico*¹¹, diríamos que es aquel que tiene la posibilidad de cambiar de acuerdo con sus motivos. Y este cambio es doble: ocurre en el mundo que lo rodea dada su cualidad modificadora, y es propiciado por dicho mundo, porque el hombre participa de él por medio de su existencia social. Esta existencia le crea obligaciones, de allí que se vea comprometido a ciertas actuaciones de las que no *puede* escapar. Este compromiso puede ser de orden intelectual o necesario, de acuerdo con las condiciones de su vida, ya que actúa movido por motivos y éstos pueden nacer de ambos órdenes (2015, p. 94).

De la observación de Hernández podemos resaltar dos puntos indispensables para entender a estos personajes: 1) El carácter y 2) El principio de existencia social. Del primer punto se observa que los personajes tienen la posibilidad de cambio "de acuerdo con sus motivos"; estos motivos están en función de la idea que rige toda la obra. En otras palabras, el carácter de estos personajes está a disposición de la idea general que se nos quiere mostrar, comprobar o instruir. Hernández señala que "no es de ninguna manera previsible la forma en que Brecht desarrolla ese carácter" (*ibíd.*, p. 96). Y es comprensible si consideramos que Brecht desdeña el mecanismo de los personajes trágicos; aquél en el que a través de las acciones conocemos su verdadero carácter (Aristóteles, 2005) y, por lo tanto, las acciones corresponden al mismo.

Sin embargo, este desdeño surge de la concepción brechtiana de que las cosas, los procesos históricos y los seres humanos son transformables, incluido su comportamiento.

¹¹ *vid.* nota 6.

Y, a juzgar por el dramaturgo, en este tipo de obras que conocemos como *realistas*¹², el hombre obtiene un triunfo sobre la realidad que él llama "adaptación", idea contraria a sus principios de dominio del hombre sobre la Naturaleza; además opina que en estas obras "Los seres humanos se estiran según la manta, no es la manta la que se estira" (2004, p. 121). De tal forma que Brecht, entre líneas, asevera que esta "manta" sí puede y debe estirarse. Esta analogía se vuelve bastante reveladora, en cuanto al pensamiento del autor, si consideramos que "la manta" es el mundo.

La esencia, pues, del carácter en el teatro de Brecht es el cambio, el movimiento; no pueden concebirse dentro de él ni las peculiaridades psicológicas permanentes, ni las emociones puramente subjetivas, ni las intervenciones del destino, y por ello la estática queda excluida (Hernández, 2015, p. 94).

En *Madre Coraje y sus hijos*, por ejemplo, en la escena 6, Coraje envía a su hija Kattrin, en compañía de un desconocido, a recoger ciertas mercancías de una taberna. Son tiempos de guerra: las imprudencias se pagan caro. Al regresar, la muchacha tiene la cara rasgada por una herida que va desde su frente hasta el ojo. Después de vendarla, Coraje lamenta la muerte y pérdida de sus otros hijos. Exclama: "¡Maldita sea la guerra!". Sin embargo, inmediatamente después, al inicio de la escena 7, dice:

No dejaré que me hablen mal de la guerra. Dicen que destruye a los débiles, pero éstos revientan también en la paz. Lo único que pasa es que la guerra alimenta mejor a sus hijos (2012, p. 1048).

De *maldecir* pasa a *enaltecer* la guerra, lo cual pinta a Coraje como un personaje contradictorio —y no por cualidades psicológicas—; pues a pesar de ser consciente de que

¹² Entiendo como *realista* el estilo dramático de imitación que implica un criterio de estructuración donde cada acto conlleva una consecuencia; éstos en relación a un individuo que es responsable por lo que le ocurre y que por su manera de actuar deja entrever una conducta humana universal. *vid.* Martínez, 1998.

la guerra le está arrebatando a sus hijos, no puede hacer a un lado los beneficios que encuentra en ella a través de sus actividades comerciales.

Jacques Desuché especifica que una obra brechtiana no desarrolla una única gran acción sino que enlaza múltiples acciones pequeñas que aclaran, desde distintos puntos de vista, una situación. Por lo que si Coraje pasa por diversos estados —ya sea de bondad, astucia, celos, por ejemplo—, no es porque ella los *sea*, pues únicamente son circunstancias por las que *atraviesa*, de forma que no es posible que se le fije en *un* carácter (1968).

Este *movimiento del carácter* salta a la vista en Madre Coraje; sin embargo, si bien no es posible interpretar a la cantinera desde sus cualidades humanas universales, sí lo es desde sus circunstancias sociales. La dinámica de la obra lo indica: Anna Fierling antes que ser madre es comerciante. Esto nos lleva a la segunda característica de los personajes brechtianos: su existencia social.

todos los personajes de las obras didácticas¹³ son abstractos y están sólo al servicio del principio en acción. Así vemos un maestro, un obrero, el dueño de una fábrica, un esclavo, un mercader, etc., y su presencia es la síntesis y el símbolo de todos los esclavos, de todos los maestros, de todos los mercaderes... (Hernández, 2015, p.137).

De esta manera, Hernández complementa lo que ya nos había dicho antes de este principio de existencia que le crea obligaciones a los personajes: por lo que se ve comprometido a ciertas actuaciones de las que no puede escapar.

En *La medida*, una obra que Brecht llama "didáctica" (*Lehrstück*), los agitadores existen en relación a sus principios revolucionarios, nada más; sobre todo el Joven

¹³ En este caso, Hernández se refiere a las *Lehrstücke* de Brecht; obras que él mismo, dentro de su abanico de términos, denomina *didácticas*. Sin embargo, la definición también comprende en gran medida a los personajes de las últimas obras del autor. Como se verá más adelante, el término *didáctico* resultará ser el más idóneo para el teatro brechtiano.

Compañero, pues su comportamiento, derivado de dicho principio, lo lleva a no tolerar ningún tipo de injusticia y, por lo mismo, pone en peligro la misión secreta.

En *El alma buena de Sezuán*, Shen Te es una prostituta. Ella se dedica a "complacer", literalmente, el gusto y los caprichos de todo su pueblo. Por lo mismo, el compromiso social del que no puede escapar es la idea de tener que ser buena. Observamos cómo esta idea le afecta a ella y a su sociedad —miserable, hay que añadirlo— de tal manera que parece que la protagonista no puede huir de una situación en la que ella misma se metió.

Madre Coraje existe en tanto que es comerciante. En este caso, su compromiso es de orden necesario, pues la situación de la guerra la coloca ante su instinto de supervivencia que la domina, únicamente, a través del comercio. Con esta obra se puede hacer una observación más en relación a la existencia social.

Hernández señala que hay ciertos personajes brechtianos que se transforman por medio de la evolución, ya sea positiva, para *mejorar* o negativa, para *empeorar* (2015). Madre Coraje bien podría formar parte de estos personajes. Si pensamos que el apodo que el autor le da a su protagonista sintetiza ciertas condiciones de la misma, tal vez podamos hallar una respuesta concreta a su tipo de evolución.

Anecdóticamente, Anna Fierling es llamada *Coraje* por haber atravesado con su carreta el fuego de la artillería para vender cincuenta panes apunto de enmohecer; tal denominación denota su existencia social: es cantinera y comerciante. Por otro lado, Brecht también la designa como *Madre*, condición que se desarrolla en su personaje en momentos críticos: en la primera escena, por ejemplo, ella trata de proteger a sus hijos de ser llevados por un sargento y un reclutador a la guerra; entonces, logra sortearlos con astucia; se ensilla

con los hijos a la carreta y está a punto de partir, cuando, de pronto, se le escucha al reclutador: "¡El sargento quiere comprar una hebilla!". Coraje detiene la carreta de inmediato y se baja a negociar; mientras tanto, el reclutador convence al hijo mayor, Eilif, de los beneficios de enlistarse, y se lo lleva sin problemas, a pesar de los esfuerzos de la hija muda por hacerle saber a su madre lo que está sucediendo mientras ella hace sus negocios.

Por consiguiente se expone una dinámica que la obra repetirá varias veces en la conducta de su protagonista: el comportamiento de comerciante domina sobre el comportamiento materno. Schweizerkas muere mientras su madre regatea un rescate que le costará su carreta si no hace una buena negociación; Eilif es ejecutado mientras Coraje está en la ciudad vendiendo mercancías que bajarán de precio si no se apura, (de esta muerte nunca se entera); y más tarde, cuando regresa a la granja donde estacionó su carreta y dejó a Katrin en ella mientras iba a comprar mercadería para su negocio, encuentra a su hija acribillada. Al finalizar la obra, la condición de *Madre* de Anna está vacía: todos sus hijos están muertos. Y aún así se aferra a seguir con su carreta, símbolo de su condición social, tras los pasos de una guerra que también es su medio de subsistencia. De forma que la evolución de este personaje sería negativa o para *empeorar*, en el sentido de que pierde una parte fundamental de su existencia, materna, a cambio de otra, la social, la cual se representa a través de una parte de su apodo: coraje.

En resumen, carácter en movimiento y actuación por existencia social, convierten en simplificación y abstracción a los personajes brechtianos; en otras palabras: simples. Brecht dice: "En la lucha se simplifica; es necesario. Se tira lo que obstaculiza; se echa mano de lo que ayuda" (2004, p.96). No sería muy arriesgado asegurar que esta podría ser la premisa

de la que partió el dramaturgo para poner en funcionamiento a sus personajes. A sabiendas de su sistema de reconocer causas deplorables para combatirlas, el "combate" se vuelve un asunto literal y muy contundente en su dramaturgia; tanto que, en merced de mostrarnos ciertas ideas, "tira" el obstáculo que supondría mostrar un carácter de los "auténticos seres humanos"¹⁴; puesto que eso significaría hacer un enfoque de la humanidad en cuanto a su "individualidad" y no en cuanto a su relación con la sociedad. Y Brecht es "un autor antiindividualista (sic), que además escribe la verdad sobre el hombre, situado y limitado por la historia, por la política y por la economía" (Hernández, 2015, p. 64).

Mientras la individualidad sea el privilegio de unos pocos, que además de "personalidad" poseen otras cosas materiales, las grandes emociones individuales no aparecerán en el arte más que como declamación distorsionada y artificial, como temperamento crispado y acalorado, y la matizada psique de la personalidad individual aparecerá en el arte sólo como un caso singular sobrevalorado y enfermo. El verdadero arte se empobrece con las masas y se enriquece con las masas (Brecht, 2004, p. 311).

Entonces, por lo que menciona el autor, se trasluce que no tratar las "individualidades" en su teatro no sólo responde a un sistema dramático para instruirnos sobre una idea, sino también a su concepción social dividida en clases: burgueses y proletarios. Esta concepción se refleja en su teatro a través de un impulso positivo, que hace a un lado "las grandes emociones individuales" (burguesas) para concentrarse en otro tipo de emociones más "productivas", las que interesan a las masas (proletarias); pero que, en mi opinión, y como trataré de demostrar, no dejan de emocionar a cualquier ser humano.

¹⁴ Al respecto, a partir de las observaciones de E. M Forster, Bentley hace la distinción de personajes "redondos" (o complejos) y "tipo" o "chatos" (simples) (1988, p. 49).

1.3. La utilidad de las emociones en el teatro brechtiano

Por lo general, se cree que el teatro brechtiano no está relacionado con las emociones. Esto se debe a dos aspectos principales: el primero, por la declaración del autor de que su teatro pone más énfasis en los efectos racionales que sentimentales y, por lo tanto, espera una reacción específica de su público: una postura crítica con aplicación inmediata para lograr la transformación del mundo; el segundo, por su descripción y aplicación del *efecto V*, el cual pretende eliminar el proceso de identificación de la representación, a fin de ver los asuntos de forma "extraña" y "tal cual son" para su transformación en la vida. Ambos aspectos son derivados de sus preceptos teóricos (Brecht, *n.d.*; 2004).

Sin embargo, se ha demostrado más de una vez que este teatro está imbuido de reacciones emocionales y, además, responden al mismo principio que la estructura y que los personajes brechtianos: la instrucción de una idea. Para empezar, hay que hacer distinciones entre lo que dice el autor en su teoría, lo que no dice, y lo que sucede en su obra. De este último aspecto, como prueba de la reacción tanto emocional como visceral que implica presenciar una obra de Brecht, sírvanos de ejemplo los siguientes testimonios: el primero de Bentley y el segundo del mismo Brecht; en ambos casos la particularidad fue que el público se dividió:

He tenido oportunidad de ver un "público escindido" con mis propios ojos: fue en ocasión de la puesta en escena, en París, de *Madre Coraje*, por el Grupo de Berlín. La mitad del público se puso de pie para aclamar la obra, en tanto que la otra mitad se levantaba para abuchearla. ¡Y se trataba de una pieza que debía ser fría e impasible! Evidentemente, mientras algunos sentimientos eran atemperados por medio del procedimiento brechtiano, otros eran recalentados hasta el punto de ebullición. En verdad, los primeros eran atemperados a fin de que los últimos dispusieran de mayor cantidad de combustible (Bentley, 1988, p.138).

En una función de los *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* vi a unos espectadores llorar en la misma escena en la que otros reían, y ambas cosas me parecieron bien; y tampoco me molestó demasiado la actitud helada de la mayoría del público. Tuve que oír: "esto es bonito pero equivocado", y tuve que oír: "el autor tiene razón, ¿y ahora qué?", y nadie se empeñaba menos que yo en obtener un efecto, si sólo era eso, un efecto (Brecht, 2004, p. 96).

En su teoría, Brecht no niega las emociones pero sí el modo como se obtienen. Él declara que el drama "aristotélico" es el que "provoca esa identificación, independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles o prescindan de ellas" (*ibíd.*, p. 19).

En primera instancia se puede observar que Brecht entiende a la *Poética* como un "reglamento" de hacer teatro, lo cual ya lo pone con cierta postura ante las percepciones de Aristóteles.¹⁵ Sin embargo, hay que hacer la aclaración de que los preceptos de Brecht, y las que sí establece como reglas para hacer su teatro, están en constante cambio y contradicción consigo mismos a lo largo de los años. A pesar de ello, la definición de su drama como "no aristotélico", lo cual implica, según su propia terminología, no promover la identificación en la actuación ni en los espectadores, se mantuvo con cierta estabilidad.

El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea (*ibíd.* p. 21).

¹⁵ Esslin aclara que la postura de Brecht contra la *Poética* aristotélica es resultado de la lectura de un ensayo que Goethe y Schiller escribieron en 1797: *Sobre la poesía épica y dramática*. En dicho ensayo se declaraba que el espectador de la poesía dramática no debía elevarse a la reflexión, sino sólo ser apasionado mientras su imaginación permanece en silencio (1971). De forma que es en contra de esta reinterpretación, específicamente, que Brecht se rebelaba, y no necesariamente de una lectura profunda de Aristóteles.

Lamentablemente, Brecht no es preciso sobre cuál es la procedencia de estas emociones, si no es por vía de la identificación; aclara que como su teatro proporciona "representaciones eficaces" las masas encontrarán placer en ver reflejados sus grandes problemas y las soluciones de los mismos, lo que de todas formas pondría a dichas masas en una postura de "identificación" con sus grandes problemas. Por otro lado, asegura que las emociones tienen un "fundamento de clase" y, por lo mismo, son de tipo social, y que si tales emociones han perdurado en obras de arte de tiempos pasados, es porque responden a los intereses comunes del progreso de la humanidad. En otras palabras, que las "emociones individuales" no son "eficaces", pues no responden al progreso humano ideal. Además, relaciona estas emociones individuales con la clase burguesa pues, según su perspectiva, la burguesía ha promovido el proceso de identificación para mantener sus intereses a salvo (*ibíd.; n.d.*).

Bentley ha sido muy severo, pero no por ello errado, con respecto a la postura de "no identificación" de la teoría de Brecht (1988). El crítico inglés explica que los humanos estamos inmiscuidos en un proceso psicológico de sustitución desde la infancia. Este proceso involucra a nuestra familia, pues desde las imitaciones infantiles son los padres, madres o hermanos los personificados en primer término. Y durante la vida seguimos sustituyendo a estos personajes por otros que nos evoquen emociones y actitudes precisas de los primeros. De esta manera, el teatro también imita a la familia: "Pero la comedia y la tragedia han mostrado mucho más a menudo cómo se destruye una familia" (p.153).

Entonces, según Bentley, si el mundo se considera "uno mismo y los demás", cuando uno se halla (como espectador o dramaturgo) ante el evento teatral, hay dos procesos psicológicos implicados: *sustitución* de las personas que conformaron nuestro entorno

original (la familia), por "las personas más diversas" (como son las representadas), e *identificación* "de nosotros mismos con alguna otra persona" (protagonista y personajes). Por lo que la identificación no sólo forma parte de un proceso humano en su formación, sino que es una dinámica indispensable "en ese arte tan profundamente humano: el teatro" (*ibíd.*, p. 155). De ahí que la opinión de Bentley hacia el precepto brechtiano nos dé cierta claridad:

Brecht se extralimita, tal vez, en su confianza, al presumir que cuando abandonamos la empatía resulta posible ver "el objeto en sí tal cual es". No tiene en cuenta el proceso de sustitución [...] Y al no advertir lo ineluctable de las identificaciones, las lleva a cabo de un modo inconsciente. Y, por cierto, su inconsciente identificación con sus supuestos enemigos da lugar a un drama no deliberado (*ibíd.*, p. 156).

Por lo tanto, se puede concretar lo siguiente: por un lado, enfrentarse a una obra del teatro brechtiano sí implica una reacción emocional; por el otro, la identificación es una dinámica indispensable en el teatro. Empero, no se puede aseverar que el proceso de identificación que conlleva presenciar una obra como *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, o *Tío Vania*, de Antón Chéjov, sea del mismo tipo que conlleva presenciar *Madre Coraje y sus hijos*. ¿Por qué?

Una respuesta inmediata nos la da el hecho de que los personajes brechtianos están contruidos desde la simplificación y la contradicción del carácter, y en el caso de las grandes obras de Miller y de Chéjov, sí es posible *identificar* un carácter, puesto que estas obras están diseñadas para revelarnos, precisamente, *ese* carácter complejo, el cual señala un tema que las concibió.

De modo que no tendría ningún sentido abordar a los personajes brechtianos desde las particularidades psicológicas, pues como indica Desuché, lo que debe mostrarse en el teatro de Brecht no es *un carácter* sino *una situación*. Por consiguiente, podemos deducir que el tipo de identificación que conllevan estas obras es una identificación de la situación, no una identificación con la totalidad del personaje.

Esta identificación con la situación —la cual, en comparación con la identificación que existe en una obra realista, podríamos denominarla como *identificación parcial*— está íntimamente relacionada con las dos tendencias del teatro brechtiano: el melodrama y la comedia.¹⁶

Los "enemigos" a los que se refiere Bentley son marcados claramente en algunos personajes de las obras brechtianas. Y si son de destacar bajo tal denominación es por la principal, y más evidente, tendencia que tiene este tipo de teatro: el melodrama. Dicho género, en su forma más básica, menciona Hernández: "contrasta el bien y el mal como valores, y caracteriza en consecuencia"; y si halla una semejanza con el teatro de Brecht, es debido a la simplicidad de los personajes, y los dos tipos que se derivan como resultado: "los que son benéficos para la sociedad y los que son nefastos para la misma" (2015, p. 186).

En *Madre Coraje y sus hijos*, la polarización a la que se refiere Hernández es contundente y contradictoria. Coraje es una comerciante que aprovecha la guerra para mercar, pues de ello depende su supervivencia. Eso la convierte en un personaje "nefasto para la sociedad" porque promueve indirectamente la guerra. En contraste, tenemos a

¹⁶ Agradezco esta precisión, y las que conciernen al tipo de identificación que implica el material cómico y melodramático en el teatro brechtiano, a Fernando Martínez Monroy, en su seminario *Shakespeare desde Shakespeare*, impartido en Ápeiron Teatro, 2015.

Katrin, la hija muda, que pide "a gritos" la paz. Ella arriesga su vida en dos ocasiones para salvar a otros seres humanos. Eso la hace un personaje "benéfico" pues literalmente está al servicio de la humanidad. A pesar de ello, Katrin muere y Coraje vive.

Sin embargo, el uso dialéctico consciente del autor le da un matiz a estas obras con tendencias melodramáticas. Por ejemplo, en *Santa Juana de los mataderos*, Johanna Dark, al inmiscuirse en los despidos de las fábricas, podría catalogarse como "heroína proletaria" y "víctima" de los grandes burgueses, dueños de la carne enlatada; en cambio, el autor no sólo se concentra en "las víctimas" de los pleitos entre las fábricas, los obreros, (que, por cierto, los caracteriza de forma miserable, pues muestra los abusos que cometen entre ellos, muy semejantes al pueblo de Sezuán), sino también en los fabricantes mismos y sus razones para abandonar el comercio. En afinidad con ese "estar en la otra parte" de un polo dialéctico, Brecht le da a Mauler, el Rey de la carne, cierta culpa por ser partícipe de ese "negocio sanguinario", aunque, al final, éste termine por asumirlo.

La tendencia melodramática del teatro brechtiano promueve, inevitablemente, un marcado efecto emotivo, debido a que el melodrama produce un constante efecto de lástima o compasión, según el caso. Este último es una proyección de nosotros mismos pues, dice Bentley, "La compasión es autocompasión" (1988, p. 187). No obstante, es por el principio de instrucción que la composición total de estas obras no termina siendo melodramática, ya que las emociones que se producen, por medio de un efecto de *identificación parcial*, apuntan al convencimiento, cambio o reafirmación de una postura; es decir, están dirigidas a los procesos racionales.

Bentley dice: "El expresionismo alemán puede ser interpretado como una tentativa de procurarle [al melodrama] un nuevo atavío, y el teatro épico de Brecht como un intento de emplear el melodrama para difundir el pensamiento marxista" (*ibid.*, p. 200). Es verdad que algunas de las obras de Brecht pretenden "difundir el pensamiento marxista" (*La medida, La madre*, por ejemplo), pero no es cierto que todas ellas se concentren únicamente en difundir esas ideas, ya que en sus últimas obras (*El alma buena de Sezuán, Madre Coraje y sus hijos, El círculo de tiza caucásico*, por ejemplo) los asuntos sobre los que nos instruye el autor tienen mucho más que ver con las condiciones humanas en una sociedad universal, que parece, por mucho que lo desee el dramaturgo, no va a cambiar en un buen rato. Particularmente estas obras resultan ser las más conmovedoras. Hernández aclara que:

Sin embargo, la emoción de que se trata tiene características propias, como su pureza; no encontraremos en ningún caso la emoción mezclada que nace de las complejidades psicológicas, ya que el personaje actúa, como hemos dicho, bajo la conciencia de su clase y el influjo de su situación, la emoción que utiliza es solamente una y en una sola línea de continuidad. Otra característica de estas emociones es su funcionalidad. Como no se trata de retratar seres humanos en sus dimensiones reales, sino de demostrar cierto asunto que les incumbe, las emociones no tienen razón de ser más que cuando sirven para dicha demostración (2015, p. 138).

La utilidad de conmover ya era considerada por Brecht cuando menciona la relación entre determinadas emociones con determinados intereses sociales: "Cualquiera puede ver encarnados los intereses coloniales del Segundo Imperio en los cuadros de Delacroix y en *Le bateau ivre* de Rimbaud" (2004, p. 22). Esta relación entre emoción y razón se puede observar en su dramática.

Entre las últimas obras del dramaturgo, hay varias escenas sumamente conmovedoras que nos llevan a procesos racionales. Aquí mencionaré sólo dos. Ambas se relacionan por la maternidad, y su utilidad ideológica se observa por cómo se desarrolla dicha maternidad en cada escena.

La primera está en *Madre Coraje y sus hijos*: después de que Katrin tocara un tambor desde el tejado de una cabaña para despertar a todo un pueblo y a sus niños, los soldados católicos, que estaban a punto de arrasar con el pueblo, la acribillan. Cuando Coraje regresa de sus negocios, encuentra a su hija muerta y le canta una canción de cuna pues piensa que está dormida. Los campesinos tratan de ahuyentarla del lugar: es peligroso. Y cuando le preguntan si le queda alguien más con quien pueda ir, ella responde: "Sí, tengo uno. Eilif". Pero el público ya sabe que Eilif está muerto, y ella no se dio por enterada. El efecto emocional y melodramático que produce esta escena se traduce en una conclusión racional, en palabras del campesino: "Si no hubiera ido usted a la ciudad para hacer sus negocios, quizá no hubiera ocurrido" (2012, p. 1068). Pues, como sabemos, sus negocios dependen de la guerra, y eso se relaciona con lo que nos quiere demostrar el autor: "Si así se comportan, sucederá esto y esto; en cambio, traten de hacerlo de este modo y sucederá lo contrario" (Brecht en Johnson, 1998, p. 15).

La utilidad de esta conmoción está en que nos hace concluir que el negocio de la guerra destruye a los hombres; lo hemos visto con nuestros propios ojos y, por ello, lo condenamos. Todavía lo hacemos con más ímpetu cuando observamos a Madre Coraje abandonar el cadáver de su hija con los campesinos, y seguir su camino, tras el regimiento, junto con la carreta. El resultado emotivo en la totalidad de esta obra es más bien de indignación.

La segunda escena corresponde a *El círculo de tiza caucásico*. Grusha ha sorteado una serie de sucesos después de que se llevara a Michel, el hijo del gobernador, que fue "olvidado" por su madre y estuvo a punto de ser asesinado. Sin embargo, después de un tiempo, decide abandonarlo frente a la cabaña de una campesina, pero al saber que corre peligro con la llegada de los coraceros que lo buscan, hiere con un leño a uno de ellos, toma al niño de nuevo y huye hasta un ventisquero. Entonces, "la desvalida adopta al desvalido". Grusha se arrodilla junto a un arroyo, a Michel le quita sus ropas finas, lo viste de harapos y toma del arroyo agua fría para bautizarlo como su hijo:

Y como nadie te quiere
tengo que quererte yo
y a falta de otra persona
un mal día de un mal año
tendrás que quererme a mí (2012, p.1496).

Tal vez esta sea una de las escenas más tiernas y conmovedoras del autor. La sensación que provoca, calculadamente pensada, la recobramos cuando llega la escena del juicio. Las dos madres se enfrentan; entre ellas hay un círculo de tiza dibujado en el suelo, y en su interior está el niño en discusión. Cada una tiene que jalarlo de un brazo y la que se quede con él será declarada como la verdadera madre. Grusha lo suelta inmediatamente para no lastimarlo, y la otra lo jala hacia ella. De esta manera el juez Azdak se convence de que Grusha es la madre del niño. Y el público no piensa lo contrario, pues siempre estuvimos de parte de ella.

La construcción melodramática de esta obra es clarísima: cada madre personifica un polo: Grusha, el benéfico; Natela, la mujer del gobernador y madre de Michel, el nefasto¹⁷; y, además, las emociones que se producen en la obra se vinculan con la recomendación general de este drama: auxiliar a los desvalidos.

Quien no atiende un grito de auxilio
y pasa, con oídos sordos, nunca más
oirá la débil llamada del ser amado ni
al amanecer el mirlo ni el suspiro de contento
del vendimiador al Ángelus (*ibid.*, p. 1485).

La recompensa que nos aguarda, según esta lectura, es la que encuentra una madre cuando asume el cuidado de su hijo; el placer de cosechar los frutos de la tierra que se ha sabido regar.

La segunda tendencia que se observa en la dramaturgia brechtiana es la de la comedia. Esta se asocia con actitudes *ridículas*, en tanto que el público se compara con un personaje que, por cierta cualidad de su carácter, reacciona con un exceso de dificultad ante una situación que no lo merece en realidad, o ante uno que demuestra excesiva facilidad frente a una situación que ameritaría, en comparación con nosotros, más trabajo. En ambos casos, la actitud del público es de *superioridad*, sentida como placentera, que se adjudica en relación con el otro (Freud, 1991). "Qué tipo tan chistoso aquél que está enfrente. ¡Qué alivio que no soy yo!", podría ser lo que expresa el espectador ante un personaje cómico.

Shen Te es *ridícula* en este sentido, pues para lograr que se hagan valer sus intereses reacciona con excesiva dificultad ante su situación: en lugar de asumir la hostilidad

¹⁷ Nótese que, además, Brecht ubica los polos en cada clase social: Grusha, proletaria; Natela, burguesa.

necesaria para ponerle límites a sus vecinos y evitar el abuso, prefiere complicarse las cosas y transferirle esa hostilidad a un *alter ego*, de forma que nadie piense que la "mala" es ella. Este comportamiento chistoso señala la tendencia cómica de *El alma buena de Sezuán*, aunque, al final de la obra, la sensación que nos queda es de cierto desamparo. Dice Shen Te, una vez descubierta y juzgada por los dioses:

El peso de las buenas intenciones me tenía agobiada. Pero me era suficiente cometer una injusticia para imponer la ley y poder comer hasta hartarme. Algo debe andar mal en vuestro mundo. ¿Por qué es recompensada la maldad, por qué tan duras penas aguardan a quienes prodigan la bondad? (1978, p. 122).

La pregunta que nos obliga a hacernos el autor, ante tal enredo, es: ¿se puede ser bueno frente a esas circunstancias? Los dioses no tienen una respuesta, y prefieren elevarse a los cielos en una nube, cantando, antes que atender la desesperación de Shen Te, que es la misma persona que su primo Shui Ta, y que no halló forma de ser buena en un mundo de miseria. Una vez desaparecidos los dioses, un epílogo nos insta a buscar una respuesta:

Buscad vosotros mismos un medio
para que un alma buena pueda hallar
la solución feliz que exige su bondad.
Amado público, busca tú un buen final,
Tiene que existir alguno, tiene que existir,
¡Tiene que existir! (*ibid.*, p. 126).

Sin embargo, Brecht ya nos mostró a través de las acciones de su trama que, más que bondadosa, Shen Te es ridícula, pues la supuesta maldad que quería evitar forma parte de ella y, simplemente, si se quiere cierta dignidad en este mundo, es inevitable.

La tendencia melodramática y cómica conlleva una identificación parcial en el espectador, pues es la *situación* la que se identifica, no la totalidad del personaje. En el melodrama el público asume una postura más bien de *lástima*, y en la comedia, como se dijo, de *superioridad*. Ambas posiciones son muy distintas de la que podríamos tener ante la obra de Miller, por ejemplo, la cual es de compasión por lo terrible. En todo caso, en lo que respecta al teatro brechtiano, de ambas tendencias surge entonces un efecto emocional muy marcado.

La conmoción en estas obras no es simplemente un juego de emociones subjetivas sino que es útil a la finalidad ideológica que rige a cada una de las obras. Más tarde, Brecht reconsidera sus propias percepciones hacia el efecto de identificación, y admite que:

Actores como la Weigel conseguían aparentemente la total identificación de los espectadores (decían entusiasmados: "No interpretaba a la mujer del pescador, lo era") y sin embargo también conseguía la actitud crítica de los espectadores que tanto nos importa (2004, p. 98).

Brecht se da cuenta de que la técnica de identificación que utilizan y proyectan algunos de sus actores tiene ventajas si es usada para sus fines:

Estos actores no estaban dominados por principios, sino que los dominaban. El único principio que jamás quebrantamos a sabiendas era: subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir con cada obra (*ibid.*).

Después de considerar la identificación de los actores con sus personajes como un proceso previo a la representación, y que debe suceder únicamente en los ensayos, Brecht finalmente admite que negar este proceso, tanto en sus actores como en su público, no es

algo que él pueda controlar matemáticamente ni con todas las teorías ni métodos "progresistas". Tal vez esta sea una de sus conclusiones más sanas y razonables:

Pero una manera de interpretar que no pretende la identificación del espectador con el actor (y que nosotros llamamos "épica") tampoco está interesada en la eliminación total de la identificación. No se trata de categorías "puras", como en la metafísica, cuando intentamos diferenciar ambas maneras de interpretar. Sin embargo, como lo que importa es poner al descubierto las diferencias¹⁸, dejaremos a un lado en lo que sigue la reserva del espectador frente a la identificación, que siempre existe en la manera de interpretar habitual, y el momento de identificación que siempre existe en la manera de interpretar épica (*ibíd.*, p. 181).

Esta admisión es muy positiva dentro de su teoría; refleja cierta sensatez por parte del autor. Lamentablemente luego vuelve a cambiar de opinión. Pero mis comentarios respecto a la negación del efecto de identificación, y sus implicaciones emocionales, llegan a ella; afortunadamente, hay un abismo entre el teatro y los preceptos teóricos brechtianos.

El director y autor alemán Stephan Suschke, a propósito de esta relación, menciona: "Los aspectos teóricos tienen un valor indicativo, pero de ninguna manera el mismo peso que el de su obra en sí" (en Johnson, 1998, p. 42). Ya que a pesar de que teoría y obra brechtianas sean regidos por una ideología muy clara, este teatro no deja de ser *dramático*, y eso valdría la pena recordarlo: antes que ideólogo, Bertolt Brecht es dramaturgo. Y las ideas que hacen surgir su drama nunca nos son "ajenas" o nos provocan "distancia", todo lo contrario.

¹⁸ Se refiere a las diferencias históricas, las cuales, según el autor, hacen evidente la posibilidad de transformar al hombre.

Pero el teatro es un arte de conmover, y uno de los grandes méritos de las ideas reside en que, lejos de hacer del arte dramático un discurso chato y escueto, le confieren sus características conmovedoras (Bentley, 1985, p. 118).

Estas ideas, y su vínculo con la razón, confirman su afinidad con la emoción. No hay manera de pensar la muerte de un hijo sin sentirla en alguna parte, pues ese "pensar frío", al tratarse de un actor que aborda una obra que exige dicha sensación, le quita verdad al asunto. Y la falta de verdad durante los momentos en que más se le requiere, ya sea en la vida o en el teatro, no es otra cosa sino la mentira.

El pensamiento, por otra parte, es imposible también, aun en la vida, sin sentimiento. Es imposible pensar sin sentir a la vez; y el contenido del pensamiento estará imbuido igualmente de sentimiento, excepto allí donde el pensar se halla divorciado de los contenidos reales del lenguaje mismo, como sucede en la matemática (*ibid.*, p. 108).

Tal vez por esta relación natural, Brecht está consciente de que "precisamente la forma más racional, la pieza didáctica, produce los efectos más emocionales" (2004, p. 22). Por ello mismo, su obra dramática, al tratarse de un plan pensado que conmueve y nos hace reflexionar, resulta eficaz para la instrucción.

2. TEATRO POPULAR: EL PLACER DE APRENDER

Conviene recalcar que el mecanismo de una obra de teatro se conoce a partir del análisis del ordenamiento de sus elementos esenciales, los cuales están a disposición de una *sustancia*¹⁹ o tema que pone en funcionamiento el drama. En la sección anterior se indicaron los elementos más significativos de la dramaturgia brechtiana. Sin embargo, para esta parte se señalarán principalmente ciertos elementos expresivos y externos de la misma, los cuales, propiamente, pertenecen al trabajo de la puesta en escena. Dichos adquieren importancia debido a que reafirman la concepción del dramaturgo en su obra dramática. A estas alturas, ya se tiene una noción de la técnica dramática brechtiana, por lo que de ningún modo debe pensarse que un recurso externo como, por ejemplo, el conocido uso de carteles y proyecciones del teatro brechtiano, le da por completo la cualidad de *didáctico* a un drama.

2.1. El instinto de exploración

En sus escritos teóricos, Brecht señala que el teatro no tiene función más noble que la de divertir. Esta diversión, explica, surge de elementos concisos que le dan utilidad al evento teatral: 1) del planteamiento de la solución de problemas, y 2) de la representación de situaciones desde una postura crítica, de manera que pueda distinguirse una vía para la transformación del mundo real. Es decir, la cualidad de la diversión del teatro que busca Brecht es proporcional a su capacidad de instruir.

¹⁹ Robert Mackee, profesor y guionista estadounidense, sugiere que todos los artistas son capaces de tocar la materia de su creación, menos el escritor: "Porque en el núcleo de toda historia se encuentra la 'sustancia', como la energía arremolinada de un átomo, que nunca se ve, se oye o se toca *directamente*, pero que conocemos y sentimos. La masa de las historias está viva, pero resulta intangible" (2009, p. 171).

Esta preocupación surge de la consciencia de división en clases sociales. Brecht considera que la clase burguesa ha dominado y entorpecido las ciencias —mismas que promueven el dominio y explotación de la Naturaleza— de tal manera que dichos conocimientos no llegan a la clase proletaria. Además, señala la importancia de enseñar las relaciones de los hombres entre sí en ejercicio de hacer suyo el mundo y cambiarlo según su criterio. De ahí que su público predilecto sean las grandes masas: "constructores de diques, cultivadores de árboles, constructores de vehículos, revolucionarios de la sociedad", etc. (*n.d.*, p. 6).

hay capas a las que "aún no les ha tocado su turno", que están disconformes con la situación, tienen un enorme interés práctico en aprender, desean por todos los medios orientarse y saben que están perdidos si no aprenden —son los mejores y más ávidos estudiantes—. [...] Las ganas de aprender dependen, pues, de muchos factores; y hay un aprender gozoso, combativo y alegre. Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar. El teatro sigue siendo teatro, también cuando es teatro didáctico, y siempre que sea buen teatro será divertido (Brecht, 2004, p. 49).

No hay duda de que las grandes masas posean interés por un aprendizaje útil, ni mucho menos de que las esperanzas de Brecht, puestas en ellas, sean hasta cierto punto razonables; sin embargo, esta noción, la que relaciona aprendizaje y diversión, requiere ser examinada bajo un ángulo distinto de las palabras del autor a fin de refinarla, y no dar por sentado ni auténtico un asunto que ya ha sido explicado antes y ahora se nos presenta de forma parcial.

Desmond Morris, zoólogo y etólogo británico, indicó en su estudio del ser humano que el *homo sapiens* posee un impulso *neofilico*, el cual lo obliga a mantener el interés por

las cosas hasta que "lo desconocido se convierte en conocido", de forma que la experiencia que genera tal impulso es guardada y utilizada hasta que sea requerida. En otras palabras: el interés por el aprendizaje es natural e inherente al ser humano.

Todos los jóvenes monos son curiosos, pero el impulso de su curiosidad tiende a menguar al convertirse en adultos. En nosotros, la curiosidad infantil se fortalece y se extiende a nuestros años maduros. Nunca dejamos de investigar. Nunca pensamos que sabemos lo bastante para ir tirando. Cada respuesta nos lleva a otra pregunta. Este ha sido el más grande ardid de supervivencia de nuestra especie (Morris, 1973, p. 152).

Pero sus reflexiones no se limitan a indicar esta característica de nuestra constitución, sino que va un poco más lejos cuando sugiere que el *comportamiento exploratorio*, además de representar un papel importante en las normas básicas de la supervivencia humana (alimentación, lucha, apareamiento, etc.), está dirigido a "satisfacer sus propias exigencias". Otra manera de decir que la exploración nos resulta, por naturaleza, placentera.

Brecht suponía que su teatro estaba haciendo un acto revolucionario al concentrar sus representaciones en lo que, según su criterio, la masa, casi de forma exclusiva, estaría interesada en aprender. Consideraba la relación aprendizaje-placer un pináculo de su teoría. En cambio, hace más de 2 mil años, Aristóteles ya había indicado dicha relación:

No solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa (2005, p. 135).

De tal forma, el ser humano, por naturaleza, se mueve a través de un instinto exploratorio, de aprendizaje, el cual además de satisfacer necesidades esenciales encuentra

en sí mismo su propio fin. Si este planteamiento se traslada al público de Brecht, entonces se deriva, en un razonamiento muy obvio, que incluso la clase burguesa estaría interesada en este tipo de teatro.

La noción de la naturaleza humana por conocer lo desconocido no sólo reafirma y orienta la intención didáctica de Brecht, sino que la amplía. Si se le llevara a otro nivel, podría decirse que lo que nos hace estar quietos frente a una obra de teatro es la necesidad de saber. La curiosidad es tan fuerte que no nos movemos de nuestro asiento hasta que presenciamos cómo concluye el drama; hasta que se vive la experiencia de pasar de lo desconocido a lo conocido. Entonces surge una pregunta crítica: si el público adopta una actitud curiosa ante cualquier obra de teatro, ¿qué distingue el drama de Bertolt Brecht del de otros autores como para hacerlo *más* atractivo?

La diferencia entre el teatro brechtiano y otros tipos de teatro, como ya se indicó con anterioridad, está en el énfasis con el que se observa lo humano: a partir de lo social. Tal énfasis está interesadísimo en hacer recomendaciones para la convivencia entre comunidades, el cual implica que las acciones humanas no son vistas como son en realidad, sino como podrían ser o, para ser más precisos, como necesita el autor que sean para sus fines. En ese sentido, esta dramática, en lo que a comportamiento humano se refiere, se aproxima a lo ideal.

Pero la cuestión que nos interesa está mal planteada; estamos dando por sentado que el público siempre se interesará por cualquier cosa que se le ponga enfrente, por lo que hay que reformular la pregunta. ¿Cualquier obra de teatro logra capturar nuestro interés por el simple hecho de contemplarla? Evidentemente, no. Si hay obras que no aciertan en llamar

nuestra atención, entonces se infiere que tampoco podrán enseñarnos mucho, ya sea con situaciones que buscan deliberadamente esa intención o no.

De modo que si la diversión es un aspecto fundamental para la dramática brechtiana, diseñada para la instrucción de conductas, debe haber algo más, aparte de la *sustancia* concebida, que la distinga de las otras dramáticas para lograr tal objetivo. Intuyo que al usar el término *diversión*, Brecht no sólo se refiere al planteamiento de situaciones que aportan soluciones prácticas a problemas urgentes, sino también a los medios estéticos como lleva a cabo dichas situaciones. Para contestarnos, habrá que entender por qué Brecht es considerado un *rebelde* de su época. Martin Esslin aclara que

The Brechtian theatre can be understood only in the light of what he rebelled against: the theatre as he found it in Germany around 1920 and as it still remains in many parts of the world to this day—a theatre in which bombastic productions of the classics alternate with empty photographic replicas of everyday life, whether in melodrama or drawing-room comedy; a theatre that oscillates between emotional uplift and after-dinner entertainment.²⁰ (1971, pp. 127, 128).

A un nivel evidente y superficial, Brecht se preocupó por el *acartonamiento* del teatro de su época, una composición que no lograría hacer mucho por los objetivos que él tenía en mente. De ahí que otra de sus grandes "innovaciones" haya sido el replanteamiento de los recursos estéticos con los que presentó su dramaturgia. La limpieza del escenario, la música popular y el lenguaje poético se han vuelto distintivos y casi inseparables del teatro brechtiano, los cuales han promovido intencionadamente el proceso didáctico.

²⁰ "El teatro brechtiano sólo puede ser entendido bajo la luz de aquello contra lo que se rebelaba: el teatro tal como lo encontró en Alemania alrededor de 1920 y como aún se conserva en muchas partes del mundo hoy en día. Un teatro en el que se producen los clásicos con grandilocuencia alternando con réplicas fotográficas y vacías de la vida diaria. Ya como melodramas, ya como comedias, se trata de un teatro que oscila entre ser un estimulador emocional o una forma de entretenimiento familiar". *vid.* nota 7.

2.2. La estética del asombro

La renovación de los recursos estéticos que empleó Brecht se enfocó, principalmente, en provocar una sensación *asombrosa* en el ambiente, un *extrañamiento* para el público, esto está relacionado directamente con el proceso de aprendizaje, y fue amparado bajo la denominación del *efecto V*.

Hernández indica que hay un punto de unión entre los recursos estéticos y los intereses políticos del dramaturgo alemán; señala que

no podemos dejar de comprender que su estética fue creada en estrecha relación con su labor política y que es, en resumen, el medio más valioso para la difusión de esta última. Esta estética especial, que no busca ni se decide a servir a otro dios que no sea la inteligencia, ni a dar otro mensaje que no sea el de la verdad que interesa a su autor, recurre a todos los medios de expresión: la indudable belleza del lenguaje, la composición escénica de los personajes, dibujada por Brecht especialmente para cada escena, fotografiada luego durante los ensayos para compararla con el dibujo; el vestuario, cuidado también por el autor, la escenografía "esencial", la música y el canto (2015, pp. 65, 66).

Para entender cómo tal "estética especial" logra la difusión de las ideas, hay que señalar que estos medios de expresión tienen antecedentes concretos.

En primer lugar, es entendible que la estética brechtiana haya estado influida por su gusto personal. En él se encontraban asentados el humor y la música. Los nutrientes que lo refinaron pertenecían al orden del cabaret, con sus sátiras políticas, canciones amargas y lenguaje directo; y al teatro folclórico alemán, del que Brecht luego retomó ciertos elementos de los cuentos de hadas, los números musicales y los personajes cómicos (Esslin, 1971; Ewen, 2001).

De ambas raíces, el comediante Karl Valentin (1882-1948) había conformado sus espectáculos; en ellos interpretaba a un personaje que es descrito por Walter Benjamin como "héroe aporreado"; dicho personaje *chaplinesco* interesaría profundamente a Brecht, pues la mímica que dominaba Valentin impresionó profundamente al dramaturgo, al punto que de ella derivaría lo que luego conoceríamos como *gestus* (Ewen, 2001).

El *gestus*, según Brecht, es la expresión externa adecuada de un actor para las emociones de su personaje; un gesto elegante, fuerte y con gracia especiales que producen un "efecto de distancia". También señala que dicha distancia hará que se revele el *gesto social* que subyace en cada escena. Éste lo define como una expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres (2004).

Algunas obras cortas que Brecht había escrito desde 1919 son resultado directo de la influencia de Valentin, el teatro folclórico y el cabaret: *La boda de los pequeños burgueses*, *El mendigo o El perro muerto*, *Exorcismo*, *La redada*, *Lux in tenebris* y *El elefantito* (entreto de *Un hombre es un hombre*). Esta última describe el comportamiento del público que Brecht pide para sus obras, lo cual es importante señalar por el contraste con el público "hipnotizado" que frecuentaba el "teatro serio", el cual Brecht aborrecía:

Para que nuestro arte dramático pueda hacer todo su efecto en ustedes, los invitamos a fumar furiosamente. Nuestros actores son los mejores del mundo, nuestras bebidas puras al cien por cien, los asientos cómodos, en las mesas del bar se aceptan apuestas sobre el desenlace de la acción, y los finales de acto, con telón, se producirán mientras el público apuesta aún. Se ruega no disparar tampoco sobre el pianista, que hace todo lo que puede. Si alguien no comprende

enseguida la trama, que no se rompa la cabeza, porque es incomprendible. Si quieren ver algo que tenga sentido, vayan a los urinarios (2012, p. 311).

Por otro lado, y en el mismo orden de los espectáculos populares, Brecht tiene una profunda deuda con el teatro oriental: el chino y el japonés. Del primero, estudia y aplica los "efectos de distanciamiento" en la gesticulación codificada, las máscaras y los símbolos, al igual que los escenarios cambiantes durante la función; se interesa por la actuación china ya que, según él, los actores se comportan como si se observaran actuar a sí mismos (2004), un comportamiento que él trató, teóricamente, de implantar en sus preceptiva actoral. Del teatro japonés retoma la significación de los elementos de utilería, la actuación inexpresiva y estilizada, y el uso de coros y música (Ewen, 2001). La influencia oriental se observa, del mismo modo, por aportar contenidos anecdóticos a algunas de sus obras: *El que dijo sí, el que dijo no*; *La medida*; *El alma buena de Sezuán* y *El círculo de tiza caucásico*, por ejemplo.

Finalmente, fue decisiva la relación laboral que mantuvo con el director alemán Erwin Piscator (1893-1966). Probablemente, Brecht incorporó de él los recursos que luego se considerarían más representativos en su teatro. En 1924, Piscator se hizo cargo de la dirección de *Banderas*, una obra de Alfons Paquet, la cual se denominó como *drama épico*:

La obra era muy intensa. Se trataba de una novela "teatralizada" y fue anunciada en el programa como "drama épico". Esta denominación pasó a describir una nueva forma teatral donde la acción era interrumpida por la narración y por recursos didácticos como películas, proyecciones de fotografías y discursos a la audiencia. Títulos intermitentes suministraban textos explicativos a ambos lados del escenario. La obra tenía cincuenta y seis personajes (*ibid.*, pp. 118, 119).

Brecht asumió por un tiempo el término "épico" aunque, como se ha dicho, él mismo cambió varias veces la denominación hacia su propio teatro. Lo que mantuvo de esta influencia hasta el final fue el carácter narrativo del escenario, lo mismo que los textos explicativos, tanto para interrumpir la acción como para adelantar la anécdota en cada cuadro.

En Piscator encontró ecos ideológicos, pues éste se había propuesto servir a la izquierda revolucionaria, fortalecer la conciencia proletaria, y utilizar el material clásico y contemporáneo en relación a las necesidades socioeconómicas de su época (*ibid.*). Además, su forma de trabajo cooperativa hacía que todo un grupo de escritores colaboraran en el concepto de las obras, y se apoyaba por "historiadores, economistas y expertos en estadísticas" (Brecht, 2004, p. 73). Brecht formaría parte de estos escritores, y adoptaría, más tarde, para su propio equipo la mecánica de trabajo cooperativa que aprendió de Piscator²¹, lo mismo que la inclusión deliberada de la audiencia con la clara intención de instruirlos en las ideas mencionadas; el dramaturgo reconoce que

Piscator llevó a cabo el intento más radical de dar al teatro un carácter didáctico. Yo he participado en todos sus experimentos, y no hubo ninguno que no se propusiera incrementar el valor didáctico del escenario. Se trataba directamente de exponer en el escenario los grandes temas contemporáneos, las luchas por el petróleo, la guerra, la revolución, la justicia, el problema racial, etc. (*ibid.*, p. 71).

²¹A lo largo de su carrera, Brecht colaboró con compositores musicales, escenógrafos y, preferentemente, con escritoras. Estas últimas traducían, hacían investigaciones económico y sociopolíticas, y generalmente intervenían directamente en los textos de Brecht (Desuché, 1968; Esslin, 1971; Sáenz en Brecht, 2012; Witt, 1974).

Claramente Brecht se nutrió de muchas otras fuentes artísticas²², sin embargo, las que se han mencionado son las más sobresalientes. Ellas destacan por el público al que se dirigen: el pueblo, y por sus recursos estéticos, los mismos que reafirmaron los de Brecht, y que pretendieron romper con el acartonamiento escénico de la Alemania de los 20.

Para lograr despertar al público de su "trance", Brecht mantuvo la función de algunos de estos recursos pero modificó en cierta medida la de otros para, según su criterio, evitar la identificación.

Ya se ha mencionado el carácter narrativo del escenario brechtiano. A parte de las pancartas y proyecciones, en ocasiones se usaba un narrador que interactuaba directamente con el público (*ibíd.*); la cuarta pared era un asunto superado. En el texto, la anécdota tenía una importancia fundamental. Brecht se refería a ella como *fábula*, a propósito de sus reminiscencias didácticas, pues, según Esslin, provee el campo dialéctico para la interacción de las fuerzas sociales de las cuales las lecciones de la obra van a surgir²³ (1971). Además, dicho carácter narrativo constituía el diseño de las escenas, pues cumplía la función de mostrar los eventos como pasados, para que el público no "creyera" que la obra estaba ocurriendo en el presente; de ahí que Brecht hubiera abrazado el término *épico*:

²² Podemos mencionar el impacto que le causó la lectura de Georg Büchner, Frank Wedekind, Bernard Shaw; la poesía de Rimbaud, Verlaine y Baudelaire; la asimilación de La Biblia luterana, la admiración por el teatro Isabelino —Shakespeare y Marlowe—, y el cine— de Charles Chaplin, principalmente— (Desuché, 1968; Ewen, 2001; Esslin, 1971).

²³ En consecuencia, el énfasis anecdótico en las obras de Brecht hace imposible la existencia de un personaje complejo en ellas, pues el diseño de la anécdota (didáctica) pone en funcionamiento a sus personajes (simples), y no viceversa. Desuché (1968) opina que el teatro de Brecht no debe considerarse como un *drama* sino como una *narración*.

They are to sit back, relax, and reflect on the lessons to be learned from those events of long ago, like the audience of the bards who sang of the deeds of heroes in the houses of Greek kings or Saxon earls, while the guest ate and drank²⁴ (*ibid.*, pp. 131, 132).

Por otro lado, Brecht se siente preocupado por el abandono del lenguaje de los dramaturgos de su época. Esslin considera que Brecht logró unificar los distintos dialectos alemanes de tal forma que se sentían los ritmos y el sentimiento del habla real sin sonar a ninguna región específica. Lamentablemente, y como puede comprobarse con facilidad, es muy difícil percibir este logro en las traducciones al español por la evidente distancia con el alemán, lo mismo en cuanto a sus logros poéticos. Pero la intención del autor es clara, pues su preocupación, como era de esperarse, abarca los procesos mentales; al respecto, hace un comentario destacable:

Sería un error considerar el interés por el lenguaje como meramente formal. El lenguaje del autor dramático no es una cuestión de forma. Al habla imprecisa corresponde el pensar impreciso y el sentir impreciso. El lenguaje no puede ser mejorado desde el aspecto lingüístico exclusivamente. Para conseguir un lenguaje mejor es preciso mejorar el pensar y, sobre todo, no creer, como tantos hacen, que el sentir es inmejorable (2004, p. 108).

Un lugar especial tiene el uso que Brecht da al canto. En sus escritos teóricos, menciona un estudio que investigaba la relación entre la música que se ponía en un restaurante parisino y los encargos que los comensales hacían bajo ese efecto (2004). Ello nos hace pensar que Brecht no sólo era consciente de los efectos que producía la música, sino que los utilizaba deliberadamente en su teatro. No por nada, entre sus colaboradores,

²⁴ "Se espera de ellos [el público] que se sienten, se relajen y reflexionen sobre las lecciones aprendidas de estos eventos pasados, como los bardos que cantaban las hazañas de los héroes griegos en las casas de los reyes y nobles sajones mientras los invitados comían y bebían". *vid.* nota 7.

era vital la presencia de los compositores Kurt Weill, Hans Eisler, Paul Dessau y Paul Hindemith.

Entre las funciones que le otorgaba a la música y al canto estaban: romper con la ilusión o el temido trance en el que podía caer el público si se identificaba; tornar la acción *extraña*; contradecir, comentar o revelar la falsedad de lo que decían los personajes. Por ejemplo, en *La ópera de los tres centavos* pretendía que la música desenmascarara la ideología burguesa, y hacer de ella "una ventiladora de basura, provocadora y denunciante" (*ibíd.*, p. 231).

También distinguía un tipo de música que él llamaba *gestual*. Ella permitiría a los actores exponer "determinados gestos básicos". Consideraba que la música del cabaret y la opereta, al pertenecer a las clases bajas, favorecería las expresiones gestuales de manera orgánica, al contrario de la música "seria", la cual sólo podía expresar *lo individual*.

Y, sobre todo, Brecht suponía que el canto y la música serían, bajo tales condiciones, una oportunidad para la reflexión. En un comentario que Brecht hace a *La madre*, se alcanza a divisar que la reflexión que induce la música en su teatro es más bien guiada hacia los objetivos del director y autor; es decir, la utiliza para convencer al público de una idea.

En *La madre* la música se insertaba con más empeño que en otras obras del teatro épico para permitir al espectador la actitud [...] de contemplación crítica. La música de Eisler no es en absoluto lo que se dice fácil. Como música es bastante complicada, y no conozco otra más seria que ésta. Permitía de forma admirable ciertas simplificaciones de problemas políticos difíciles cuya solución es vital para el proletariado. En la pequeña obra, en la que se rebaten las

acusaciones de que el comunismo prepara el caos, la música procura oídos a la razón por su gesto de amable exhortación (*ibid.*, p. 236).

La forma como introducía los números musicales dentro del conjunto escénico tenía que diferenciarse de todo lo demás, por lo que, generalmente, los anunciaba con títulos llamativos en las proyecciones; había cambios visibles en las luces y algunos elementos emblemáticos (estandartes, por ejemplo) podían bajar desde las varas; los mismos actores adoptaban una actitud distinta, como si sólo se enfocaran en el acto de cantar, sin tratar de *actuar* a sus personajes. (*ibid.*; Esslin, 1971).

La precedente recapitulación de medios de expresión estéticos, que aprendió y utilizó Brecht, bastarán para demostrar que todos ellos responden a sus objetivos dramáticos y políticos: la difusión e instrucción de su ideología. La disposición que se hace de ellos es incluida en lo que Brecht llama *efecto V*.

A lo largo del tiempo, Brecht con su teoría, y los críticos y seguidores con sus interpretaciones, apuntalarán dicho efecto de una forma, a mi juicio, inentendible e irrealizable.²⁵ Sin embargo, al tener presente la noción del impulso natural humano por el aprendizaje, y su relación con la diversión y el placer, se deduce que dichos medios de expresión cumplían una función más concreta y congruente con su técnica dramática: el asombro, una característica que desata nuestra curiosidad.

2.3. El *efecto V*: la preparación adecuada para el aprendizaje

En sus argumentos teóricos, el autor de *Madre Coraje y sus hijos*, asegura que la diversión del público es una consecuencia de mostrar las grandes catástrofes del mundo

²⁵ Me refiero a la parte que establece la eliminación del proceso de identificación que experimenta el público con lo que ve en el escenario.

pero controlables por el hombre, lo mismo que sus soluciones; de forma que el objetivo ideal del arte dramático es que proporcione "representaciones de la realidad que, a su vez, contengan definiciones practicables" (Brecht, 2004, p. 27), las mismas que supuestamente desencadenarán en el público una *acción inmediata* para cambiar el mundo.

El planteamiento del *efecto V* pretende "que se limpie el escenario y la zona del público de todo elemento 'mágico' y que no se formen 'campos hipnóticos'." (*ibíd.*, p. 131); y principalmente, evitar por todos los medios posibles la identificación del espectador con los personajes y las acciones que transcurren en escena, a fin de que las "definiciones practicables", los temas que se le instruyen al público, sean asimilados en plena capacidad de formular una reflexión útil.

Este objetivo se concentró, sobre todo, en la actuación. Los actores tampoco debían identificarse con los personajes que representaban sino tomar una postura crítica, racional, que dejara ver en el espectador, libre de emociones individuales, que había más de una posibilidad para solucionar un problema:

Ni por un momento debe el actor transformarse totalmente en el personaje. Un juicio como "No representaba a Lear, sino que era Lear", sería fatal para él. Debe limitarse a mostrar su personaje o, mejor dicho, no debe limitarse a vivirlo (Brecht, *n.d.*, p. 14).

Sin embargo, como ya se explicó en el apartado 1.3, este objetivo es engañoso; el mismo Brecht es consciente de ello. La teoría brechtiana, en ese aspecto, tiene innumerables baches. Por esa razón, ésta debe consultarse cautelosamente, y de preferencia, sólo como medio de información histórica, nunca como fundamento de construcción práctica. Esslin menciona que

The rationalist Brecht deeply distrusted inspirations and intuitions. So he constructed his theories as rationalizations of changes in his style, taste, or stage practice. That is why so much of the discussion of these theories as general principles has proved barren and unreal²⁶ (1971. p. 127).

En cambio, no podemos eludir que hay una parte en la teoría brechtiana que tiene un soporte mucho más razonable y verdadero: la que se refiere a los medios de expresión estéticos y su capacidad de asombrar al público. Bentley señala la perplejidad con la que debe mirar el espectador el escenario brechtiano:

El objeto ha de ser visto como tal, pero con perplejidad. Brecht alega haber derivado esta última condición de la ciencia. La mayoría de la gente da por sentado que las manzanas deben caer; Isaac Newton se sintió perplejo ante ello. En el teatro brechtiano el autor debe ser un Isaac Newton, y hacer de sus espectadores otros tantos Isaac Newton (1988, p. 156).

Brecht, por otro lado, ejemplifica la misma condición pero esta vez la incluye directamente como parte del *efecto V*:

Se emplea un simple efecto distanciador (sic) cuando se le dice a alguien: "¿Has mirado tu reloj?". El que me lo pregunta sabe que lo he mirado muchas veces, pero con su pregunta me arrebató la visión acostumbrada, que por eso ya no me dice nada. Yo miraba el reloj para saber la hora, pero ahora, a una pregunta insistente, constato que hace tiempo que no dedico una mirada de asombro al reloj mismo, que en muchos sentidos es un mecanismo admirable (2004, p.149).

El efecto que se describe en ambos ejemplos se vincula con los estudios del instinto de exploración humana que menciona Morris. Él hace una relación del comportamiento entre niños y chimpancés menores de 4 años cuando comenta el "principio de juego del

²⁶ "El Brecht racionalista desconfiaba profundamente de las fuentes ajenas y las instituciones; así que construía sus teorías y razonamientos desde los cambios en su estilo, gusto o experiencia escénica. Es por esto que la mayor parte de la discusión sobre sus teorías ha probado ser inútil e irreal". *vid.* nota 7.

premio aumentado". Éste consiste en que los objetos y juegos preferidos, tanto de niños como de chimpancés, son los que producen más resultados con un mínimo esfuerzo: pelotas que rebotan con poco impulso, globos que saltan con tan sólo tocarlos levemente, arena que se hunde con poca presión, juguetes con ruedas que corren al más ligero empuje, etc. (1973).

Pero este principio adquiere más significado cuando niños y chimpancés tienen contacto con lápiz y papel, y hacen un dibujo por primera vez. La actitud adquirida con la inesperada recompensa visual que han obtenido es la del asombro; y el placer que desarrollan por tal aprendizaje es tan grande que los lleva a seguir experimentado hasta el final. Pero es aquí donde se distinguen las especies. Los niños humanos pasan a la etapa de representación de rostros, se identifican con ellos, se emocionan y, como ya sabemos, pueden acariciar las más altas expresiones artísticas con el tiempo y dedicación suficientes; en cambio, el chimpancé nunca supera sus primeros trazos.

Los primitivos dibujos y pinturas, tanto del niño como del joven chimpancé, no tienen nada que ver con el acto de comunicar. Fue un acto de descubrimiento, de invención, de comprobación de las posibilidades de la variabilidad gráfica. Fue una "acción-pintura", no una señal. No exigía ningún premio, sino que llevaba en sí su propia recompensa; era jugar por jugar (Morris, 1973, p. 158).

Por consiguiente, se desprende que el *efecto V* adquiere un significado más claro y efectivo si se concentra en la parte que intervienen los medios de expresión estéticos: música, canto, gesticulación del lenguaje, escenografía, etc. Como si se tratara de un juego,

estos hacen del escenario algo *extraño*²⁷ y provocan en el público *perplejidad y asombro*. Pero no sólo eso, sino que este mismo efecto es el medio más apropiado para la instrucción ideológica del teatro brechtiano, pues lo asombroso desencadena *curiosidad y disposición* para satisfacerla, y en sí lleva su propia recompensa.

El catedrático y doctor español, especialista en neurociencias, Francisco Mora, menciona en una entrevista la relación entre la capacidad de asombro y el aprendizaje:

La neurociencia cognitiva ya nos indica, a través del estudio de la actividad de las diferentes áreas del cerebro y sus funciones que solo puede ser verdaderamente aprendido aquello que te dice algo, aquello que llama la atención y genera emoción, aquello que es diferente y sobresale de la monotonía (en Coronado, 2014).

Por lo que el *efecto V* tendría mucho más sentido si se retomara desde la parte que dota de fascinación al escenario, y no la que pretende eliminar el proceso de identificación de actores y público. El teatro brechtiano, al ser diseñado para instruir ideas de orden social, obtiene muchas más ventajas si aprovecha los recursos de la perplejidad, e incluso los principios y la técnica actoral de la identificación²⁸; pues la emoción que surja de tales procesos, en actores y público, también apoyará el aprendizaje, en consecuencia, el convencimiento de las ideas:

La emoción es el ingrediente secreto del aprendizaje, dice la neurociencia, fundamental para quien enseña y para quien aprende. "El binomio emoción-cognición es indisoluble, intrínseco al diseño anatómico y funcional del cerebro", explica Francisco Mora (Sáez, 2014, p. 76, 77).

²⁷ Varios investigadores y directores de teatro, entre ellos Luis de Tavira, mencionan que la traducción al español más apropiada para el *Verfremdungseffekt* es: efecto de extrañamiento (De Tavira, en la cátedra extraordinaria "Ingmar Bergman": *Brecht en el siglo XXI*, impartida en foro del CUT, UNAM, 29 de agosto 2013).

²⁸ Respecto a esto, De Tavira dice "No se puede romper lo ya roto", dando a entender que para que el *efecto V* logre sus cometidos, primero los actores deben hacer una construcción desde la identificación (*ibid.*).

No obstante, conviene hacer una precisión. Ya se mencionó el hecho de que Brecht adoptara diversas fuentes y recursos estéticos para *extrañar* al público como respuesta al acartonamiento de la escena alemana de los años 20, en consecuencia, al estilo de actuación que llevaba a los actores al paroxismo. Desde esta perspectiva, resulta razonable y entendible su preocupación por desarrollar un método para evitar semejante estado de artificialidad, (y en gran medida podemos comprenderlo si pensamos que tal estilo de actuación se asemeja al de las telenovelas nacionales, por ejemplo). Por otro lado, se percibe un motivo más importante todavía para implementar el *extrañamiento*: el material melodramático que constituye parte de la construcción dramática brechtiana.

En efecto, ningún sentido tendría exaltar dicho material para llevarlo hasta su paroxismo, pues se correría el riesgo de convertir en un verdadero melodrama la obra de Brecht²⁹, y ello minimizaría en gran parte otras cualidades de su construcción dramática: la ironía, el humor, el contraste, la contradicción, etc.

Cuando Desuché trata de explicar el *gestus* —otro de los tantos términos que Brecht no define con exactitud— lo hace refiriéndose a él como una *actitud fundamental* que debe tener cada escena, y señala que la obra entera también revela una *actitud general* que constituye el *gestus fundamental* de la misma (1968). Esta lectura, sumada a la importancia anecdótica que conlleva la dramaturgia brechtiana, la podemos traducir en términos más prácticos: el *tono* de la obra.

²⁹ Tal parece que esa *transformación* de la obra brechtiana es común en México. Según Dietrich Rall, en 1963 se escenificó una versión de *Madre Coraje y sus hijos* titulada *Madre Valor*, en donde se le habían suprimido casi todas las canciones, y la protagonista "no había tenido la más mínima idea de la concepción de este personaje y la había interpretado en el más bello estilo melodramático" (en Johnson, p. 105).

Si entendemos *tono* como la *actitud vital* por medio de la cual un dramaturgo escribe, y desarrolla un mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la vida en un drama, para lograr un efecto emotivo determinado en el espectador³⁰, entonces, cuando Desuché sugiere que el tono que los actores deben adoptar en una obra brechtiana es el de la narración (*ibíd.*), no está diciendo otra cosa sino que el tono del teatro brechtiano es informativo.

Esta actitud fundamental, la del tono informativo, es la que se siente en diversos momentos de la escena brechtiana y es la que debe predominar en la obra misma; y no la de un tono *patético*, el cual es el que domina en la escena melodramática. Como en cualquier otro caso, no se puede hablar de una pureza de tonos en las obras de este autor, pues pasamos por momentos tanto cómicos como melodramáticos; sin embargo, es la *actitud general* de la obra la que en su totalidad, y como fin último, nos da una sensación informativa, misma que nos permite, según Desuché, enfatizar la situación para que se perciban y juzguen las "maneras de elegir" de cada personaje. ¿Qué sería de *Madre Coraje* si el público en lugar de reaccionar con un "Pudo suceder de otra manera. Me indigna cómo se decidió por la carreta en vez de sus hijos", se reaccionara con un "¡Pobrecita! ¡Es una víctima de la guerra!"?

Finalmente, si consideramos el material melodramático y cómico que forman parte de la técnica dramática brechtiana, y observamos la postura que se obtiene en cada caso — lástima, en el melodrama; superioridad, en la comedia—, entonces, el método que desarrolló Brecht para "distanciar" ya estaba dado desde su dramaturgia; pues estos materiales, como se explicó con anterioridad, producen efectos de identificación *parciales*

³⁰ Martínez Monroy, en el seminario *Shakespeare desde Shakespeare*, impartido en Ápeiron Teatro, 2015.

en el público, ya que éste nunca asume que él, fundamentalmente, es el que está en la escena, pero sí logra identificar y emocionarse con la situación.

El *efecto V*, como método de aplicación de los recursos estéticos para *extrañar* al público y desencadenarle *asombro*, vendría a ser una herramienta para lograr el tono adecuado de la obra. La importancia de este método está en que nos hace re-conocer lo que ya dábamos por conocido. Debido a nuestras condiciones humanas, una vez que lo desconocido pasa a ser conocido, mengua el interés que le teníamos en principio, por lo que *extrañarlo* reavivaría nuestra curiosidad y nuestra capacidad para aprender de aquello que teníamos tan de cerca que, suponíamos, ya nos era familiar. Aplicar este método, hacernos preguntas que nos quiten una postura conocida, estar dispuestos a develar aspectos no observados de alguien al que ya nos acostumbramos, es un mirar las cosas como por primera vez, como si fuéramos niños, una vez más, y apenas estuviéramos conociendo el mundo.

Por consiguiente, esta "innovación" metodológica brechtiana es, en sí, el principio mismo de la teatralidad. Tenemos necesidad de vernos representados, imitados, porque sólo de esa forma reconocemos lo que somos y lo que son los otros. "El drama es la red en la que apresaré la consciencia del Rey", dice Hamlet cuando planea su obra dramática con la que se convencerá de la culpabilidad de su tío, la cual ya sabía, pero sólo con la distancia del drama podía reconocerla. En consecuencia, la mejor forma de presenciar nuestras acciones, nuestras esperanzas en la humanidad, es a través de los medios más expresivos con los que siempre ha contado el teatro.

La confrontación con estos medios de expresión desencadena experiencias emotivas, innegables y verdaderas, que vibran en una amalgama inseparable del pensar y el sentir. El teatro, por ello, debe tener un compromiso con la verdad, más aún los que suponen que con él se puede lograr una transformación social.

Por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así, más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado. Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis (Aristóteles, 2005, p. 156).

Probablemente, si no se olvidaran los aspectos antes mencionados, ya sea por moda, comodidad o complacencia, no se necesitarían de Bertolt Brechts en la historia del teatro, que con su rebeldía y capacidad artística, nos recordaran lo que siempre estuvo a nuestra disposición.

II. EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO: EL ESPECTÁCULO DE LA INCONFORMIDAD

1. LA CUALIDAD DE REVISAR A CONVENIENCIA

En México, desde 1870 hasta 1953, se realizó un tipo de espectáculo popular denominado teatro de revista, herencia de la zarzuela y el sainete español (Ortiz en Bustillo, 2008). Como se planteó en la introducción, se intuye que el teatro de revista, al igual que el teatro brechtiano, comparten el mismo principio de construcción, su intención generadora, el cual se halla en lo didáctico. Sin embargo, sin hacer un análisis muy profundo, es posible observar que el tratamiento dramático que hacen los autores de revista, en comparación al del autor alemán, posee considerables diferencias que convendrá desglosar, pues se alcanza a divisar que dicho tratamiento modifica la intención en un mecanismo completamente ajeno a la obra de Brecht.

Al ser testigo de importantes momentos en la historia nacional— el más evidente: la Revolución Mexicana (1910-1920)—, el teatro de revista pretendía, a partir de su constitución, ciertos objetivos con su público. Los que se han podido observar: 1) Convencerlo de adoptar o rechazar una facción política, lo mismo que a un gobernante.³¹ 2) Enseñar y enaltecer la riqueza nacional. 3) Mostrar y denunciar las injusticias del país y de los gobernantes³²; y 4) Revisar hechos históricos relevantes para promover una reflexión de ellos. Todos estos puntos se escenificaron de forma humorística y espectacular.

³¹ Alrededor del período revolucionario, abiertamente se hicieron revistas en contra y a favor de los distintos caciques y allegados de la lucha armada (Ortiz *et al.* en Bustillo, 2008; De María y Campos, 1956).

³² Además de los gobernantes, se observa que las injusticias siempre serán cometidas por las clases acomodadas.

Dueñas y Flores, en su estudio introductorio (1995), dividen la producción *revisteril* por su contenido argumental: costumbrista, política, frívola, de evocación y musical; del mismo modo, señalan su trayectoria a través de los años. Las revistas que se seleccionaron del "Teatro de Ahora" tienen elementos de los 5 tipos, y no siempre es posible identificar un límite preciso, por lo que se tendrá en cuenta la división de los autores simplemente en tanto que señala ciertas partes constitutivas de La Revista como un todo.

Por otro lado, la revista que se hizo durante la Revolución Mexicana y la de los años posteriores a 1930, en el "Teatro de Ahora", encabezada por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, tenía, además, la intención de transformar a la nación, al menos en la medida que le permitiera iniciar un "movimiento de rebeldía" (De María y Campos, 1956; Magdaleno en Bustillo, 2008). Por ello, una de las características más importantes de este tipo de teatro es la de su manera de imitar los acontecimientos a los que les da *revisión*.

Esta forma de imitar la podemos ver expresada en la opinión enaltecida de Pedro Marroquín (1913, recuperado por De María y Campos, 1956), cronista y director del seminario *Novedades*, a propósito de las 100 representaciones de *El país de la metralla* de José F. Elizondo:

la vida actual de México, abre vasto campo a los que quieran observarle, a los que deseen copiarla, reproducirla, presentarla, no precisamente como es, sino tal como debe ser, para ejemplo y enseñanza, para exaltación del patriotismo de que tan carente está nuestro pueblo, que en eso está el toque del artista, no en reflejar el cuadro como la cámara fotográfica, sino en embellecerle, quitando las escorias y acentuando los primores (pp. 142, 143).

Lo expresado por Marroquín resume, sin pretenderlo conscientemente, el sistema de imitación de estos autores.

En primer lugar, se observa que el representar la vida "tal como debe ser" implica que la reproducción de acontecimientos se realiza de forma ideal y subjetiva. Su noción de hacerlo "para ejemplo y enseñanza" luego es complementada cuando Marroquín menciona que

El pueblo no lee libros, pero asiste a los teatros; allí, en los teatros hay que ir a buscar al pueblo, a enseñarle, a encauzar sus ideas, sus sentimientos, a cultivar el amor patrio que está latente en su alma [...] (*ibid.*, p. 143).

Tal noción nos da una idea aproximada de las expectativas que se tenían de los autores de revista y del teatro mismo. Y por el testimonio dramático, las obras, corroboramos que estos autores no dudaban en cumplir puntualmente dichas expectativas.

Igualmente, el proceso de imitación que se preocupa por "quitar las escorias y acentuar los primores" es por lo general reflejado en los personajes de este tipo de teatro: hay una polarización y simplicidad en la caracterización; en consecuencia, adquiere propiedades melodramáticas.

Pero nada de esto es el principal soporte del teatro de revista; a un nivel más evidente que el de sus ínfimas líneas dramáticas, la vitalidad de estas obras se encuentra concentrada en sus capacidades estéticas y espectaculares, las mismas que el público identifica y lo hacen regresar, noche tras noche, a un momento de diversión e instrucción relativa.

Hay que mencionar que esta última característica, la "instrucción", es más bien una exhortación descarada, y ella dependerá del gobierno en turno, del gusto y afiliación política del autor o empresario³³, y de lo que, en general, el público pueda convertir en un

³³ Cargo que se asemeja con lo que ahora conocemos como la figura del productor ejecutivo.

éxito de taquilla, de ahí que las capacidades didácticas del teatro de revista sean completamente limitadas y efímeras.

1.1. La espectacularidad en la revista

El elemento principal en esta especie de teatro popular es el de sus medios de expresión estéticos; los siempre presentes: la música y los números coreográficos, con sus tiples y canciones. Pero en el caso de Bustillo Oro y Magdaleno, hay que añadir las reproducciones abstractas de escenarios y eventos históricos; las acotaciones abundantes y descriptivas de situaciones vistosas, el uso de títeres, los dispositivos sonoros, como altoparlantes, y el abuso de la maquinaria escénica en general.

Si bien no existió una justificación teórica que sustentara el uso de tales elementos, pues su única finalidad práctica era la de embellecer, asombrar y entretener con eficacia, se presume que —en el caso de dichos autores del "Teatro de Ahora"—, hay una influencia a conciencia de las aportaciones estéticas del director alemán Erwin Piscator (Ortiz *et al.* en Bustillo, 2008; Cantón, 1982). Aun sin contemplar este dato, la idea resultaría completamente lógica si se comprobara que la intención de este teatro es la misma que llevó a Piscator a concretar sus espectáculos para las masas alemanas; la certeza nos la daría el análisis del funcionamiento de dichos medios de expresión en las obras de revista de ambas producciones, lo cual, debido a las características de esta investigación, tendrá que dejarse para otro momento. Por otro lado, si tenemos presente —como se vio en el capítulo anterior— que el teatro brechtiano, debido a su concepción y, en consecuencia, constitución dramática, se apoya en su capacidad de asombrar al público para *extrañarlo*, podríamos suponer que la capacidad de asombro es una característica recurrente en las

escenificaciones populares de fines ideológicos. Valdrá la pena hacer una valoración de tal capacidad en la revista mexicana.

El periquillo sarniento, de Bustillo y Magdaleno, es una revista que no tiene otra intención más que la de mostrar algunos cuadros de la vida en la época Colonial en México. Este recorrido trata de justificarse con otro propósito: promover la reflexión acerca de *lo mexicano*, y lo notamos casi al finalizar la revista, a modo de "moraleja", cuando el Periquillo le reclama al Pensador Mexicano por su "nobleza de estirpe", la cual le había prometido encontrar en su recorrido por dichos cuadros. Éste le responde así:

PENSADOR: No la busques en la pureza de blasones añosos, ni en la autenticidad de una sangre aristocrática. Antes, más bien, la hallarás entre el sucio barro de la tierra, cerca de las uniones de sangres distintas por la violencia.

PERICO: (*Asustado*) ¿Entonces soy un hijo de la violencia? ¡Yo hijo de padres anónimos!

PENSADOR: En eso estriba tu nobleza, Perico... Hijo de la... (2008, p. 109).

Y, precisamente, la revista ilustra bajo sus recursos de expresión estéticos que *lo mexicano* está lejos de tener una "pureza" o "autenticidad de sangre". En el cuarto cuadro, "La Nao de China", la espectacularidad funciona únicamente en tanto que muestra una de las muchas influencias extranjeras que nos conformaron como pueblo mestizo.

Oscuro completo.

Ruido del mar y de los barcos, voces de mando. Un cañonazo retumba. Mientras se va haciendo la luz, la cortina se parte por la mitad, recogándose hacia los laterales, para dejar penetrar la proa de un galeón corpóreo, adornado de una alta y hermosa mascarilla de mujer.

Segundo decorado: Todo fondo, cielo azul y mar. El galeón estará dispuesto a abrirse en dos porciones, a efecto de dejar salir su riqueza, personificada por Tiples que encarnarán todo lo que a su tiempo se vaya enumerando. Del galeón ruedan dos enormes anclas corpóreas a los lados. Uno de los guardapetos, con una pizarra en la mano, estará frente al galeón.

Música triunfal, coreada entre bambalinas.

VOCES: ¡La Nao de la China!

[...] A toda luz. Se va abriendo por mitad el fragmento del galeón, ocupando todo el foro y con un forillo oscuro al fondo.

GUARDAPUERTO: *(Escribiendo)* El Marfil...

Sale el marfil. Segundas con pequeños colmillos de elefante a la cintura; entre dos Tiples conducen uno, mayor, desfile, con música.

GUARDAPUERTO: La porcelana...

Sale la porcelana. Segundas con trajecitos de cartón imitando tazas invertidas, dispuestas de modo que la oreja quede hacia atrás; en los senos, platitos; todo con dibujos chinescos. Desfile, con música.

GUARDAPUERTO: Las especias...

Salen las especias. Segundas con grandes y brillantes estambres rojos de azafrán, y todas con la carne pintada de color canela. Desfile, con música. [...] (ibid., p. 89).

Como puede deducirse, de modo parecido salen también los mangos de Manila, el papel de China, los fuegos artificiales y la seda de Hong Kong. Todo el desfile concluye con un número musical cantable que es rematado cuando "*Se encienden los foquitos de los fuegos artificiales, y chisporrotea la lluvia de estrellas*" Y, luego, "*caen grandes cadenas*

de papel de China a colores, y faroles chinoscos del mismo material, completando la impresión de color" (ibíd., p. 90). Probablemente, al finalizar este cuadro, el público estalla en aplausos por lo que acababa de presenciar, de modo que el espectáculo de la revista cumpliera su cometido: asombrar e ilustrar las temáticas a las que les da revisión.

La exigencia de la maquinaria escénica para cumplir la demanda espectacular es muy recurrente en los textos del "Teatro de Ahora", y su utilidad se enfoca esencialmente en la ilustración. De momento señalemos que el espectáculo va siempre de la mano, y en congruencia, con las situaciones que se nos presentan, y no sólo está ausente de contradicción—como sería el caso, en ciertos momentos, de la música en el teatro brechtiano— sino que el tipo de ilustración que emplea es exacerbada a tal nivel que no cabe la menor duda de que el marfil es el marfil y las especias, las especias.

Respecto a la selección de la música en las representaciones *revisteriles*, Dueñas y Flores (1995) señalan que el 60% de las piezas musicales tenían que ver con la anécdota y eran interpretadas por los actores; 20% eran canciones de moda, a las que se les cambiaba la letra para hacerlas afines con la trama, y el 20% restante era música que nada tenía que ver con el argumento pero le confería "cierta belleza"; por lo que se refuerza la idea de que la música, como parte del conjunto de medios de expresión estéticos, era más bien ilustrativa.

Un lugar privilegiado, como parte de estos recursos llamativos, lo tenía el concerniente a la denominación de este espectáculo como "frívolo": la semidesnudez de mujeres hermosas.³⁴ Dicha condición se daba por sentado en los textos cuando se especifica

³⁴ Conviene hacer una aclaración: el aspecto "frívolo"— así como la improvisación de los actores y la selección de la música— no puede apreciarse completa y directamente en el testimonio dramático con que se cuenta, pero sí con el de

la entrada, en los números bailables, de triples y vicetiples; por lo que podemos suponer que el vestuario de "la porcelana", cuando baja de la Nao de China, con sus platitos en los senos, no es nada discreto, mucho menos, inocente.

La demanda de cuadros donde se pudiera disfrutar de la belleza y sensualidad de mujeres de la talla de la tiple cómica, nacida en España, María Conesa (1892-1978) era tan grande que muchas revistas no tenían otro motivo de existencia más que el de mostrar "mujeres picantes". De ahí que hubiera una división por tandas a partir de su público; las dos primeras, donde asistían familias y gente de "buenas costumbres", y la tercera y cuarta, a la que asistían "estudiantes calaveras, viejos rabo verde, adultos disipados, prostitutas y trasnochadores" (*ibid.*, p. 20). Esta división de las tandas correspondía a su contenido, claramente, pues las revistas más frívolas y políticas eran presentadas en las últimas dos tandas.

Parte de este momento sensual incluía la provocación de juegos de palabras, lo cual desencadenaba alambres y dobles sentidos, por un lado; y por otro, ademanes sensuales y explicitaciones del lenguaje corporal. Invito al lector a dejarse llevar por su imaginación gestual en el caso del *Cuplés del bastón*:

A Pepín, que es un muchacho
muy juicioso,
su papá le ha comprado ayer
un pito,
modernista en el bazar,

diversos investigadores del tema, los cuales nos remiten a los usos y costumbres de las representaciones del "género chico". Del mismo modo lo podemos suponer por las características de los espectáculos en los cuales se nutrió, y por el conocimiento de las actuales producciones, herederas de la revista: el cabaret. De manera que parte del efecto que producen estos elementos en el espectáculo lo conocemos a partir de una "reconstrucción" del mismo.

y hoy Pepín entusiasmado,
como es cosa natural,
con orgullo enseña el pito
que es una preciosidad (en Monsiváis, 1988, p. 324, cita).

Para tener una idea de aquellas revistas, de las cuales en este caso no se ha tenido acceso a sus guiones, pero que se sabe guardaban un contenido puramente frívolo, sírvanos de ejemplo los siguientes títulos: *Las girls de los Ángeles*, *Rompecabezas y piernas al aire*, y *No lo tapes* (Dueñas y Flores, 1995).

De manera que si pensamos en la conjunción de sensaciones que nos provoca, por un lado, la exacerbación de elementos visuales y técnicos, sumado a la música ilustrativa, y las alusiones sexuales, por el otro, en su totalidad, la revista parecerá darnos una sensación múltiple que, de momento, podríamos asociar con lo grotesco. Esta misma, quizás, pueda denotarse en el comportamiento y reacción del público del "género chico".

El muralista mexicano José Clemente Orozco narra en sus *Memorias* un relato de las *dramáticas* noches de la dictadura huertista, de las diversiones teatrales. Él describe al público del Teatro "María Guerrero", conocido también como "María Tepache", en la calle de Peralvillo:

El público era de los más híbridos, lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación, y se ponía al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales, a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían sobre el público de luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o

líquidos peores y, a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de «obras» se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante (en De María y Campos, 1956, p. 155, cita).

La descripción del ambiente que se generaba en las revistas, como parte de la exposición de los recursos de la espectacularidad que se han mencionado, es relevante pues indica una particularidad del efecto de este tipo de teatro popular: la liberación de conductas reprobables en cualquier otro contexto.

1.2. Los personajes: "tipos" nacionales

Uno de los principales objetivos del teatro de revista era el de dar a conocer la riqueza nacional. Este propósito fue línea absoluta de la revista en algún punto durante la Revolución Mexicana, cuando la población ya estaba harta de los temas políticos y quería un momento de paz (De María y Campos, 1956), y más tarde, cuando se cuestionaron los alcances de dicha revuelta y se quiso hacer una labor informativa, dentro y fuera del país, y de reconciliación con la mexicanidad.³⁵ Sin embargo, aunque éste no fuera el cometido más representativo en las revistas revolucionarias, pues entre éstas se concentraban las que hacían una labor meramente propagandística, el conocimiento e imitación de las actitudes más particulares y caricaturescas del pueblo mexicano era una regla general. Estas actitudes fueron reproducidas en los teatros, y la encarnación en personajes fue denominada como "tipos".

³⁵ La investigadora Sonia León Sarabia menciona que: "el presidente Pascual Ortiz Rubio le ofreció apoyo económico [al empresario Roberto Soto] para realizar una gira a España y mostrar el folclor mexicano; la oferta era tentadora y el empresario aceptó entusiasmado e invirtió todo su capital en realizar y enriquecer los decorados y el vestuario" (en Bustillo, 2008, p. 53). Por otro lado, Ortiz Bullé Goyri señala el suceso de una revista mexicana presentada en Broadway (*ibíd.*).

Algunos ejemplos de estos "tipos" son el peladito, el indio, el borrachito, la china, la molendera, el fifi, la vendedora (de chichicuילות, por ejemplo), la india ingenua y ladina, el gendarme, la jamona, el obrero, la rotita y un extenso etcétera. Estos personajes indican, según De María y Campos, "observaciones exactas de las costumbres y condiciones de nuestro país y estudio del actual medio ambiente" (*ibid.*, p. 144). En otras palabras, los personajes del teatro de revista actúan en tanto su carácter estereotípico, por lo que no hay ninguna clase de complejidad en ellos.

La complejidad, como se mencionó en el caso del teatro brechtiano, sería incongruente y, además, un estorbo pues precisamente la simplicidad de estos personajes favorece los cometidos generales de la revista. Tales cometidos se dirigen al pueblo, y al ser concebidos para él, en práctica, convergen en un espectáculo "anti-individualista": al tratar temas sociales, los personajes se desdibujan, en lo que a su individualidad psicológica se refiere, a sus actuaciones más básicas y estereotípicas. Estos personajes, generalmente, son incidentales; luego están los que de algún modo son el "centro" de la situación, pero no por ello dejan de retratar las "costumbres y condiciones de nuestro país". De estos últimos mencionaré dos clases de personajes que se observan en los espectáculos: 1) Los que tienen algo de criticable por su conducta cínica o ridícula, y 2) Los que funcionan por contraste para una valoración subjetiva.

Los del primer grupo tienen una presencia constante, aunque no tienen un desarrollo extenso, pero sí el necesario como para sacar conclusiones a las que nos quieren llevar los autores. En *El corrido de la revolución*, de Bustillo y Magdaleno, Fanfarilón Pampitas, un recién casado que no puede separarse de su amigo Epaminondas Rosado (lo cual genera momentos incómodos para su esposa), después de una serie de situaciones comiquísimas se

ve inmiscuido en la lucha armada y, según le conviene, va cambiando de bandos revolucionarios a lo largo de la obra. Esto sucede intercalado con ciertos cuadros que muestran sucesos de la Revolución Mexicana; el penúltimo de éstos es uno en el que se muestra la reunión de Emiliano Zapata con el coronel Jesús Guajardo en la hacienda de Chinameca (el cuadro lleva este nombre), momentos antes de ser traicionado por el mismo coronel y asesinado. Después de este cuadro, Fanfarilón Pampitas reaparece sano y salvo como obregonista. Epaminondas le hace notar la frecuencia en su cambio de bandos, pero Fanfarilón es un cínico, y nosotros nos reímos de la situación aunque también la criticamos, más aún por la seriedad con la que es tratada la muerte del Caudillo del Sur y la contundencia con que se nos muestran sus ideales de la lucha agraria, y luego por el corte tan abrupto con el que regresa Fanfarilón, el "triunfador" de la Revolución. Por supuesto, la relación de este personaje con los servidores públicos y gobernantes de ese entonces, y los de ahora, es clara.

Otro ejemplo mucho más conciso nos lo da *Chin Chun Chan*, de José F. Elizondo y Rafael Medina, en donde Columbo es un hombre que ha abandonado a su esposa, Hipólita, por otra mujer de su pueblo. Es tanto el cinismo de Columbo que para hacerle saber a su esposa el abandono, le escribe una carta en la que le comenta "Fiera: huyo de tu cubículo, porque no resisto más tus zarpazos. Anda y clávale las garras a tus progenitores, ¡si es que se dejan! Adiós, Chacal" (en Dueñas y Flores, 1995, p. 44). Sin embargo, cuando está de luna de miel con la nueva mujer, Hipólita los encuentra, de modo que, antes de que le suelte el cuarto palazzo, Columbo huye hasta un elegante hotel de la ciudad, donde se hace pasar por un chino para que ésta no lo encuentre. La confusión se da en el momento en que nos enteramos de que en ese hotel esperan a un "mandarín chino, un potentado de aquel

lejano imperio", Chin-Chun-Chan, y Columbo no desaprovecha la oportunidad para hacerse pasar por él. El administrador del hotel, junto con sus empleados, lo tratan como rey (al menos eso le hacen creer, pues en cierto momento resuelven en ir a cazar gatos a una vecindad para prepararle un guisado de liebre, ya que es fácil "engañarlo como a chino"). Finalmente, aparece el auténtico Chin-Chun-Chan y, más tarde, Hipólita. Ésta, al haberse enterado de que su esposo se hace pasar por chino en ese hotel, ataca al potentado creyendo que es su marido, y el administrador la apoya, echando a patadas a la calle al auténtico chino. Columbo cree que se ha salvado, cuando aparece un intérprete, el cual les hace saber a los del hotel la gran ofensa que han cometido con el mandarín. De modo que restituyen a su lugar al Chin-Chun-Chan ultrajado, e Hipólita se lanza a golpes sobre su verdadero esposo.

La construcción cómica de esta zarzuela es muy evidente: la solución aparatosa a la que recurre Columbo ante su objetivo es ridícula. Salvo la canción del charamusquero, en la que se hace burla de la presencia norteamericana en el país, no hay más rastros de temas políticos o sociales, propiamente dichos. Esta revista, en sí, podría responder a la presencia de migrantes chinos en el país durante 1904, año en que se estrenó, pero el tratamiento que hace de tal suceso es meramente cómico.

Empero, la caracterización de Columbo, así como la de Fanfarilón, señalan una constante en el teatro de revista —a veces con más desarrollo, como fue en este caso; a veces con menos— la del ingrediente de la comedia como parte de su constitución general.

Los personajes del segundo grupo, los que funcionan por contraste para una valoración subjetiva, son los que ocasionalmente le darán a la revista una constitución

melodramática. En *El romance de la conquista*, de Bustillo y Magdaleno, una revista que guarda como propósitos recordar con nostalgia la vida prehispánica y criticar la lucha entre los mexicanos, el Emperador Moctezuma junto con los antiguos habitantes de México son tratados con solemnidad y respeto, si no, con inocencia; en cambio, los reyes católicos, Colón —porque la revista muestra también momentos previos al descubrimiento de América—, Hernán Cortés y sus hombres, son dibujados en su plena idiotez y conducta malintencionada.

Este tratamiento de los personajes genera cierta disposición en el público que hace repudiar y burlar lo español, por un lado, y ensalzar las raíces indígenas, por el otro. Además, al disponer como personajes a la Malinche y los tlaxcaltecas, que en este caso comparten características de los españoles, da la impresión esta revista de que si los habitantes originarios de México erraron fundamentalmente en algo fue en no estar unidos para la lucha, de ahí que quiera llevarnos a la conclusión de que hay que dejar de pelear "hermanos contra hermanos".

Pero esta conclusión, a través del contraste de personajes, es una mera opinión subjetiva pues, como se sabe, el territorio que ahora conocemos como "México" estaba compuesto por distintos pueblos que, en algunos casos, adoraban diferentes deidades, por lo que entre ellos no llegaron a considerarse "hermanos"; sin mencionar que el actual pueblo mexicano es resultado, principalmente, del mestizaje de los pueblos indígenas y español, por lo que enaltecer sólo a uno de ellos sería negar una condición histórica y real.

En otra obra del "género chico", que De María y Campos recupera en su crónica (*op.cit.*), llamada *En la hacienda*, de Federico Kegel, y estrenada en 1907, los personajes

son tratados en contraposición de los valores que encarnan. Blas es un peón de campo, inocente y humilde; y Pepe, hijo del amo, hace todo lo posible por quedarse con la mujer de Blas, al punto de que el peón mata a Pepe por todas las injusticias cometidas hacia él y los suyos. De esta forma, la zarzuela señalaba los abusos a los que los peones se sometían en las haciendas, y además, según De María y Campos, apremia la lucha por una causa que considera justa.

Al parecer este tratamiento melodramático tuvo gran impacto en la época, tanto que *En la hacienda* era pedida por Álvaro Obregón a las compañías de teatro por donde pasaban sus tropas, pues "a través de sus escenas enviaba al pueblo un sencillo y contundente mensaje de rebeldía" (*ibíd.*, p. 51).

1.3. La estructura de collage

La estructura del teatro de revista está diseñada bajo los regímenes de la espectacularidad. Al ser éste su principal soporte, los demás elementos se adhieren de forma que no interfieran con él. Por ello los componentes dramáticos, personajes elaborados y, por consiguiente, una anécdota clara, no son su prioridad ni su fuerte.

No es cosa de pedir argumento a una revista. Estas piezas se originan con algún pretexto, más o menos original, y los autores lo repiten hasta la saciedad. Además, la revista precisa de la actualidad. Viven lo que vive el suceso o el hecho que les dio vida (*ibíd.*, p. 22).

Por ejemplo, en *El pájaro carpintero*, de Bustillo y Magdaleno, se percibe tenuemente una intención de hacer al público cuestionarse la identidad nacional a través del recorrido por diversos escenarios que hace Don Petate —a modo de Scrooge con sus fantasmas— por medio de una Celestina; pero en realidad esa situación es una excusa para

mostrar los bailes y los sketches sin sentido político. Esta revista existe, en primer término, en tanto su capacidad espectacular y su contenido chistoso. Tal vez ésta sea la menos emblemática entre las que podrían albergar "contenidos políticos" del "Teatro de Ahora".

De modo que el teatro de revista se divide por cuadros. En ellos se muestran los números musicales y la línea dramática, si es que la hay. Esta última, en algunos casos, es tratada en contenido como meros números cómicos y/o como verdaderas situaciones de denuncia. Por añadidura, cada cuadro es independiente uno del otro y en sí mismo encierra un mini-espectáculo. Por esta razón era común que cuadros de una revista aparecieran de pronto en la de otra, ya fuera de la misma compañía que la estrenó por primera vez o de la competencia (Dueñas y Flores, 1995; De María y Campos, 1956).

Además, durante la época de mayor producción *revisteril*, se daba por sentado que cada espectáculo debía contar con una *apoteosis*, o sea, un momento culminante donde la brillantez, la música y el asombro se conjuntaran para asegurar el aplauso y la aprobación del público. Es decir, el teatro de revista está diseñado para concluir en un clímax más bien vistoso que en uno donde se involucre la acción, un clímax dramático.

A pesar de que en su momento de auge lo principal fuera la espectacularidad, sabemos por la lectura de los textos que la yuxtaposición de cada cuadro le otorga un sentido total a la revista, en algunos casos muy claro, en otros endeble y en ocasiones, hay que decirlo, inexistente. Sólo algunas revelan contenidos políticos, finalidades ideológicas o propagandísticas pero, como se explicará más adelante, cuando está presente dicho contenido, es dispuesto a través de un mecanismo peculiar.

Ya sea que situaciones de denuncia o números cómicos se relacionen, o no, anecdóticamente entre sí, los momentos de baile y música, por lo común, responden a la temática general; en ciertos casos, como se dijo con anterioridad, ilustran las situaciones de las que tratan los cuadros que los preceden o muestran las noticias más novedosas del momento. Por lo que la impresión del espectáculo en su totalidad es como la que se tendría ante un collage que, por los límites visibles de sus partes y el efecto variado que produce cada una de ellas, nos aproxima a una sensación grotesca.

Finalmente, hay que mencionar que las revistas recurren a la rememoración histórica. En un afán de causar nostalgia por lo pasado o de criticarlo, los hechos históricos más relevantes son motivo de escenificación, lo mismo que sus personajes, pero nunca sin dejar de inmiscuir los temas de actualidad y las referencias oportunas. En primer lugar la revista observa, a su modo particular, los hechos sociales presentes —pues éstos se vuelven motivo de alusión y caricatura para sus mecanismos humorísticos—, y si saca a colación los pasados es precisamente para mostrar actitudes criticables en los poderosos o para exhortarnos en la idea de que siempre fue mejor la vida nacional de nuestros ancestros. Cuando este es el caso, podemos decir que no se trata de una expresión escénica que busca soluciones a los problemas que plantea, sino que se trata únicamente de un medio para expresar las inconformidades de un pueblo.

2. ESPECTÁCULO SUBJETIVO: LA IRONÍA DE SU FUNCIÓN SOCIAL

Al considerar las características más destacables que conforman el espectáculo de la revista, se logra vislumbrar que en la parte que corresponde a sus cualidades dramáticas la manera de imitar dista notablemente de la realidad, incluso de la parte que abarca lo social; pues no se muestran las posturas de ambas partes del conflicto que plantea sino que se toma preferencia descarada por una.

Por lo mismo, la valoración a la que nos lleva este teatro de tipo *menor* es completamente subjetiva. Esto además se explica por las características de sus autores: en su mayoría, periodistas de profesión, que por simpatía o conveniencia, son militantes políticos (Ortiz *et al.*, Bustillo, 2008; De María y Campos, 1956), de ahí que muchas de las ideas que quieran difundir sean a favor o en contra de una facción predilecta.

Esta característica se comprueba por el tratamiento de personajes y situaciones: por lo común se enaltece o victimiza la facción por la que se aboga y se embrutece a la que se repudia. Tal tratamiento observa sólo cierta parte del panorama en su totalidad y, además, lo hace de forma que satisface la demanda de la facción militante. Esta facción puede ser un gobernante³⁶, aunque casi siempre va a ser el público.

Otra característica indispensable de la revista, después del espectáculo, es su tono humorístico. Por ende, aparte del tratamiento anterior, ciertas situaciones se expresan bajo 3 procesos: 1) El sketch, 2) La parodia y 3) El chiste político. Es cierto que entre ellos hay

³⁶ De María y Campos recuerda una revista de 1905 en la que se enaltece, bajo meros hechos ficticios, al presidente Porfirio Díaz (1956).

una relación intrínseca, pues el sketch puede contener a los otros dos, pero también existen por su propia cuenta, sin necesidad del otro.

Cuando se trata del primer punto estamos ante la parte "más pura", dramáticamente hablando, del teatro de revista: muchos de los sketches son verdaderas joyas de la comicidad que no dependen de ningún contexto ni referente de ninguna época, pues la situación misma es la que lo sostiene. Caso contrario son las parodias; ellas necesariamente se comprenden por medio de un referente de "actualidad" o histórico, el cual se critica o se le hace mofa. Y el tercero, el chiste político, generalmente se encuentra en los dos anteriores pero junto con la parodia denota una particularidad de este teatro cuando su propósito es criticar directamente a los gobernantes.³⁷ Para comprenderla, hay que señalar algunos rasgos de la ideología de los autores.

La revista que hicieron algunos escritores durante la Revolución Mexicana, y la que luego retomaron Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno en el "Teatro de Ahora", se relaciona con los ideales mismos de la Revolución; pues se presume que este tipo de teatro era un medio para difundirlos, al punto que se lograra una verdadera transformación nacional. Dichos propósitos los expresa de este modo Luis Cabrera:

Los ideales de la revolución actual, presentados en pocas palabras, pueden concretarse diciendo que es necesario que el verdadero pueblo, las clases bajas, comiencen a gozar de los beneficios de la civilización, de la libertad y de la igualdad económica (en Bustillo, 2008, p. 169, cita).

³⁷ Respecto al chiste político, el teatro de revista reutilizaba los chistes que ya habían sido probados por su efectividad: "'Meterse' con el Presidente de la República —sea el que sea—, siempre es tema de éxito, porque nunca faltan los descontentos. Y alabar su gestión, cuando una obra no ha dado entradas en las taquillas, no ha dejado de proporcionar ganancias a los autores, a los empresarios y, muy particularmente, a los actores" (*ibid.*, pp. 19, 20).

Por lo anterior se deduce que la Revolución Mexicana, al menos de habladas, fue principalmente una lucha entre clases sociales. En los escenarios del teatro de revista, los propósitos revolucionarios se tradujeron en cuadros de contenido político y social con fines de denuncia, en un tono solemne y respetuoso. De forma que, ante la exposición de algunos asuntos lamentables, estos autores suponían que estaban haciendo una auténtica labor social. Sin embargo, aquí podemos hacer una comparación con el teatro brechtiano: a conciencia de que la dramaturgia del autor alemán se concentra en gran medida en hacer reconocibles las causas de ciertas condiciones deplorables— que, por cierto, las ubica dentro de la misma sociedad que examina—, se observa que en el teatro de revista mexicano dichas causas son inexistentes. En otras palabras: en este teatro el planteamiento de la injusticia entre las clases, de situaciones indignantes, de gobernadores corruptos, etc., no reconoce las causas de semejantes condiciones, sino que se limita a señalar un "culpable" (malo o estúpido), condenarlo y burlarlo.

El chiste político y la parodia conforman en el teatro de revista, junto con el tratamiento melodramático, una función en práctica diferente a la contemplada: el desahogo del público. Dicha función está muy lejos de las intenciones declaradas de transformar al país, pero mucho más cerca de mantener las cosas tal y como están.

Según lo recuperado por De María y Campos (1956), esta función práctica de la revista sería conocida y aprobada por los poderosos: el 28 de octubre de 1919, en el Teatro "Virginia Fábregas", se estrena *La República Lírica*, revista de Carlos M. Ortega y Tirso Sáenz, la cual "abre propiamente el mejor período del género político mexicano y revela hasta qué punto el teatro hábilmente dirigido influye de manera determinante y eficaz en la vida pública" (p. 214); pues en sus cuadros y *couplets* de tema político, la revista promovía

una rebelión de no ser respetado el voto popular que se esperaba en las elecciones próximas de ese entonces. Se cantaba al final:

No toleres que planta extranjera
o un tirano esclavice en tu suelo
"Piensa, ¡oh Patria querida! que el cielo,
un soldado en cada hijo te dio" (*ibíd.*, p. 239, cita).

El escándalo se reanimaba durante cada función. Y llegó a oídos del presidente Venustiano Carranza.

durante un acuerdo presidencial del Secretario de Hacienda, Lic. don Luis Cabrera, con el austero Primer Mandatario, se habló mucho de *La República Lírica* y del propósito presidencial de evitar tales escándalos, ordenando la suspensión de la revista alborotadora. Según la versión de Ortega y Prida, que me dice procede del propio Luis Cabrera, éste le había dicho al señor Presidente Carranza:

—No haga usted tal cosa. El público cree que con estos *couplets* y estas revistas, puede "tirar" al Gobierno. Es preferible que siga creyéndolo y continúe entretenido y no piense en provocar alguna revuelta en serio (*ibíd.*, p. 230).

Y, al parecer, la revista cumplía efectivamente esa función, por lo que se le permitiría deliberadamente cierta libertad en las tablas:

Con motivo de la representación y éxito de las revistas políticas durante los años 1919 y 1920, se publicaron en la prensa diaria editoriales y artículos —entre éstos uno del ministro de Hacienda Luis Cabrera, que apareció en *El Universal*— coincidiendo con escritores y editorialistas en que no sólo era útil sino hasta indispensable, la más absoluta libertad de expresión en escena (*ibíd.*, p. 231).

Desde lo expuesto se infiere, si seguimos el razonamiento de la lucha de clases, que la parte dominante encuentra un beneficio concreto en las representaciones populares de teatro que se apoyan fuertemente en los elementos de la parodia, el chiste político y el tratamiento melodramático. El teatro de revista, al contenerlos todos, sirve como una válvula de escape a la ira con la que vive el pueblo mexicano. ¿Cómo se explica este mecanismo?

En *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1991), Sigmund Freud explica este proceso cuando se refiere a los "chistes tendenciosos", del cual deriva uno que denomina como "chiste hostil". En una sociedad donde son condenados los impulsos hostiles por la ley, los humanos sometemos toda hostilidad activa y violenta a la represión; ésta es prescindida ante una "comunidad extraña", ya que los preceptos morales que evitan la hostilidad actúan dentro de "nuestro círculo". De modo que el "chiste hostil" es el desarrollo de una técnica para insultar a nuestro enemigo, aquél que está fuera de "nuestro círculo" (piénsese estudiantes vs. presidente, por ejemplo), y obtener placer, sin hacerlo de verdad; pues a través de esta técnica se le empequeñece, se le denigra, se le desprecia, se le vuelve cómico, y aquél que escucha nuestro chiste atestigua nuestro goce mediante su risa.

El también llamado "chiste de agresión" tiene un propósito claro: aprovechar características risibles de nuestro enemigo, características que a causa de los obstáculos que se interponen no se podrían exponer de manera concisa; por lo que este proceso sorteas limitaciones y abre fuentes de placer que se han vuelto inaccesibles. Además, soborna al oyente, con su ganancia de placer, a que tome partido por nosotros sin hacer un examen riguroso de la situación y del eventual contenido de verdad.

Es, entonces, el chiste político y la parodia, un desquitarse sin peligro, pues posibilita la satisfacción de una pulsión agresiva contra un obstáculo que se interpone en el camino; ya que rodea ese obstáculo y así extrae el placer de una fuente que habría sido imposible de otro modo. Freud tiene en cuenta que gran parte de nuestras pulsiones agresivas son dirigidas hacia la autoridad:

Es harto común que circunstancias exteriores estorben el denuesto o la réplica ultrajante, tanto que se advierte una muy notable preferencia en el uso del chiste tendencioso para posibilitar la agresión o la crítica a personas encumbradas que reclamen autoridad. El chiste figura entonces una revuelta contra esa autoridad, un liberarse de la presión que ella ejerce. En esto reside también el atractivo de la caricatura, que nos hace reír aun siendo mala, sólo porque le adjudicamos el mérito de revolverse contra la autoridad (*ibid.*, p. 99).

Por tanto, es muy distinto emplear una técnica que *figura* una revuelta contra la autoridad y que, en práctica, nos quita agresión hacia ella, que una donde se le promueva a través de otros mecanismos. Bentley supone que, en una situación real y crítica, el humor que producen los procesos de la parodia y el chiste orilla al que lo experimenta a acomodarse a las cosas tal y como son:

Es el hecho de sonreír lo que nos permite aguantar. Humor de patíbulo, nuevamente: tal humor es una válvula de escape para la agresión que cumple un propósito. Ese propósito es sobrevivir: aligerar el peso de la existencia de modo que pueda ser soportado. Claro que el fenómeno presenta diversos aspectos. El humor en un campo de concentración no nos ayudará a escapar de él. Al contrario, contribuye a que aceptemos el permanecer allí. Pero, al hacerlo, nos ayuda a mantenernos vivos en espera del día en que salir se haga posible... (1988, p. 317).

Roberto Soto, el empresario *revisteril* de mayor éxito durante los años 30, y el mismo que habría encargado obras a Bustillo Oro y Magdaleno para su compañía (Ortiz *et al.*, en

Bustillo, 2008), estaba muy consciente de que dicho humor, a través del chiste político, era lo que le tenía que ofrecer a su público, pues además lo pedía, un público exhausto de batallas y esperanzas:

Cuando el pueblo no tiene oportunidad de decir su descontento y oye que alguien habla en voz alta por él, produce un desbordamiento de alegría. Cuando en lo administrativo o en lo social no está conforme con sus gobernantes, el chiste político viene a ser un desahogo, una satisfacción, un alivio muy grande (recuperado por De María y Campos, 1956, pp. 437, 438).

Caso tremendamente parecido al anterior sucede con el contenido sexual de la revista. La sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX es descrita por Carlos Monsiváis como "delimitada por el confesionario y el ¿qué dirán?, por la hipocresía extrema y la creencia en la virginidad psicológica de las Señoras Decentes" (1988, p. 324). De forma que las alusiones sexuales, desde el albur, los dobles sentidos y las posturas sugerentes, se convierten en verdaderas fuentes de gozo. Freud también explica este proceso cuando estudia el mecanismo del "chiste obsceno", el segundo tipo de los chistes tendenciosos (*op.cit.*). Si el doble sentido y el albur son efectivos, es porque el "lenguaje en clave", como lo llama Monsiváis, reviste un contenido grosero, el cual, mostrado en su literalidad y sin ningún revestimiento, sería vergonzoso e insultante. Pero la alusión divertida deja el "trabajo sucio" a las mentes del público.

Según Monsiváis, María Conesa —y todas las grandes y pequeñas vedettes de las revistas—, en una sociedad tan reprimida como la mexicana, cumpliría una función catártica: al encontrarse en casa con una "Señora Decente", el público sabe que la aventura empieza fuera de ella (1988). Respecto a María Conesa, el escritor menciona que

Al principio los críticos no le descubren demasiadas facultades, pero a los inconvenientes de la voz los redime la *picardía*, que viene a ser la relación desde el escenario con la concupiscencia que campea en las butacas. Al instante ella lo comprende: en un medio reprimido, las alusiones divertidas al sexo son escenificaciones clásicas del orgasmo colectivo. *Ser audaz* es pronunciar con malicia una frase, y ya el espectador inventará su contenido "verdadero" (*ibíd.*, p. 319).

En consecuencia, socialmente hablando, los logros de las revistas estaban tácitamente en mantener un equilibrio sexual y agresivo.³⁸ La agresión que no se puede ejercer contra la autoridad y la sexualidad que no encuentra plenitud en casa, son satisfechas en el escenario. Es ahí donde se encuentra la ironía, pues al declarar abiertamente que su objetivo es promover "un arranque de protesta" desde un "movimiento de inquietud y rebeldía", siendo que como parte de su construcción utiliza los recursos de la burla, la victimización y la alusión sexual, obtiene justo el efecto contrario: el desfogue; de forma que quedan vengadas las iras y apagados los rencores a favor de quienes se pretendía ejercer una acción real. Lo que pudo terminar en estallido social, termina en carcajada, sosiego, satisfacción concupiscente. La liberación de conductas "reprobables" del público —reprobables en un contexto distinto a este teatro—, es la confirmación de que los objetivos de las revistas se han cumplido: ofrecer un bálsamo sobre una herida ancestral; la cual, de ese modo, no tendrá cura en la realidad, pero sí alivio en la imaginación.

Precisamente la sensación de alivio, misma que *figura* que las cosas concluyeron "tal como debe ser", es la que hace al teatro de revista mexicano, y a las producciones que más tarde retomarían sus elementos constitutivos, un espectáculo complaciente e inofensivo.

³⁸ José Natividad Rosales, periodista de la época, dice de *Palillo*, el último heredero del teatro revolucionario y político: "He llegado a la conclusión de que el chiste político es la válvula de escape de un pueblo agobiado que no sabe escribir y mucho menos exponer de viva voz sus enojos. [Palillo] Está seguro de que llena, con su profesión, una función social de equilibrio. Y es que cuando se reprime el chiste político, los rencores se hacen más sórdidos y al final estallan" (*ibíd.*, p. 438).

III. EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT Y SU RELACIÓN CON EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO

Después de señalar las particularidades dramáticas, técnicas y estéticas del teatro brechtiano, y del teatro de revista que surgió en México, se observa que ambas producciones poseen parcialmente una afinidad que va más allá de las posibles influencias comunes de sus autores.³⁹ A continuación, a fin de hacer la comparación más evidente, se desglosan las características que son semejantes en ambos tipos de teatro, a la vez que se puntualizan sus diferencias.

Es digno de mencionar que el principal enfoque de esta comparación se refiere a los elementos dramáticos esenciales, ya que han sido éstos— y desde la perspectiva del análisis dramático— a través de los cuales se han valorado las producciones.⁴⁰

a) *Forma de las escenas.* En cuanto a sus medios técnicos, ambas producciones están estructuradas por cuadros que podrían ser anecdóticamente independientes uno del otro, pero que por su yuxtaposición se conforma el sentido general que requiere la escenificación.

En el teatro brechtiano se trata de una estructuración episódica donde el sentido es claramente preconcebido, de forma que cada cuadro responde a una intención que adquiere intensidad dramática y reflexiva. En el teatro de revista el sentido principal responde a la espectacularidad, en segundo término, a un desarrollo anecdótico; en consecuencia, se

³⁹ El teatro de Ewin Piscator fue influencia formal en la revista mexicana del "Teatro de Ahora", lo mismo que en el teatro brechtiano.

⁴⁰ Al finalizar el capítulo, se encuentra una tabla comparativa donde se vacían las características generales de cada tipo de teatro, incluyendo los medios de expresión estéticos.

diluye una culminación puramente dramática a favor de una visual. La construcción estructural de la revista es, entonces, más bien como la de un collage.

b) *Personajes sin complejidad psicológica*. Los personajes son simples en la dramaturgia de Brecht, y estereotipos en la revista mexicana. En ninguno de los dos casos se encontrarán complejidades psicológicas, pues estas dramáticas hacen énfasis en los asuntos sociales, de forma que el individuo complejo es inoperante para sus fines.

Sin embargo, notablemente poseen una construcción más elaborada los personajes de Brecht, ya que varios de ellos son mostrados en su contradicción (*Madre Coraje*) o bajo una estilización simbólica de doble personalidad (*Shen Te*), tal diseño ofrece una mirada dialéctica al personaje. Bentley dice al respecto:

Un dramaturgo menos dotado podría haber creado un Queso de Suiza [Schweizerkas] y hasta una Katrin; pero era Brecht quien podía crear una *Madre Coraje*. En verdad, son tan variables los puntos de vista, tan diversas las ironías que es difícil, a veces, decir de qué "parte" se halla Brecht (1985, p. 139).

Esta característica, la dialéctica, que se relaciona con el sistema de estructuración brechtiano, no se encuentra en el teatro de revista pues, como se dijo anteriormente, es un espectáculo que toma partido descaradamente por una parte del conflicto.

A pesar de ello, se puede mencionar cierta relación entre la *Madre Coraje* de Brecht y el *Fanfarilón Pampitas*, en *El corrido de la revolución*, de Bustillo y Magdaleno. Anecdóticamente, ambos personajes están en medio de una guerra —la de los 30 años en *Madre Coraje*, la Revolución Mexicana en *El corrido*—, y por ello, van cambiando de bandos, según les convenga. Esta manera de actuar los hace unos cínicos, y además

produce un efecto de crítica en el espectador: en el caso de *Madre Coraje*, porque se beneficia de una guerra que le está matando a los hijos; en el de *Fanfarilón*, porque se aprovecha de una guerra que mata a una de las figuras más "honestas" y emblemáticas de la Revolución.

Pero he aquí la enorme diferencia: el diseño total que hace Brecht en *Madre Coraje* está encauzado en generar una emoción que produce, a la vez, una reflexión: "Si no hubiera ido usted a la ciudad para hacer sus negocios, quizá no hubiera ocurrido" (2012, p. 1068), le dice un campesino a Coraje, ante el cadáver de su hija Kattrin. Esta emoción fue construida cuidadosamente a lo largo de la obra, pues tuvimos oportunidad de conocer a Kattrin, observar su amor por los indefensos y sus actos heroicos; de forma que cuando la obra alcanza su máxima intensidad dramática, en un intento desesperado de Kattrin por despertar con su tambor a un pueblo a punto de ser arrasado por los soldados, acto que concluye con su muerte, se produce una reflexión crítica: "esa situación pudo haberse evitado". En la escena siguiente, cuando Coraje canta la canción de cuna a su hija acribillada, no somos ajenos a los sentimientos que ella proyecta por sus hijos muertos; por esa misma razón, y en contraste con las acciones cínicas que le vimos realizar, la emoción adquiere un sentido instructivo.

En *El corrido de la revolución* no existe una relación emocional entre *Fanfarilón* y las víctimas de la guerra, tampoco hay un personaje que nos dé una línea comparativa a su conducta, como es el caso de Kattrin respecto de Coraje. *Fanfarilón* no genera empatía en nosotros, más bien nos parece simpático. La emoción que producen los cuadros como "Chinameca" o "La muerte del tucán", se diluye en la espectacularidad del final. La "crítica" que hacemos de *Fanfarilón* es más bien un "Así ha sido siempre. Todos nuestros

funcionarios son así. ¡Qué chistosos son!", lo cual hace a este tipo de razonamiento más apático en comparación al otro.

c) *Alusiones históricas*. Ambas producciones se valen de la referencia y utilización de personajes, situaciones y marcos históricos. Brecht dice que mostrar el comportamiento humano en relación a las estructuras sociales de un momento histórico determinado revelará que dicho comportamiento es transformable; pues el hombre "como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera [...] Como ya se ha transformado, podrá seguir transformándose" (2004, p. 274). Por otro lado, el teatro de revista mexicano saca a colación personajes y situaciones históricas para revisarlos, juzgarlos, exaltarlos y, cuando le conviene, burlarse de ellos.

En su *Teoría y práctica del drama* (1980), John K. Knowles analiza ciertas obras con finalidad didáctica de Luisa Josefina Hernández y, respecto al marco de referencia histórico que también se encuentra en ellas, concluye que éste responde a la intención de imponer un sentido de inmediatez en el público, de forma que la emoción generada sea precisa y no se consuma a sí misma; por lo que, en teoría, el público estará listo para actuar. Esta explicación parece involucrar también en gran medida los recursos de alusión histórica del teatro brechtiano.

d) *Material cómico, melodramático y encauce emocional*. A partir de la caracterización de personajes y del dibujo de conflictos, ambos tipos de teatro poseen material melodramático. En Brecht, éste apunta al convencimiento de las ideas que nos son instruidas, desde de un sistema inteligente: la dialéctica. En el teatro de revista, la emoción que se genera en los cuadros con mecanismo melodramático se consume en la burla y la

parodia; de forma que en vez de dirigirse hacia un proceso que la transforme en una reflexión útil y activa (la pretendida acción del público), es encauzada hacia una válvula de escape.

Esta diferencia es fundamental ya que, teóricamente, el teatro brechtiano está más cerca de sus intenciones de generar una acción concreta en el público que el teatro de revista mexicano.

La presencia de material cómico, en la dramaturgia de Brecht, apunta a que el público adopte una postura crítica, pues nunca siente que es él al que se le representa, sino otro que puede ser *criticado* por su comportamiento ridículo ante una situación urgente. El material cómico en el teatro de revista forma parte de la base que le da forma al espectáculo; en numerosos casos es la columna dramática del "collage de situaciones".

e) *Efecto de asombro*. Mientras que en el teatro de revista la espectacularidad es el principal material de construcción escénico, la cual cumple funciones de ilustrar los temas de manera vistosa y de divertir para mantener la compra de boletos, en el teatro brechtiano los recursos de expresión estéticos son un medio idóneo, consciente y documentado para crear el tono informativo, indispensable para la instrucción ideológica.

Es muy interesante la observación de Knowles respecto al uso de las canciones en las obras didácticas que estudia; pues, según su análisis, ellas ayudan a que ciertas ideas políticas discutibles se asimilen gustosamente, cosa que no sucedería si se presentaran de otra forma (*ibíd.*). Probablemente en ambas dramáticas la música cumple dicha función si pensamos que en el teatro de revista hay *couplets* que promueven la afición a algún bando revolucionario, que se burlan de ciertos políticos o que recubren contenidos obscenos, y

que, por otra parte, Brecht considera que la música es un medio para denunciar "la basura burguesa" (*La ópera de los tres centavos*) o para difundir una ideología política concreta (*La madre*). Tal mecanismo de la música y las canciones, en la obra de Brecht, es completamente congruente con las intenciones de asombrar y *extrañar* al público, y forma parte de la construcción del tono de la obra.

Hay que agregar que las bases musicales de las que partieron algunos compositores que colaboraron con el dramaturgo alemán —Kurt Weill, principalmente— estaban asentadas en los ritmos populares alemanes y norteamericanos; por ende, el público las reconocía y se producía el contraste entre la música "aparentemente convencional pero absolutamente original, y el carácter casi brutal de la letra, con el objetivo de sorprender a la audiencia e incitarla a pensar" (Ewen, 2001, p. 148).

En el teatro de revista es evidente que la música pretende complacer al público, por ello mismo presenta baladas y canciones conocidas en compañía de otras más o menos originales que estaban inspiradas en la música popular y de salón de la época. Las revistas que buscaban una exaltación de lo nacional recurrían a aquellas canciones "emblemáticas" que aseguraran un sentir patriótico del público, por ejemplo: *El cielito lindo*, *La marcha de Zacatecas* o incluso, repetidas veces, el Himno Nacional Mexicano (De María y Campos, 1956).

Como se dijo anteriormente, los medios de expresión estéticos (música, canto, lenguaje, escenografía, estilo de actuación, etc.) coinciden en ambas dramáticas en tanto que apelan al asombro del público; en el caso de Brecht, de forma que apoyan el campo emocional que genera el medio más adecuado para aprender asuntos útiles de orden social y

humano, es decir, el campo tonal; en el caso de las revistas, para dejarse llevar por las ideas subjetivas de la política, para burlarse un rato de la situación del país y para gozar de fuentes de placer prohibidas.

f) *Sistema de imitación.* Como ya se mencionó, Brecht considera que la conducta del hombre es transformable, de ahí que esté interesado en mostrarlo como *podría ser*. Cuando Hernández se refiere al tratamiento de caracterización de los personajes brechtianos (evolución y estilización simbólica de doble personalidad), advierte que el desarrollo del personaje puede ser positivo para *mejorar* o negativo para *empeorar* (2015); por lo que Brecht también señala en su sistema de imitación lo que el hombre debe hacer para lograr un resultado positivo (*El círculo de tiza caucásico*), y lo que no debe hacer para evitar un resultado negativo (*Madre Coraje y sus hijos*). En comparación, el teatro de revista muestra al hombre como *debe ser* para la exaltación y propaganda de una idea subjetiva (*Romance de la conquista*).

Entonces, por dichos procesos de imitación que no contemplan un mecanismo de la realidad, sino que se abrazan principalmente a las ideas que tienen de ésta, ambas producciones son de estilo idealista.

g) *Sistema de estructuración.* En relación al punto anterior, se desprende la manera en práctica como los autores utilizan sus observaciones de la vida (a imitar) por medio de los recursos dramáticos que tienen a su disposición para lograr sus objetivos: en Brecht es en donde se pueden reconocer las causas de las condiciones deplorables que nos son mostradas, al tiempo que se ofrecen soluciones prácticas y/o advertencias para no obtener resultados negativos. En el teatro de revista mexicano es en donde se muestran las

situaciones deplorables al nivel de la victimización y donde se hace mofa de la facción que se considera contraria.

h) *Efecto en el público*. Por lo tanto, debido al sistema de estructuración en el teatro brechtiano, pues en numerosas ocasiones ubica las causas de las condiciones deplorables en la misma sociedad con sus respectivas consecuencias (*Madre Coraje y sus hijos*, *El alma buena de Sezuán*), este es un teatro considerablemente crítico.⁴¹ El teatro de revista mexicano, al fugar la construcción emocional en el chiste y no generar en su público otra sensación más que la del alivio, es un teatro altamente complaciente.

i) *En cuanto a lo que se rebelan artísticamente*. A nivel cultural, ambas dramáticas son contestatarias a las formas teatrales acartonadas. Brecht se rebela de las actuaciones solemnes del expresionismo y del melodrama alemán de 1920, donde el público, según su opinión, permanece completamente hipnotizado (Brecht, 2004). El teatro de revista del "Teatro de Ahora" se opone al melodrama de herencia española (Ortiz en Bustillo, 2008). En ambos casos, el melodrama es considerado como una expresión individualista⁴², burguesa; por ello la urgencia de reconfigurar los medios expresivos y de hacer énfasis en los temas sociales.

j) *En cuanto a su origen histórico*. A nivel histórico, ambas producciones responden a un período de guerra, y además sus autores tienen motivaciones personales para tratar temas de índole social.

⁴¹ Hernández ya lo señala así (2015). Por otro lado, según Bentley, tal característica está relacionada con la comedia, pues ésta utiliza el "chiste de escarnio", que se manifiesta en el arma principal de dicho género: el ridículo; por esta razón la comedia es altamente violenta. Y el crítico inglés considera a Brecht el autor "más violento de todos" (1988). Las tendencias cómicas del teatro brechtiano confirman esta observación.

⁴² Hay que recalcar que se está hablando de la forma solemne con que era presentado el teatro en general; en consecuencia, Brecht también considera a la tragedia (griega y shakesperiana) como una expresión individualista, antigua y caduca (Brecht, *n. d.*).

En 1917, Brecht empezó a estudiar medicina y ciencias naturales en la Universidad de Múnich, pero como eran tiempos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fue reclutado por el ejército y transferido como enfermero a un hospital militar. Según le narró al escritor ruso Sergei Tertyakov:

If a doctor had said to me: 'Brecht, amputate this leg!' I would have replied: 'As you order, Herr Staff Doctor!' and cut off the leg. If somebody had given the order: 'Brecht, trepan!' then I would have cut open the skull and poked about in the brain. In my immediate vicinity I saw how men were being rapidly patched up in order to send them to the front as soon as possible.⁴³ (En Witt, 1974, p. 71).

Tanto Esslin como Ewen coinciden en que dicha narración había sido intensificada con el paso del tiempo, ya que en realidad Brecht pertenecía al departamento de las enfermedades venéreas (1971; 2001). A pesar de ello, el trauma de la guerra lo marca para siempre, y gran parte de su dramaturgia no es sino reflejo de un pensamiento constante concebido por aquella experiencia: los humanos son "inhumanos", pero, a pesar de todo, pueden cambiar.

Hay que agregar que la etapa del teatro brechtiano que abarca sus obras cumbre corresponde al periodo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la cual el autor vivió en un exilio del territorio alemán (1933-1948), y por ello se sintió más involucrado y responsable por lo que ocurría en su país. Un ejemplo de ello es la urgencia del autor por montar *Madre Coraje y sus hijos* a su regreso a Berlín, después de la guerra, pues estaba consciente de que un gran sector de la población había participado en las despiadadas

⁴³ "Si un doctor me hubiera dicho: 'Brecht, ampute esa pierna', le habría contestado: '¡A sus órdenes, excelencia!' y hubiera amputado la pierna. Si alguien me hubiera dicho: 'Brecht haga una trepanación', habría abierto un cráneo y husmeado en su cerebro. He visto cómo emparchaban a los hombres rápidamente para mandarlos al frente lo antes posible". La traducción es de mi parte.

guerras de Hitler como colaboracionistas, tan poco instruidos como Madre Coraje (Ewen, 2001). Y cuando se le preguntó si no era más conveniente mostrar al final de su obra a una Madre Coraje cambiada positivamente, Brecht respondió: "Si Madre Coraje no aprendió nada más, mi opinión es que el público, al verla, puede aprender algo" (en *ibíd.*, p. 315, cita).

Por otra parte, el teatro de revista política que surgió en México es correspondiente al periodo de la Revolución Mexicana, igualmente a sus momentos previos y posteriores. Por esta razón no es de extrañar que la revista, al ser un espectáculo oportunista y propagandístico, haya producido obras que exaltaran la figura de Porfirio Díaz, luego que pretendieran llevar un "mensaje de rebeldía" al pueblo oprimido y, finalmente, que encumbraran las características positivas del país a modo de reconciliación (Dueñas y Flores, 1995; De María y Campos, 1956). La producción *revisteril* de Bustillo y Magdaleno (1932) quizá sea la excepción en esta etapa posterior a la Revolución, debido a que se concentraba, en cierta medida, en retomar los ideales revolucionarios para seguir con su difusión.

Según la emotiva opinión de Marcela Magdaleno, nieta de Mauricio Magdaleno, ambos autores habían tenido experiencias personales con las que se podría explicar la presencia ideológica en su obra:

Mauricio Magdaleno, venido del entrañable cañón de Juchipila, se crió entre conspiraciones revolucionarias, en un clima de hervidero ideológico, sudaba batallas, coraje, justicia; presenció la Convención de Aguascalientes. Su juventud fue contagiada por un clima revolucionario en escenarios rurales y en la pobreza [...] [Eran Bustillo y Magdaleno] Los jóvenes creadores de 22 y 23 años, inmersos en la problemática social, con la energía suficiente para lanzar su alarido de

protesta, y ante todo calzando el compromiso de hacer algo por sus amigos y familiares asesinados en las campañas del 10 y el 29 (en Bustillo, 2008, pp. 13,14).

Fue la Revolución Mexicana un acontecimiento que dejó un impacto profundo en nuestro país y en sus escritores. En otras obras —sin el formato de revista—, de estos mismos autores, se perciben las impresiones del periodo histórico en que fueron escritas, y la necesidad de expresar temas sociales: *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno y *Justicia, S. A "El que juzga hombres"* de Juan Bustillo Oro, por ejemplo.

TABLA COMPARATIVA		
TIPO DE PRODUCCIÓN	TEATRO BRECHTIANO	TEATRO DE REVISTA MEXICANO
EN CUANTO A SUS ELEMENTOS DRAMÁTICOS ESENCIALES		
FORMA DE LAS ESCENAS	Estructuración episódica: obra constituida por cuadros que responden a una intención preconcebida del autor, la cual adquiere intensidad dramática y reflexiva.	Estructuración aleatoria o de collage: espectáculo conformado por sketches, números bailables y musicales que responden a las necesidades de la espectacularidad y las noticias del momento.
PERSONAJES	Simple: de comportamiento en relación a su existencia social, son mostrados en su contradicción — desde la cual se hace manifiesta la ideología del autor— por lo que su carácter no es previsible.	Estereotipos: de comportamiento en relación a su referente cultural, tienen una trayectoria y presencia variable; generalmente muestran conductas criticables o ayudan a polarizar una situación. Su carácter es previsible.
ALUSIONES HISTÓRICAS	En su discurso teatral, dicen mostrar el comportamiento humano en relación a las estructuras sociales del momento histórico, a modo de que se revele que el hombre es transformable. En su desempeño, dan sentido de inmediatez a la emoción generada en la situación.	En su discurso teatral, promueven la difusión y reflexión de las mismas a través de la crítica. En su desempeño, son motivo de exaltación y burla; además, se muestran asuntos de actualidad a modo de labor periodística.
PRESENCIA DE MATERIAL CÓMICO	Apunta a que el público adopte una postura crítica, pues se muestran actitudes ridículas ante situaciones que requieren una solución urgente.	Es la principal presencia netamente dramática dentro del espectáculo; apunta a que el público adopte una postura crítica e irrespetuosa ante personajes que representan a la autoridad.
PRESENCIA DE MATERIAL MELODRAMÁTICO	Es la principal consecuencia que surge de la contradicción y se manifiesta a través de un sistema dialéctico; se dirige a generar una emoción vinculada a un razonamiento lógico.	Se dirige a generar en el público un contraste para hacer una valoración subjetiva de cierta situación dividida en polos, a modo de que se repudie un bando y se exalte al otro.
EFEECTO DE ASMOBRO	Derivado de la aplicación consciente y documentada de diversos recursos de expresión estéticos, es parte del llamado <i>efecto V</i> (extrañamiento), y consecuencia de la construcción adecuada del campo tonal.	Derivado de la espectacularidad— la cual es la principal materia de construcción escénica— cumple funciones de ilustración, diversión y goce de fuentes prohibidas de placer (agresividad y sexualidad).
SISTEMA DE IMITACIÓN	Muestra al hombre como <i>podría ser</i> para lograr un resultado positivo, y muestra lo que <i>no debería hacer</i> para evitar un resultado negativo. Son obras de estilo idealista.	Muestra al hombre como <i>debe ser</i> para la exaltación y propaganda de una idea subjetiva, por lo que son espectáculos que se aproximan al estilo idealista.

SISTEMA DE ESTRUCTURACIÓN	Donde se reconocen las causas de ciertas condiciones deplorables de modo que éstas puedan combatirse.	Donde se muestran ciertas situaciones lamentables al nivel de la victimización, de modo que pueda señalarse a un culpable y hacersele mofa.
EFEECTO EN EL PÚBLICO	Produce una sensación de indignación o desamparo, de manera que ésta se pueda vincular a una reflexión crítica.	Al fugarse la esporádica construcción emotiva a través de la parodia y lo sexual, produce un alivio interior muy fuerte, de modo que, en su totalidad, se vuelve un espectáculo complaciente.
EN CUANTO A SUS PRINCIPALES MEDIOS DE EXPRESIÓN ESTÉTICOS		
MÚSICA Y CANTO	Contradican la acción. Comentan un tema o revelan la falsedad de los personajes. Pretenden romper con el «campo hipnótico» que produce la identificación.	Ilustran la temática o la situación. Pueden funcionar como medio de denuncia, parodia o para hacer explicitaciones sexuales, lo cual los vuelve altamente escandalosos para la moral.
CARÁCTER NARRATIVO DEL ESCENARIO	Acentúa la fábula como un evento del pasado, de modo que puedan identificarse las diferencias de comportamiento con el presente. Se vale de narraciones en el diálogo, proyecciones, carteles que adelantan la anécdota, pancartas, elementos simbólicos y un narrador que interactúa con el público.	Es consecuencia de sus finalidades periodísticas y de divulgación. Se vale de letreros que resaltan algún elemento narrativo y, ocasionalmente, también anuncian el contenido anecdótico («Teatro de Ahora»); es común la presencia de un maestro de ceremonias que presenta los números y cuadros, al mismo tiempo que comenta lo que sucede.
ESCENOGRAFÍA	De connotación simbólica. Sólo se usan los elementos esenciales para el entendimiento de la situación, por lo que la composición general da una impresión de limpieza. La luminaria tiene una importancia fundamental.	De uso decorativo. Se usan elementos abundantes para la ilustración de los números musicales, de los cuadros y para causar un impacto espectacular. La impresión que produce el escenario es de saturación. Una <i>apoteosis</i> , una culminación visual y musical—donde además se explote la maquinaria escénica («Teatro de Ahora»)—, es parte fundamental del espectáculo.
COMPOSICIÓN ESCÉNICA DE LOS PERSONAJES	Se apoya principalmente en la gesticulación de los actores, de modo que se <i>muestre</i> al personaje para que la fábula se entienda con claridad. El uso de máscaras es una constante.	Se apoya en la ilustración de las actitudes más típicas y reconocibles de los referentes culturales a los que se refiere. Se vale de la comicidad y la improvisación.
LENGUAJE	Es la unificación de distintos dialectos alemanes de forma que el lenguaje de la obra resulte único y orgánico; además, de logros poéticos.	Es la conjunción del lenguaje popular mexicano de la época, de forma que denote con total particularidad el referente estereotípico al que hace alusión. Es altamente grosero y sexual.

INCLUSIÓN DEL PÚBLICO	De forma deliberada. La concepción de las obras está enfocada intencionadamente en las masas, por lo que en diversos momentos los actores se dirigen directamente al público. No existe la cuarta pared.	De forma absoluta. Los espectáculos están pensados para el gusto del grueso de la población. Los actores y las típles proyectan todo su trabajo hacia los asistentes. No existe la cuarta pared.
IDENTIFICACIÓN PARCIAL	La conjunción de los elementos dramáticos con los recursos de expresión estéticos produce un <i>extrañamiento</i> en el espectador, de forma que en vez de sentir que él es esencialmente el personaje, siente que es otro al que —por reconocimiento de la situación— puede criticar y juzgar.	La conjunción del ocasional material dramático con todos los recursos de expresión y de espectacularidad (cómicos y sexuales) no apoya ninguna clase de identificación concreta, aunque se den momentos de simpatía y de crítica aislados.
EN CUANTO A SU CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL		
REBELIÓN ARTÍSTICA	Surge en oposición al melodrama alemán de 1920.	Surge en oposición al melodrama de herencia española.
CONTEXTO HISTÓRICO	De concepción marcada por la Primera y Segunda Guerra Mundial.	De concepción influida, principalmente, por la Revolución Mexicana.
INFLUENCIAS FORMALES	En términos amplios, el cabaret y el teatro folclórico alemán; de forma específica, el teatro político de Erwin Piscator.	En términos amplios, la zarzuela y el sainete español; de forma específica para la revista del «Teatro de Ahora», el teatro político de Erwin Piscator

CONCLUSIONES

El estudio comparativo entre el mecanismo de los elementos esenciales del teatro de Bertolt Brecht y del teatro de revista mexicano que aquí se presenta nos da oportunidad de señalar varios aspectos de interés.

La investigación a la cuestión planteada inicialmente arroja un primer resultado: únicamente la producción del teatro brechtiano posee completamente el principio de construcción dramática que busca instruir al público⁴⁴; y sólo, en cierta medida superficial, es asumido por el teatro de revista mexicano, pues éste hace una sustitución de la parte que considera "culpable" para liberar de angustia y de ira a su público, lo cual revela que su principio de construcción y las intenciones que lo concibieron son otros.

En lo que al teatro brechtiano se refiere, por el análisis de sus partes se confirma que éste pertenece a un mismo género dramático. Bentley se ha referido a este tipo de teatro como "teatro de compromiso", y en derivación, Knowles lo define como "una forma dramática que trata de incitar al auditorio a participar en la corrección del mal político y social" (1980, p. 77, nota). Por otro lado, Hernández (2015) ha sugerido que el término adecuado para este género teatral sea el de *teatro didáctico*, mismo término con el que Brecht denominó algunas de sus obras que declaradamente buscaban la instrucción del público en la ideología marxista.⁴⁵ También señala Hernández que el término es simplemente un adelanto denominativo, porque el teatro didáctico puede hallarse desde Eurípides hasta Henrik Ibsen. Su definición es la siguiente: "Entendemos por teatro

⁴⁴Aunque hay que remarcar que *El círculo de tiza caucásico* se acerca más a una construcción netamente melodramática.

⁴⁵Ewen (2006) aclara que las *Lehrstücke* de Brecht, deben traducirse como "obras de instrucción".

didáctico una suma de las artes escénicas (actuación, canto, danza) dispuestas de acuerdo con una intención que es por lo común la propaganda de una idea" (p. 247).

El punto que ahora valdría la pena remarcar con respecto a esta investigación es el que concierne a poder especificar las distinciones cualitativas entre el teatro brechtiano y la revista mexicana. Si bien ambas producciones poseen notables diferencias en cuanto a sus principios de construcción, también las tienen en cuanto a su manufactura técnica: los sistemas de imitación, estructuración y el tratamiento de personajes difieren de nivel tan abruptamente que no resulta extraño que la comparación entre las dos producciones suene descabellada.

El drama de Bertolt Brecht es un teatro confrontativo que utiliza un sistema dialéctico a consciencia; por ello mismo, es un drama altamente crítico: la conducta instintiva, casi animal, de Madre Coraje no se explica si no es a causa de la guerra; la contradicción es que ella, al no poder ver más allá de su carreta, colabora en su desempeño y se vuelve la propia causa de su desgracia. Shen Te no tendría que recurrir a una doble personalidad, y podría seguir viviendo con su fantasía de ser buena, si no fuera porque su sociedad abusa de ella; el autor se cuida de no sugerir que los humanos debemos ser "buenos" al mostrar los resultados que ofrece la intervención hostil de Shui Ta. Grusha perdería carisma al pelear contra la adversidad por un hijo que no es suyo, si no fuera porque una guerra la orilló a cuidar de él, y la madre adinerada que lo abandonó ahora lo quiere recuperar por intereses económicos.

El teatro de revista es un espectáculo complaciente que está de parte de quien más le conviene. Bajo su sistema de construcción, en ningún momento nos entra la menor duda de

que son los políticos los culpables y el pueblo es una víctima absoluta. La incitación a la lucha puede considerarse como una proposición mentirosa, ya que su función inmediata y de equilibrio es la del desahogo del público para evitar verdaderos estallidos sociales. Por este motivo, es muy probable que, a pesar de que este teatro posea en menor medida un principio de construcción didáctico —el cual es usado como una base para adquirir forma, del mismo modo que usa el material cómico y melodramático—, es por los mecanismos a los que recurre que termina aproximándose a otro género del drama: la farsa.

Esto es explicable si consideramos que la parodia, el chiste político, las alusiones sexuales y los recursos espectaculares forman parte de la selección que conlleva un mecanismo general para obtener un efecto deseado; en otras palabras: estas características, como parte de la constitución del teatro de revista, denotan el tono de la misma, un tono grotesco, el cual promueve un alivio interior en el espectador.

Como ha mencionado Monsiváis (1988) cuando se refiere a las vedettes, el teatro de revista alberga un mecanismo catártico; pero no sólo en cuanto a sus posibilidades sensuales, sino también en cuanto a posibilidades agresivas, pues ambas pulsiones quedan satisfechas a la par, de ahí que se pueda asociar la sensación final a un "desorden interior fuera de control" (Hernández, 1997). De tal modo que la farsa, como género dramático, posea un mecanismo de purificación: la *catarsis fársica*, dirigida a los "sentimiento viles" del hombre (*ibíd.*).

La pregunta que se deriva de esto es si realmente el pueblo mexicano ha sido tan autocomplaciente como para preferir evadir sus problemas bajo una "satisfacción artificial" que como para confrontarlos por medio de una acción real. El cuestionamiento surge desde

un punto comparativo con la dramaturgia de Brecht, al contemplar sus coincidencias históricas.

En primer lugar, es comprensible que el teatro de revista, como mecanismo catártico, haya sido necesario para sobrellevar una realidad nacional lamentable, lo mismo que una realidad sensual insatisfecha en el marco de una sociedad hipócrita. Sin embargo, a conciencia de los mecanismos brechtianos confrontativos, es de considerar cómo el autor alemán, a su regreso a Berlín, después de la Segunda Guerra Mundial, decide presentar una obra que (sin haberla concebido así) ejerce una crítica directa contra aquéllos que colaboraron en el holocausto, sin importar que éstos formen parte de las "clases oprimidas".

Es decir, por los efectos de ambas producciones, salta a la vista, por un lado, la complacencia que busca la revista, y por el otro, la crítica mordaz que conlleva el teatro brechtiano; ambas producciones, gestadas en momentos críticos de su sociedad. Si bien esta comparación, dentro de su marco histórico, es injusta y parcial, pues no contempla los múltiples detalles de cada caso (como es el hecho de que Brecht viviera la guerra en el exilio, y los autores de revista hayan vivido la miseria nacional en la misma), da material para reflexionar sobre los alcances y las verdaderas funciones sociales del drama ideológico.

A lo anterior se añade que el teatro de revista adquiere un valor histórico y cultural, pues tuvo una importancia específica en su tiempo. Por otro lado, el teatro brechtiano conlleva una dimensión artística, pues su sistema de construcción se traduce en el señalamiento de las causas de ciertas condiciones deplorables, lo cual lo pone en búsqueda

de la Verdad, y su sistema de imitación refleja la condición humana en una sociedad de carácter universal.

Cabe agregar que, como menciona Ortiz Bullé Goyri, el teatro de revista demuestra una preocupación alusiva por la historia y los sucesos de México (*op.cit.*, 2008), algo que responde a la bien conocida preferencia por montar textos dramáticos extranjeros.⁴⁶ Esta misma preocupación es la que enlaza a este espectáculo con la obra del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979), ya sea con su *Corona de sombra*, la cual podría considerarse un antecesor al teatro brechtiano y de finalidades didácticas (Hernández, 2011), o ya con su famosa obra *El gesticulador*, que francamente adquiere unas dimensiones superiores dentro de la producción del teatro mexicano, pues su alusión histórica es en razón de ejercer una crítica e implica el reconocimiento de un carácter.

Comúnmente, al carácter mexicano se le ha referido como despreocupado, alegre y cínico, incluso en momentos de urgencia. Esto en realidad es la apariencia de algo más profundo, y la misma no denota nada especial, pues la capacidad de reírse de la propia desgracia es, de hecho, una característica de la condición humana; es una conducta que prefiere enfrentarse a la vida a través del humor inmediato antes que con el autoanálisis, lo cual implicaría reconocer la responsabilidad que cada uno de nosotros tenemos de la situación que nos agobia.

La parodia y los chistes políticos, por ello, fueron expresión indispensable del teatro de revista en México. En un momento en el que la violencia campeaba en el ambiente, sus autores prefirieron sublimarla a través del teatro, en vez de alentarla, cuestionarla o buscar las causas verdaderas de las situaciones que le dieron origen. De cierto modo, puede

⁴⁶ *vid.* "Los autores nacionales al margen de los teatros de su país" en Hernández, 2015.

suponerse que tal medida es comprensible, ya que el enfrentamiento ante la causa real de un problema podría ser insoportable para la comprensión. Esto, conectado a la preferencia por el humor político en los escenarios mexicanos, nos hace pensar que han sido pocas las ocasiones en las que el teatro ideológico nacional ha adquirido un auténtico valor crítico.

Probablemente si se observara nuestro comportamiento con mayor amplitud, incluyendo aquellas conductas que escondemos pero que indudablemente repercuten en la vida social de nuestro país, adquiramos cierta consciencia que nos haga ver más allá de un gobierno malo y un pueblo oprimido, una valoración maniquea de la cual ya conocemos sus resultados; entonces, tal vez, la transformación sea posible.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- ARISTÓTELES. (2005). *Poética*. Traducción de Juan David García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.
- BENJAMIN, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- BENTLEY, E. (1988). *La vida del drama*. Traducción de Alberto Vanasco. México: Paidós.
- BRECHT, B. (1978). *Bertolt Brecht: Teatro completo IV. El alma buena de Se-Chuan, Madre Coraje y sus hijos*. Traducción de Raquel Warschaver. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2004). *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dietrich. Barcelona: Alba Editorial.
- (2006). *Las cinco dificultades para decir la verdad*. La Jornada. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/31/sem-cinco.html>
- (2010). *Madre Coraje y sus hijos*. Versión de Antonio Buero Vallejo. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (2012) *Teatro completo de Bertolt Brecht*. (3a. ed.). Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra.
- (n.d). *El pequeño organon para teatro escrito en 1948*. [Versión electrónica]. Traducción de Christa y José María Carandell. Recuperado de:

[http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948\[1\].pdf](http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948[1].pdf)

BUSTILLO, J. y MAGDALENO, M. (2008). *Cuatro obras de revista política para el "Teatro de Ahora", 1932 : El periquillo sarniento, Corrido de la revolución, El pájaro carpintero, Romance de la conquista*. Coordinador: Alejandro Ortiz Bullé Goyri. México: UAM

CANTÓN, W. (comp.), et al. (1982). *Teatro de la revolución mexicana*. México: Aguilar.

CORONADO, J.L. (2014). *Entrevista a Francisco Mora*. Obtenida el 30 de abril del 2015:http://ined21.com/p7083/?utm_content=bufferabbfd&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer

DE MARÍA Y CAMPOS, A. (1956) *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*. México: CONACULTA.

DESUCHÉ, J. (1968). *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Traducción de Ricardo Salvat. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones.

DUEÑAS, P. y FLORES Y ESCALANTE, J. (prol.) (1995). *Teatro Mexicano: historia y dramaturgia XX: Teatro de revista (1904-1936)*. México: CONACULTA.

ESSLIN, M. (1971). *Brecht. The man and his work*. New York: Anchor Books.

EWEN, F. (2001). *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Traducción de Alejandro Varela. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- FREUD, S. (1991). *Obras completas (Volumen 8): El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HERNÁNDEZ, L.J. (1997). *Beckett, Sentido y Método de dos Obras*. México: Facultad de Filosofía y Letras (UNAM).
- (2011). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández: aproximaciones, escritos de teoría dramática*. México: UNAM
- (2015). *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. México: Paso de Gato.
- JOHNSON, R. (Ed.). (1998). *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*. México: UNAM.
- KNOWLES, J. (1980). *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. Traducción de Antonio Argudín. México: UNAM
- MARTÍNEZ, F. (1998, enero/mayo). Apuntes para un modelo de análisis dramático: *La casa de Bernarda Alba*, una "tragedia de carácter". *La colmena*, (17), 5-18.
- MCKEE, R. (2009). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Traducción de Jessica Lockhart. Barcelona: Alba.
- MONSIVÁIS, C. (1988). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo
- MORRIS, D. (1973). *El mono desnudo*. Traducción de J. Ferrer Aleu. Barcelona: Plaza & Janés.

- ORTIZ, A. (2007). *José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela Chin Chun Chan (conflicto chino en un acto) en 1904*. [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/29/222145.pdf>
- (2008). "El 'Teatro de Ahora' y el teatro de revista en el México de los años treinta", y "Breve crónica de un 'romance' inconcluso". En Bustillo, J. y Magdaleno, M. *Cuatro obras de revista política para el "Teatro de Ahora", 1932*. México : UAM
- SÁEZ, C. (2014). Educar con cerebro. [Versión electrónica]. *Quo México*. Rec. de: http://www.ub.edu/geneticaclass/davidbueno/Articles_de_divulgacio_i_opinio/Altres/Neuroeducacion-QUO.pdf
- STEIN, P., *et al.* (2007). *Con Brecht*. Traducción de Ma. Dolores Ponce G. México: UNAM-INBA.
- WIIT, H. (Ed.). (1974). *Brecht: As They Knew him*. New York: International Publishers.