



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**EL EFECTO DE DISTANCIAMIENTO EN *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS* DE BERTOLT BRECHT**

**TESINA**

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

PRESENTA:

**MARIO RODRIGO CASTRO FLORES**

ASESOR:

**DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX      2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1. EL TEATRO ÉPICO.....	9
1. 1 Orígenes.....	9
1.1.1 El teatro griego .....	12
1.1.2 Teatro chino .....	15
1.1.3 Cabaret.....	18
1.1.4 Cine .....	25
1.1.5 Erwin Piscator.....	27
1.2 Características.....	31
1.2.1 Actitud crítica .....	32
1.2.2 Teatro Épico.....	34
1.2.3 <i>Gestus</i> .....	41
1.2.4 Efecto de distanciamiento .....	45
1.2.4.1 Texto .....	51
1.2.4.2 Música y canciones.....	53
1.2.4.3 Narrador.....	54
1.2.4.4 Carteles o letreros .....	55
1.2.4.5 Contradicción .....	56
CAPÍTULO 2. <i>MADRE CORAJE Y SUS HIJOS</i> DE BERTOLT BRECHT .....	60
2.1 Antecedentes.....	60
2.1.1 La Guerra de los Treinta Años .....	61
2.1.2 <i>La Pícaro Coraje</i> de H. J. CH. Von Grimmelshausen .....	66
2.2 Texto final.....	76
2.2.1 Estructura .....	76
2.2.1.1 Externa.....	81
2.2.1.1.1 Título .....	81
2.2.1.1.2 <i>Dramatis personae</i> .....	82
2.2.1.1.3 Actos o partes .....	83
2.2.1.1.4 Epílogo.....	84
2.2.1.1.5 Acotaciones o narraciones al inicio de los actos.....	87
2.2.1.1.6 Canciones.....	92
2.2.1.2 Interna.....	94
2.2.1.2.1 Historia, narración y análisis de las acciones por escena .....	94
2.2.1.2.1.1 Historia.....	94
2.2.1.2.1.2 Narración .....	95
2.2.1.2.1.3 Análisis de las acciones por escena .....	95
2.2.1.2.2 Poesía, canciones y monólogos.....	112
2.2.1.2.2.1 Poesía.....	112
2.2.1.2.2.2 Canciones.....	112
2.2.1.2.2.3 Monólogos.....	116

2.2.1.2.3 Intertextualidad .....	119
2.2.1.2.4 Asunto, motivo, tema y conflicto.....	123
2.2.1.2.4.1 Asunto .....	123
2.2.1.2.4.2 Motivo.....	123
2.2.1.2.4.3 Tema .....	124
2.2.1.2.4.4 Conflicto .....	125
CAPÍTULO 3. EL EFECTO DE DISTANCIAMIENTO EN <i>MADRE CORAJE Y SUS HIJOS</i> DE BERTOLT BRECHT .....	126
3.1 Estructura, texto y canciones.....	126
3.1.1 Estructura .....	126
3.1.2 Texto .....	132
3.1.3 Canciones .....	135
3.2 Acotaciones: narrador y carteles/letreros .....	137
3.3 Contradicciones en los personajes.....	140
3.3.1 Madre Coraje .....	141
3.3.2 Katrin.....	142
3.3.3 Eilif y Schweizerkas .....	144
3.3.4 El Predicador y el Cocinero .....	145
3.3.5 Yvette .....	146
CONCLUSIONES.....	149
ÍNDICE DE ANEXOS.....	154
FUENTES DE INFORMACIÓN .....	160

## Agradecimientos

A mi mamá  
a mi papá  
a Kico  
a Ale  
a Ariana  
a mi asesor  
a mi familia y a mis amigos

***Jimmy Tree:** I have to choose, I have to choose what is really worth telling: horror or desire? And I choose desire. You, each one of you, you opened my eyes; you made me see that I should not be wasting my time on the senseless fear.*

Youth (2015). Paolo Sorrentino.

## INTRODUCCIÓN

En uno de sus escritos, Bertolt Brecht, dramaturgo y director del siglo XX, se dedica a describir cinco dificultades principales para escribir la verdad<sup>1</sup>: 1) el valor de escribir la verdad, 2) la sagacidad de reconocer la verdad, 3) el arte de hacer la verdad manejable como arma, 4) el juicio de escoger a personas en cuyas manos la verdad se hace efectiva, y 5) la maña de propagar la verdad entre muchos. Las cinco dificultades, al ser enunciadas, permiten al interlocutor comprender y dar forma a una serie de limitantes que se presentan al intentar erradicar distintos tipos de injusticias en las sociedades. Las injusticias de las que se deben de hablar incluyen el racismo, la enorme brecha económica entre ricos y pobres, el machismo, la corrupción, el abuso de poder, y la violencia, por mencionar algunos.

La importancia que tienen las artes en nuestra sociedad radica en una generación de nuevas perspectivas frente a la realidad cotidiana a la que nos enfrentamos, además de ser una forma de expresión de las emociones y los sentimientos de las personas hacia la gente que no se dedica al arte. De esta manera el arte mantiene vivas las condiciones que no necesariamente están ligadas a la razón y al entendimiento, pero que humanizan. La conciencia que tiene el ser puede ser aprovechada para generar una autocrítica sobre el camino que estamos siguiendo para llegar a ser sociedades con mejores condiciones y calidad de vida, y que las injusticias descritas anteriormente busquen distintas soluciones para ser poco a poco borradas del panorama.

En virtud de lo señalado, se retomaron los trabajos de Bertolt Brecht y, en específico, de la obra *Madre Coraje y sus hijos*, para hablar sobre los temas como la verdad y las injusticias que deben ser reveladas, para generar una reflexión y un cambio en la perspectiva social y teatral sobre el entorno en el que vivimos actualmente. Esta investigación toca temas relevantes que definieron el curso del teatro y del arte en la segunda mitad del siglo XX, cuestión por la cual es necesario abordarla para comprender a uno de los personajes que marcó una influencia muy importante en el arte occidental. Además, propone una

---

<sup>1</sup> *Cinco dificultades para quien escribe la verdad* (Brecht; 1964)

revalorización de la propuesta por generar una *actitud crítica* tanto en los creadores como en los consumidores de arte para mejorar la situación del teatro en México.

Este trabajo de investigación pretende revalorar la visión actual que se tiene sobre la teoría dramática de Brecht, ofreciendo una perspectiva fresca del *teatro épico* que promovió como respuesta al teatro naturalista de su época. Por ello es importante, mediante el estudio de su teoría, comprender cuál ha sido la importancia y evolución tanto de su *teatro épico* como del *efecto de distanciamiento*, porque estos conceptos son los resultados de una de sus búsquedas iniciales: la *actitud crítica*<sup>2</sup>. Asimismo, las indagaciones para lograr dicha actitud, abrieron una posibilidad dentro del teatro para generar una reflexión por parte de los espectadores y los actores, con el objetivo de que la sociedad que asiste a estas obras de teatro fuera dotada una conciencia crítica para transformar su entorno.

Como teórico, autor y director teatral, Bertolt Brecht fue construyendo su teoría dramática al mismo tiempo que sus obras de teatro. Gracias a sus *Diarios de trabajo* y otros escritos, se puede conocer la evolución del tipo de teatro que fue desarrollando a lo largo de su vida. Dichos escritos proporcionan una gran cantidad de información acerca del dramaturgo, tanto teoría como experiencia práctica que él mismo compiló, y que nos sirven como punto de partida para esta investigación.

Al poner el foco en la obra dramática *Madre Coraje y sus hijos* se busca comprender la función de las herramientas utilizadas para lograr el *efecto de distanciamiento*, además de tocar dos periodos muy violentos en la historia de la humanidad (La Guerra de los Treinta Años y la época de la Primera y Segunda Guerra Mundial para así rescatar el valor de la obra dentro del contexto histórico por la que fue rodeada. La elección de dicha obra se debe a que es considerada como una de sus tres grandes obras (Willett; 1964: n135). Además de que la

---

<sup>2</sup> “El espectador ya no estaba en ningún modo permitido de acercarse a una experiencia de forma acrítica (y sin consecuencias prácticas) por medio de la empatía simple con los personajes de una obra” (Willett; 1964:71). La traducción es mía. Texto original: “The spectator was no longer in any way allowed to submit to an experience uncritically (and without practical consequences) by means of simple empathy with the characters in a play”.

anécdota presenta a una mujer que no reflexiona después de una serie de vivencias trágicas, como si hubiera vuelto al mismo lugar en el que comenzó al principio sin ganar un aprendizaje (Willett; 1964: 229), y esto provoca un cierto extrañamiento al lector o espectador. También, la decisión de escoger dicha obra, se debe a que esta obra se atiene mucho más consistentemente al estilo épico que el autor propone (Willett, 1964: 228). Finalmente, el estudio del efecto de distanciamiento en *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, apunta a la necesidad de continuar por el camino de la propuesta teatral de generar una actitud crítica en el público y de invitarlo a transformar su entorno.

Este trabajo tendrá como base un análisis, desde el punto de vista dramático, para demostrar que en la obra de teatro *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht se pueden descubrir herramientas que proponen la generación del *efecto de distanciamiento* descritas por la teoría dramática del mismo autor.

En el primer capítulo, se presentarán los factores que influyeron a Bertolt Brecht para concebir su obra dramática y teórica desde sus orígenes: el teatro griego, el teatro chino, el cabaret, el cine, y Erwin Piscator. Luego, se estudiarán los conceptos básicos que caracterizan su trabajo: la *actitud crítica*, el concepto de *teatro épico*, el *gestus*, y el *efecto de distanciamiento*. En el último punto, se hará una descripción de algunos componentes que proponen la concepción del *efecto de distanciamiento* en sus obras, con la atención centrada en texto. En el segundo capítulo, se estudiará la obra de *Madre Coraje y sus hijos* a través de los antecedentes y a las influencias que marcaron su escritura, como la Guerra de los Treinta Años y la novela de *La Pícaro Coraje* de H. J. Ch. von Grimmelshausen. También se realizará un examen del texto final, centrándonos en la estructura para tener un punto de vista mucho más rico en cuanto a los elementos que integran esta obra de teatro y pueden posibilitar la presencia de herramientas propias para crear efectos de distanciamiento. El tercer y último capítulo, se centrará en descubrir, con base en las indagaciones anteriores con respecto a las características del teatro brechtiano y de la obra estudiada, los elementos que sugieren o implican en el texto la presencia de indicadores que pueden ser



utilizados para la creación de efectos de distanciamiento hacia el proceso de la puesta en escena.

La relevancia que tiene Bertolt Brecht en el mundo artístico, no sólo se relaciona con un enfoque estético o escénico ya que –además de ser actor, director, compositor y dramaturgo– en su faceta como productor, investigaba la manera de vivir del arte, ofrecer un producto de alta calidad, y alcanzar una repercusión para el mejoramiento de su sociedad. Además, definió una propuesta del mejoramiento del proceso y de los modos de producción del arte para el consumo de la sociedad. Debido a que su trabajo no se remite únicamente a la esfera teatral sino que mantiene reflexiones distinguidas en cuanto al papel del teatro y del arte dentro de la cadena de producción, considero que es preciso retomar algunas de sus indagaciones iniciales e investigaciones que conformaron la base de su teatro para reflexionar sobre el contexto actual que nos rodea.

## CAPÍTULO 1. EL TEATRO ÉPICO

### 1. 1 Orígenes

Bertolt Brecht nació en Habsburgo el 10 de febrero de 1898 (Ewen; 2008: 33). Su infancia se llevó a cabo en su ciudad natal y en 1917 fue a la Universidad de Munich a realizar estudios de medicina. Fue convocado por el ejército, como camillero para participar en la Primera Guerra Mundial. Este es un punto clave en su vida porque a partir de esta experiencia, de acuerdo con Thompson, Brecht cambiaría radicalmente su enfoque artístico e ideológico (Thompson; 2006: 24)<sup>3</sup>.

En Munich floreció su interés por el teatro, pues escribió crítica teatral para dos periódicos (*Tageszeitung* de Habsburgo en 1918 y el periódico izquierdista *Volksville*) (Ewen; 2008: 42).

La vida en Munich distaba de ser placentera. En verdad, Munich era la cuna del nacionalsocialismo y sus manifestaciones eran harto evidentes. El antisemitismo rampante y el separatismo bávaro se sentían en el aire. Pero en compensación estaban los teatros, la ópera, las exposiciones y el no menos importante (al menos para Brecht) cabaret político... (Ewen; 2008: 42)

Tenía dieciséis años cuando empezó la Primera Guerra Mundial, poco a poco sus compañeros fueron siendo reclutados para el ejército, pero gracias a su padre, sabiendo que los estudiantes médicos les permitían el aplazamiento, se inscribió a un curso médico adicional en la Universidad de Munich. Ahí comenzó a interesarse por la literatura y el teatro, pues conoció al profesor de teatro Artur Kutscher, con quien compartió su admiración por Frank Wedekind.

Brecht proviene de una sociedad alemana altamente influenciada por el expresionismo. Sus bases para el teatro se irían afianzando poco a poco gracias a la influencia de Karl Valentin y Frank Wedekind<sup>4</sup>. De Karl Valentin, lo que

---

<sup>3</sup> “[...] pero su actitud hacia la guerra cambió bastante rápido“. La traducción es mía. Texto original: “[...] but his attitude to the war shifted quite quickly”.

<sup>4</sup> Sobre Valentin: “Una de las anécdotas más populares de los primeros años de Brecht en Munich involucre un encuentro significativo con el comediante popular Karl Valentin (1882-1948)” (Thompson; 2006: 40). La traducción es mía. Texto original: “One of the most popular anecdote’s about Brecht’s early years in Munich involves a significant encounter with the popular comedian Karl Valentin (1882-1948)”. Sobre Wedekind: “...Munich se veía a sí misma como un centro de

aprendió, y lo que lo marcaría de por vida para sentar las bases de una estética general que lo conduciría por un camino que mantendría durante toda su carrera artística fue el *gestus*. “Pero lo que más le impresionaba era su capacidad para la mímica, aquello que llamaría “gestus social”: las caricaturas del antihéroe” (Ewen; 2008: 43).

Por otro lado, ‘aunque es difícil establecer un contacto directo de Brecht con Wedekind, la influencia y las similitudes entre ellos son esenciales: actores, poetas, dramaturgos y trovadores, buscaron sacudir la moral de la sociedad y las instituciones de su época’ (Ewen; 2008: 45)

Es difícil creerlo. Su vitalidad era su característica más refinada. Solamente tenía que entrar a una sala de conferencias lleno de cientos de estudiantes ruidosos, o a un cuarto, o a un escenario, con su caminado especial, su cráneo de bronce y corte agudo, ligeramente inclinado y empujado hacia adelante, y se hacía el silencio. [...] La última vez que lo vi y escuché de él fue hace seis semanas en la fiesta de despedida organizada por los miembros del seminario de Kutscher. Parecía estar en lo mejor de su salud, hablaba animadamente y a nuestra petición, ya pasada medianoche, cantó tres de sus mejores canciones al laúd. Sin realmente haberlo visto enterrado no lo puedo concebir que este muerto. Como Tolstoi y Strindberg, era uno que tarde o temprano debería romper con su hábito favorito de tener un mal teatro (Willett; 1964: 5-6)<sup>5</sup>.

---

cultura y arte, en oposición al centro económico de Berlín. La ciudad tuvo como anfitriones, entre otros a Frank Wedekind, Tomas y Hainrich Mann, Arnold Zweig, Johannes Becher, Lion Feuchtwanger, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka y Arnold Schoenberg” (Thompson 2006, 44). La traducción es mía. Texto original: “...Munich very much saw itself as a centre for culture and art, in opposition to the economic centre of Berlin. The city played host to, among others, Frank Wedekind, Tomas and Heinrich Mann, Arnold Zweig, Johannes Becher, Lion Feuchtwanger, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka and Arnold Schoenberg”.

<sup>5</sup> La traducción es mía. Texto original: “It is hard to believe it. His vitality was his finest characteristic. He had only to enter a lecture-room full of hundreds of noisy students, or a room, or a stage, with his special walk, his sharp-cut bronze skull slightly tilted and thrust forward, and there was silence. [...] The last time I saw and heard him was six weeks ago at the farewell party given by the members of Kutscher’s seminar. He seemed in the best of health, spoke animatedly and at our request, well after midnight, sang three of his finest songs to the lute. Without actually seeing him buried I cannot conceive that he is dead. Like Tolstoy and Strindberg he was one ought sooner or later to break with their favorite habit of having a bad theatre”.

Brecht 'conocía sus poemas y sus obras, y compartía con él la pasión por recitar y cantar (si se lo podía denominar canto) sus propios poemas' y una de sus primeras obras 'está dedicada a él'. Pero Wedekind influenció a mucha gente, 'y no es exagerado decir que en ciertos aspectos fue uno de los grandes maestros de la literatura alemana de principio de siglo (Ewen; 2008: 44). Otro de los autores que marcó profundamente la gran mayoría de la temática de las obras de Brecht fue Georg Büchner. Con *Woyzeck* creó 'la primera obra teatral alemana proletaria' y con *La muerte de Danton* Brecht encontró las bases 'el teatro épico moderno'. Además de estas influencias, en lo lingüístico, Büchner influyó en Brecht con "los patrones de habla quebrada, el *Nebeneinanderreden* (forma de hablar de los personajes yuxtaponiéndose unos a otros) y el manejo del lenguaje coloquial subido de tono". Y en la estructura dramática, Brecht 'reforzaría su encuentro con los dramas históricos isabelinos, abiertos y episódicos'. Además de que ambos dramaturgos preferirían 'el héroe "pasivo"' (Ewen; 2008: 47).

Debido al cambio en su visión de la guerra a los inicios de su carrera y a su búsqueda por dotar de sentido a un término que concibió como *actitud* o *postura crítica*.

Esta dramaturgia no hace uso de la 'identificación' del espectador con la obra, como lo hace la Aristotélica, y tiene un punto de vista diferente con respecto a otros efectos psicológicos que una obra debe provocar en una audiencia, como por ejemplo, hacia la 'catarsis'. [...] De hecho, tiene como objetivo 'enseñar' al espectador una actitud práctica; tenemos que hacer lo posible para que él tome una actitud crítica mientras está en el teatro (como oposición a la actitud subjetiva de quedarse completamente 'enredado' en lo que está sucediendo (Willett; 1964:78)<sup>6</sup>.

Lo que estudiaremos a continuación son las distintas influencias que fueron conduciendo a Bertolt Brecht para descubrir el *teatro épico* como una posibilidad

---

<sup>6</sup> La traducción es mía. Texto original: "This dramaturgy does not make use of the 'identification' of the spectator with the play, as does the Aristotelian, and has a different point of view also towards other psychological effects a play may have on an audience, as, for example, towards the 'catharsis'. [...] In fact, it has a purpose the 'teaching' of the spectator a certain quite practical attitude; we have to make it possible for him to take a critical attitude while he is in the theatre (as opposed to a subjective attitude of becoming completely 'entangled' in what is going on".

de expresión tanto estética como ideológica para integrar en los actores y espectadores a esta *postura* o *actitud crítica* frente al teatro.

### 1.1.1 El teatro griego

Una de las influencias más antiguas que le dieron forma al trabajo de Brecht, fue el teatro griego. Lo que encontró en él fue una forma de narrar las historias de los héroes trágicos para mostrar una visión o perspectiva distinta de la perspectiva del héroe, proponiéndole al espectador una opinión más allá de la identificación aristotélica del héroe: “La dramaturgia griega utiliza ciertas formas de distanciamiento, con intervenciones notables por parte del coro, para tratar de rescatar un poco de esa libertad de análisis sobre la que Schiller <sup>7</sup> está incierto en el modo de asegurarla. (Willett; 1964: 210)<sup>8</sup>”

La diferencia más clara que existe entre el teatro griego del teatro épico de Brecht es el objetivo que tenía la presentación de las obras de teatro para el público de las diferentes épocas

Y los placeres de los diferentes periodos variaron naturalmente de acuerdo al Sistema bajo el que la gente vivía en sociedad en ese tiempo. La *demos* Griega [literalmente: la demos del circo Griego] gobernada por tiranos tenía que ser entretenida de manera distinta a la corte feudal de Luis XIV. Era requerido que el teatro entregara diferentes representaciones de la vida de los hombre en conjunto: no sólo representaciones de una vida diferente, pero también representaciones de otro tipo” (Willett; 1964: 181)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> “La acción dramática se mueve ante mí; en el caso de la acción épica, en cambio, soy yo quien se mueve y ella parece mantenerse inmóvil. A mi juicio gran parte de la diferencia reside en eso. Si el suceso se desarrolla ante mí, me siento atado al presente sensorial, mi fantasía pierde toda libertad, dentro de mí se produce y se mantiene una constante inquietud, no puedo apartarme del asunto: imposible mirar atrás, imposible meditar. Estoy sometido a un poder ajeno. Si, por el contrario, me muevo en torno al acontecimiento y éste no se me puede escapar, mi marcha no tiene por qué ser regular. Puede detenerme, más o menos, según mis necesidades subjetivas, puedo retroceder o adelantarme a voluntad, etcétera’. (Correspondencia con Goethe, 26-2-1797.)” (Brecht; 1976: 11)

<sup>8</sup> La traducción es mía. Texto original: “Greek dramaturgy uses certain forms of alienation, notably interventions by the chorus, to try and rescue some of that freedom of calculation which Schiller is uncertain how to ensure”.

<sup>9</sup> La traducción es mía. Texto original: “And different periods’ pleasures varied naturally according to the system under which people lived in society at the time. The Greek demos [literally: the demos of the Greek circus] ruled by tyrants had to be entertained differently from the feudal court of Louis

Pero mantenían un punto de acuerdo muy importante: el placer<sup>10</sup>. El placer fue una de las búsquedas que Brecht realizó para continuar con conceptos como: *teatro épico, didáctica, pedagogía*, etc, y en uno de los puntos más relevantes en el *Pequeño organón para teatro* afirma que

Y la catarsis de la que Aristóteles escribe – limpiando por miedo y piedad o de miedo y piedad – es una purificación que solamente es realizada no solamente de un modo placentero, sino precisamente con el objetivo del placer. El pedir o aceptar más del teatro, es establecer una marca personal demasiado baja” (Willett; 1964: 181)<sup>11</sup>.

Lo que nos confirma que la importancia que le daba Brecht al placer en el entretenimiento, a pesar de todos sus conceptos teóricos específicos y determinados para lograr un objetivo social, es una de las bases para desarrollar su teoría, cumplir con el objetivo del teatro como un negocio que forma parte del mercado y lograr una transformación social.

Una fuente que nos ha ayudado a comprender la importancia que tenían las representaciones griegas enmarcadas en una serie de festividades y rituales sagrados y religiosos son los escritos de Silvio D’Amico. Esta función social dentro de la vida de la población del siglo XX en Alemania es distinta, ya que, aunque el teatro seguía teniendo una importancia social sobre la opinión de las masas, tanto la radio como el cine estaban en sus inicios, ofreciendo posibilidades distintas a las figuras en el poder para manipular la opinión pública – recordemos que el radio fue

---

XIV. The theatre was required to deliver different representations of men’s life together: not just representations of a different life, but also representations of a different sort”.

<sup>10</sup> La idea del placer proviene de la intención de Brecht de ofrecer espectáculos que fueran entretenidos para que los sentidos del espectador se mantuvieran despiertos y pudieran aprender, pues pensaba que una de las cualidades del teatro era la de divertir y sorprender tanto para aprender como para enseñar (Willett; 1964: 73).

<sup>11</sup> La traducción es mía. Texto original: “And the catharsis of which Aristotle writes –cleansing by fear and pity of from fear and pity – is a purification which is performed not only in a pleasurable way, but precisely for the purpose of pleasure. To ask or to accept more of the theatre is to set one’s own mark too low”.

uno de los elementos que usó Hitler para dirigir a Alemania a la Segunda Guerra Mundial.

Las diferencias entre los tiempos descritos en el texto anterior por Brecht son tanto el objetivo social de su teatro como el origen productivo del mismo. El teatro que él buscaba realizar era para generar una transformación en la sociedad: "... es precisamente el teatro, el arte y la literatura lo que tienen que formar la 'superestructura ideológica' para una reorganización sólida y práctica de la forma de vida de nuestra era" (Willett; 1964: 23)<sup>12</sup>. Por otro lado, el origen del teatro de Brecht, no proviene de una intención del gobierno para promover determinadas ideas hacia la sociedad, sino al contrario, proviene de una idea por parte de Brecht de transformar a la sociedad alemana con el objetivo de realizar críticas al sistema gobernante en las sociedades capitalistas, razón por lo cual se convirtió en un exiliado alemán durante una gran parte de su vida<sup>13</sup>.

Finalmente, Brecht afirma que la narrativa es el alma del drama<sup>14</sup> otro punto de acuerdo con Aristóteles, a pesar de sus diferencias sustanciales. Esto nos revela la intención de Brecht de no sólo presentar una historia frente al público, sino de generar la integración entre la escena y la sala, mediante la integración de un narrador, para lograr una comunicación más efectiva en cuanto a lo que se quisiera lograr como objetivo social.

---

<sup>12</sup> La traducción es mía. Texto original: "... it is precisely theatre, art and literature which have to form the 'ideological superstructure' for a solid, practical rearrangement of our age's way of life".

<sup>13</sup> "Un año después de esta producción, Hitler se convirtió en Canciller. No hubo revolución Comunista ni algún intento de oposición armada. El edificio del Reichstag fue quemado el 27 de Febrero de 1933. Brecht dejó Alemania al día siguiente, y permaneció en el exilio hasta después de la Segunda Guerra Mundial"(Willett; 1964: 62). La traducción es mía. Texto original: "A year after this production Hitler became Chancellor. There was no Communist revolution and no attempt at armed opposition. The Reichstag building burned down on 27 February 1933. Brecht left Germany the next day, and remained in exile until after the Second World War"

<sup>14</sup> Punto de acuerdo con Aristóteles, pero Brecht mismo también acepta que disiente sobre el propósito para el cuál debe ser interpretado un drama (Willett; 1964: 183, 213).

### 1.1.2 Teatro chino<sup>15</sup>

Este no es el tipo de representación que pueda expresar nuestro tiempo; no va a balancear a una audiencia puramente moderna. Para lograr eso, uno tiene que aplicar el único estilo de actuación que encuentro natural: el épico, tipo narrativo. Es el tipo que los chinos han estado usando por miles de años: entre los actores modernos, Chaplin es uno de sus maestros” (Willett; 1964: 68)<sup>16</sup>.

El teatro chino es una de las influencias más importantes en la teoría de Brecht, aunque no fue el primero que empezó a experimentar con técnicas orientales dentro del teatro occidental para la generación de otras posibilidades en el drama<sup>17</sup>, porque utiliza la idea principal en la cual en el teatro no simplemente se presenta una historia para el público –lo que se venía realizando por la influencia naturalista– sino que la historia se narra. Esta distinción es importante porque implica la sensibilización por parte de los creadores del arte con los recipientes del mismo. Además, Brecht encuentra en él uno de los indicios más fuertes en los que se podía basar para crear su *efecto de distanciamiento*.

Lo siguiente tiene como intención referirse brevemente al uso del efecto de distanciamiento en la actuación del teatro tradicional Chino. Este método fue más recientemente usado en Alemania para obras de tipo no aristotélico (no dependientes de la empatía) como parte de los intentos realizados para evolucionar a un teatro épico (Willett; 1964: 91)<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Una nota al pie mantenía que “Este ensayo resulta de una presentación de la compañía de Mei Lan-fang en Moscú en el verano de 1935” (Willett; 1964: 99). La traducción es mía. Texto original: “This essay arose out of a performance by Mei Lan-fang’s company in Moscow in spring 1935”.

<sup>16</sup> La traducción es mía. Texto original: “This isn’t the kind of representation that can express our time; it isn’t going to sway a purely modern audience. For that one has to apply the only form of acting that I find natural: the epic, story-telling kind. It’s the kind the Chinese have been using for thousands of years: among modern actors Chaplin is one of its masters”.

<sup>17</sup> Meyerhold utilizó formas dancísticas del teatro chino para crear nuevas coreografías dentro del drama (Willett; 1964; 130).

<sup>18</sup> Así comienza el capítulo “24. Alienation Effects in Chinese Acting” de *Brecht On Theatre* de John Willett. La traducción es mía. Texto original: “The following is intended to refer briefly to the use of the alienation effect in traditional Chinese acting. This method was most recently used in Germany for plays of a non-aristotelian (not dependent on empathy) type as part of the attempts being made to evolve to an epic theatre.”



Lo que explica la importancia que tiene el teatro chino en la creación de su teatro épico para romper con la identificación aristotélica, buscando que el espectador tuviera una reacción, ya sea de aceptación o rechazo en el plano consciente.

Además de lo anterior, Brecht sostiene que “no hay nada nuevo sobre el teatro épico. Su carácter expositivo y su énfasis en el virtuosismo lo acercan al viejo teatro asiático” (Willett; 1964: 75)<sup>19</sup>. Con lo que podemos percibir una de las características que más adelante tendrán que ver con la presentación al público de sus obras de teatro y con la generación de un nuevo estilo de actuación para su teatro en el que las actrices y los actores generen una conciencia visiblemente expuesta ante el público al que se están presentando. Además, como parte de la estructura, como lo podemos ver en la cita inicial de este apartado, busca generar una narrativa distinta al drama naturalista de su época en la que el contacto con el público fuera una prioridad.

Algunas de las características que Brecht resalta para generar el efecto de distanciamiento en el teatro chino son: la utilización de una gran cantidad de símbolos; la conciencia de ser observado, eliminando la cuarta pared, por parte del intérprete; el objetivo del intérprete de parecer extraño y sorprendente, observándose extrañado por sí mismo y por su trabajo; la distinción por parte del intérprete de la función que tiene como intérprete y su función como persona representada; la representación de los incidentes de alta nivel emotivo pero sin volver agitada su interpretación; una frialdad generada a partir del distanciamiento entre el intérprete y la persona a quién está representando; y la ligereza y naturalidad de la interpretación como lo más importante para generar el *efecto de distanciamiento*.

Brecht menciona que la utilización de este efecto en la actuación china tiene que ver directamente con la necesidad de las personas para cumplir determinados objetivos sociales, lo que nos confirma que Brecht buscaba utilizar dicho efecto e integrarlo a su *teatro épico* para lograr la transformación de su entorno y del teatro

---

<sup>19</sup> La traducción es mía. Texto original: “there is nothing all that new about the epic theatre. Its expository character and its emphasis on virtuosity bring it close to the old Asiatic theatre”.

En la creación de nuevos principios artísticos y en la elaboración de nuevos métodos de representación debemos empezar con las demandas apremiantes de una época cambiante; la necesidad y la posibilidad de remodelar la sociedad que se aprecia adelante. Todos los incidentes entre los hombres deben de ser observados, y todo debe ser visto desde un punto de vista social. Entre otros efectos que necesita un nuevo teatro para su crítica social y su reporte histórico de transformaciones completadas está el efecto de distanciamiento. (Willett; 1964: 98-99)<sup>20</sup>.

A esta idea de la transformación del teatro y de la sociedad en la época en la que Brecht desarrolló su teatro, tenemos que recordar que uno de los pilares, que trataremos más tarde, tiene que ver con el *efecto de distanciamiento* que proponían tanto el teatro clásico, medieval y asiático. “Brecht tiene una profunda deuda con el teatro oriental: el chino y el japonés... del teatro japonés, retoma la significación de los elementos de utilería, la actuación inexpresiva y estilizada, y el uso de coros y música” (Alejos; 2016: 46).

Finalmente, “el teatro clásico y medieval distanciaba a sus personajes al hacerlos vestir máscaras de humanos o animales; el teatro chino, incluso hoy en día, utiliza efectos de distanciamiento musicales y de pantomima” (Willett; 1964: 192)<sup>21</sup> y esta utilización de estas herramientas como las máscaras, la música y la pantomima la podemos ver claramente representada en la siguiente influencia del teatro brechtiano.

---

<sup>20</sup> La traducción es mía. Texto original: “In setting up new artistic principles and working out new methods of representation we must start with the compelling demands of a changing epoch; the necessity and the possibility of remodeling society loom ahead. All incidents between men must be noted, and everything must be seen from a social point of view. Among other effects that a new theatre will need for its social criticism and its historical reporting of completed transformations is the A-Effect”.

<sup>21</sup> La traducción es mía. Texto original: “the classical and medieval theatre alienated its characters by making them wear human or animal masks; the Asiatic theatre even today uses musical and pantomime A-effects”.

### 1.1.3 Cabaret

Una de las mayores influencias en el teatro de Brecht, proviene del cabaret de Karl Valentin<sup>22</sup>, quien "...podría decirse que era el principal comediante Alemán de su generación y ciertamente el intérprete de cabaret más exitoso en Munich durante las décadas que abrieron el siglo veinte." (Thompson; 2006: 41)<sup>23</sup>.

Las características del cabaret que generaron una mayor influencia en la ideología de Brecht, tienen que ver principalmente con la sátira y la crítica política y social, además de haber influenciado en gran medida los formatos de las obras de Brecht estéticamente, integrando características del music-hall y del *vaudeville*. El cabaret, como forma de expresión íntimamente relacionada a los trabajadores y al teatro popular, fue una de las formas teatrales en las que Brecht se basó para crear su teoría del teatro épico.

Una de las características que más se mencionan es la separación radical de los elementos (Willett; 1964:37)

Su innovación más sorprendente recaía en la separación estricta de la música de todos los otros elementos del entretenimiento que se ofrecía. Incluso superficialmente esto era evidente del hecho que la pequeña orquesta estaba instalada visiblemente en el escenario. Para el canto de las canciones se arregló un tipo especial de iluminación; la orquesta fue iluminada; los títulos de los distintos números fueron proyectados en las pantallas al fondo [...] y los actores cambiaron sus posiciones antes de que el número comenzara (Willett; 1964: 85)<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Es importante recordar la historia que Brecht describió para recordar el surgimiento de su idea de teatro épico, con Karl Valentin, porque tiene que ver con una relación cercana al uso del maquillaje blanco tanto en el teatro chino como en el cabaret. La relevancia de esta historia tiene que ver con la observación por parte de Valentin, en la cual se describe que si unos soldados [durante el montaje de *Eduardo II* de Marlowe] estaban asustados debían estar 'pálidos' o 'blancos', lo que llevó a la decisión radical de blanquear los rostros de los soldados con un obvio y grueso maquillaje.

<sup>23</sup> La traducción es mía. Texto original: "...was arguably the foremost German comedian of his generation and certainly the most successful cabaret performer in Munich during the opening decades of the twentieth century".

<sup>24</sup> La traducción es mía. Texto original: "Its most striking innovation lay in the strict separation of the music from all the other elements of entertainment offered. Even superficially this was evident from the fact that the small orchestra was installed visibly on the stage. For the singing of the songs a special change of lighting was arranged; the orchestra was lit up; the titles of the various numbers were projected on the screens at the back [...] and the actors changed their positions before the number began."

Esta separación radical de los elementos y que no existiera una interdependencia tan notablemente sincronizada entre ellos, tiene que ver principalmente con los elementos existentes en la escena del cabaret. Esta influencia de la separación viene claramente de los dramas isabelinos pero, para fines de lo que Brecht buscaba realizar con el teatro épico: “Como con Brecht, para el intérprete de cabaret todo debe ser visto y nada debe ser obscurecido” (Thompson; 2006:49)<sup>25</sup>. Esta idea de que todo se debe ver, nos sirve de punto de partida para que a continuación se describan las características más importantes que Brecht toma del cabaret para el *teatro épico*.

En el cabaret existen: una serie de actos unipersonales que se presentan por separado, pero aun así existe una relación con los diversos elementos del programa; la existencia de un rol central de una persona como narrador o maestro de ceremonias, quien tiene la función de presentar, hacer comentarios y relacionar un acto con el siguiente, utilizando además de la narración, canciones o letreros.. Todas estas características tienen que ver con la estructura del teatro dramático de Brecht, aunque modificados de otra forma, como veremos más adelante.

El teatro de Brecht, comparado con el cabaret y con otras características del teatro popular, teóricamente se vuelve comprensible. Una de las cuestiones más importantes, por lo menos desde la ideología del teatro que Brecht realizaba tiene que ver con el enfoque social porque “la perspectiva del cabaret permitió al teatro arrojar la realidad social en una luz nueva, fuerte y objetiva” (Thompson; 2006: 43).

La primera característica tiene que ver con la estructura que retomó influenciado por los textos isabelinos: los actos independientes. Esta estructura que proviene del cabaret fue la que utilizó en la mayoría de sus obras dramáticas.

Él quiere producir con esto pequeñas historias autónomas, cuyas narraciones están construidas por conflictos, contradicciones y esquemas culturales que nos muestran un conocimiento de las causas internas de los fenómenos de la vida. También, al

---

<sup>25</sup> La traducción es mía. Texto original: “As with Brecht, for the cabaret performer everything must be seen and nothing should be obscured

ser escenas cortas, ayuda al espectador a distanciarse de la narración, a sorprenderse constantemente de la representación de las contradicciones de las relaciones humanas. Otra característica de las escenas cortas es que son cónicas, esto quiere decir que cada escena nos lleva a una conclusión independiente, que al mismo tiempo nos conduce a la misma conclusión de la obra (García Arteaga; 1994: 7).

Lo que nos confirma justamente la intención de Brecht: generar una reflexión independiente en cada una de las escenas que se van presentando a lo largo del drama, para así provocar la reflexión en el espectador por medio del *distanciamiento*. A pesar de que las escenas son independientes lo que Brecht buscaba era relacionarlas entre ellas para lograr una coherencia general de la obra, y así también tener una conclusión general.

Para lograr lo anterior, partiendo por escenas con conclusiones independientes en sus obras, Brecht utilizó como figura para otorgar orden a sus textos y sus representaciones el *conférencier*. Un símil de esta figura escénica es el maestro de ceremonias que aún podemos ver en obras circenses en México. Él era el responsable de ir comentando los actos y resaltando la importancia de cada uno de ellos, incluso adelantando una parte de lo que sucedería en ellos (Thompson; 2006: 47).

Además, para ayudar a describir las acciones antes de que sucedan y mostrar las fechas en las que sucede cada evento, una de las herramientas que Brecht utilizó fue el *Spruchbänder*<sup>26</sup> o pancarta, que posteriormente se convertirían en carteles descriptivos de la escena. Esta característica es lo que “Willett y Manheim describen como la ‘concepción de la historia tipo balada’, por parte de Brecht” (Thompson; 2006: 48) y fueron fundamentales para generar el *efecto de distanciamiento* en el teatro brechtiano, ya que gracias al conocimiento de la

---

<sup>26</sup> *Spruchbänder* o pancarta (traducción obtenida de: <http://es.langenscheidt.com/aleman-espanol/spruchbaender>) es la base de los carteles ilustrativos que se utilizan en las obras de Brecht que tienen su origen en el cine mudo que inspiró a Brecht (Thompson; 2006: 47). Su relevancia en el teatro brechtiano tiene que ver con la idea de presentar los argumentos de la escena antes de que suceda, generando una preconcepción de la obra y una reflexión por parte del espectador no sobre la situación sino sobre los factores que provocaron dicha situación, un panorama social.

situación, lo que los espectadores así como los actores estuvieron en posición de reflexionar, fue sobre los factores que llevaron a esa situación determinada y no se quedaron a la expectativa de lo que sucedería en el momento con respecto a la situación presentada en la escena.

Otra de las herramientas que tomó del cabaret para integrarlo a su teatro épico fueron los agrupamientos escénicos “para otorgar claridad a la narrativa y particularmente al *Gestus* de la escena y a los individuos dentro de ella, a sus relaciones sociales entre ellos, y a la acción” (Thompson; 2006: 48)<sup>27</sup>. En uno de sus escritos, aceptó que como productor copió los agrupamientos escénicos a Karl Valentin, y, al mismo tiempo defendió su postura con respecto a la utilización de la copia como una práctica saludable en el teatro: “Después de todo, no tenemos nada que ofrecer al teatro más que copias del comportamiento humano. El agrupamiento y los movimientos grupales, si suman a algo, son declaraciones de ello”. (Willett; 1964: 224)<sup>28</sup>. A pesar de las críticas sobre su trabajo con las copias y con las influencias que él tomó para ir generando su teatro épico, es necesario recordar que uno de los dramaturgos clásicos más reconocidos a nivel mundial, William Shakespeare, utilizó una misma metodología a partir de literatura ya escrita o de historias sucedidas y lo que hizo fue trasladarlas a su teatro, por lo que lo de Brecht no debería resaltar como una innovación ni un plagio, aunque si nos adentramos más a su biografía y a la relación que tuvo con Elisabeth Hauptmann y otras de sus colaboradoras y colaboradores, podemos descubrir ciertas injusticias por su parte con respecto al trabajo de los demás<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> La traducción es mía. Texto original: “Brecht used careful stage groupings to give clarity to the narrative and particularly the *Gestus* of the scene and the individuals within it, their social relationships to each other and the action. In this respect he was also showing the influence of cabaret”.

<sup>28</sup> La traducción es mía. Texto original: “After all, we have nothing to offer the theatre but copies of human behavior. The grouping, and the groups’ movements, if they amount to anything, are statements about that”.

<sup>29</sup> En ese sentido, la importancia que Brecht le otorgaba a la colaboración de sus compañeras mujeres en sus obras, era opacado de alguna manera por él mismo. A pesar de tener ciertos comportamientos y tendencias que suponían una visión feminista, Brecht mantuvo un marcado machismo que se aprecia tanto en su obra dramática como en los estudios realizados sobre su vida como en “Brecht’s lives” de Peter Thompson (Thompson; 2006: 22-39) y en diversos artículos de Brecht en México (Johnson; 1998) en donde se cuestiona la congruencia ética entre su vida artística y su vida privada, pero dicho análisis no es el objeto de este estudio.

Sobre la música que se utiliza en el cabaret, Brecht mantenía la utilización de la música del cabaret porque permitía que los actores se separaran de una manera inconsciente de la ficción, utilizando así algo que él llamó *música gestual* en su búsqueda por el *gestus social* (del cual hablaremos más adelante), como otra herramienta para generar el *efecto de distanciamiento* en su teatro.

Para ponerlo de manera práctica, la música gestual es aquella música que permite al actor exhibir ciertos gestos básicos en el escenario. La llamada música 'barata', particularmente aquella del cabaret y la opereta por algún tiempo ha sido un tipo de música gestual. La música seria, sin embargo, todavía se aferra al lirismo, y cultiva la expresión por su propio bien (Willett; 1964: 86)<sup>30</sup>.

Lo que podemos deducir entonces es que buscó salirse de la línea discursiva de la solemnidad del teatro naturalista y de la forma visual del expresionismo, y utilizar todos los recursos inscritos dentro de la escena para generar un interés pleno en los acontecimientos que suceden, alejándose claramente de la expectativa y a la sorpresa y dando un paso hacia atrás para poder ver la escena desde otra perspectiva, y así generar sus propias opiniones y reflexiones sobre la situación determinada que se está presentando frente a los espectadores.

Otra característica del cabaret es la importancia de la representación por sí misma, o para decirlo de otra forma, la relevancia que tiene la interpretación por parte de los ejecutantes para que sea disfrutable y entretenido el espectáculo ofrecido. Lo que quiero decir con esto es que puede existir un programa de presentación o un guión dentro del cabaret con la expectativa de que se transformase en un espectáculo determinado. La relevancia de esta cuestión acompañó durante la mayor parte de su vida artística a Bertolt Brecht, quien influenciado por las interpretaciones de Karl Valentin y de Frank Wedekind, cada uno en su teatro, apunta en sus *Messingkauf Dialogues* "Uno no debe pasar por

---

<sup>30</sup> La traducción es mía. Texto original: "To put it practically, gestic music is that music which allows the actor to exhibit certain basic gestic on the stage. So-called 'cheap' music, particularly that of the cabaret and the operetta, has for some time been a sort of gestic music. Serious music, however, still clings to lyricism, and cultivates expression for its own sake".

alto el hecho de que no es la obra, sino la interpretación la que es el verdadero propósito de todos los esfuerzos de uno” (Thompson; 2006: 50)<sup>31</sup>. La representación en el cabaret, además, da lugar a otra cuestión mucho más específica: en el cabaret, los ejecutantes no están representando a otro personaje, sino a sí mismos. Este punto de partida tan importante, genera un diálogo con la audiencia, porque no solamente los espectadores eran parte del *efecto de distanciamiento*, sino que los actores, se distanciaron de la situación para generar una reflexión como actores (adquiriendo una postura crítica) y después retomar su papel dentro del personaje pero no dejándose llevar por la fuerza y la energía de la ficción y de sus personajes dentro de la escena.

Tal vez el mejor ejemplo que Brecht dio sobre la personalidad del actor de ser visible en el escenario fue con Charles Laughton como Galileo: ‘El actor aparece en el escenario con un doble papel... Laughton, el artista, no desaparece en el Galileo a quién está representando... Laughton está realmente ahí, de pie en el escenario y mostrándonos cómo imagina que Galileo debió haber sido’ (Thompson; 2006: 55)<sup>32</sup>.

Tomando en cuenta esta interpretación del actor de sí mismo y del personaje al que están representando, inevitablemente generan una cuestión de confrontación con uno de los fundamentos del teatro naturalista: la cuarta pared. Esta cuestión de la cuarta pared viene a ser expresamente atacada por parte de Brecht para generar, no una empatía con el público, sino una relación más cercana entre los intérpretes y los espectadores.

...estaba en contra de la ilusión teatral y una cercanía basada en la empatía en la cual las audiencias compartirían las emociones de los personajes. La cercanía en el

---

<sup>31</sup> La traducción es mía. Texto original: “One shouldn't overlook the fact that it's not the play but the performance that is the real purpose of all one's efforts”.

<sup>32</sup> La traducción es mía. Texto original: “Perhaps the best example Brecht gave of the actor's personality being visible onstage was Charles Laughton as Galileo: '[T]he actor appears onstage in a double role... the showman Laughton does not disappear in the Galileo whom he is showing... Laughton is actually there, standing on stage and showing us what he imagines Galileo to have been”.



cabaret era distinta: un encuentro entre intérprete y audiencia en la cual cada uno tenía un rol activo (Thompson; 2006: 58)<sup>33</sup>.

Lo que esperaba, era un contacto directo con el público como sucedía en el cabaret de Valentin. La gente comía, bebía y fumaba mientras veía la representación. También se generaba un entorno en el cual la gente podía emitir opiniones y comentarios mientras ocurría la representación, una forma expresa de teatro popular.

El último punto, y uno de los más importantes, que proviene de las primeras concepciones que tenía con respecto a la importancia de su teatro frente a la de los demás: el placer. Aunque en el capítulo titulado “Énfasis en el deporte” (“Emphasis on Sport”) de *Brecht On Theatre*, Brecht habla sobre el entretenimiento y la diversión, como concepto a compararlo entre el teatro y los deportes, podemos ver la importancia para él de divertirse en lo que cada uno hace cuando dice “Y nadie que no pueda divertirse a partir de sus actividades, puede esperar que sean divertidas para nadie más” (Willett; 1964: 7)<sup>34</sup>. Él conocía desde el inicio la función fundamental del teatro, en su *Pequeño organón para teatro* menciona que: “El teatro, debe permanecer, de hecho como algo enteramente superfluo, aunque esto en realidad significa que es para lo superfluo para lo que vivimos. Nada necesita menos justificación que el placer” (Willett; 1964: 181)<sup>35</sup>. De este modo, también es importante retomar el análisis de Brecht sobre Aristóteles en el *Pequeño organón...* –mencionado en apartado del Teatro Griego–, en la cual afirma que la catarsis, algo que él no quiere lograr, no solamente se realiza de manera placentera, sino justamente por el propósito del placer, lo que nos deja claro que incluso, desde los inicios del teatro, la búsqueda es el placer, que, según él, se perdió en su tiempo.

---

<sup>33</sup> La traducción es mía. Texto original: “Brecht was against theatrical illusion and a closeness based on empathy, where audiences would share the emotions of the characters. The closeness in cabaret was different: an encounter between performer and audience where each played an active role”.

<sup>34</sup> La traducción es mía. Texto original: “And nobody who fails to get fun out of his activities can expect them to be fun for anybody else”.

<sup>35</sup> La traducción es mía. Texto original: “The theatre must in fact remain something entirely superfluous, though this indeed means that it is the superfluous for which we live. Nothing needs less justification than pleasure”.

Para finalizar el apartado, es preciso notar uno sus escritos titulado “Notas sobre la obra de teatro popular” (“Notes on the Folk Play”) en el que habla de algunas características que tienen que ver con la obra de teatro popular (o ‘Volksstück’). La relevancia de este capítulo tiene que ver principalmente con el contenido presentado por las formas teatrales de su época. En este texto, Brecht retoma muchos de los puntos que caracterizan al cabaret que también se pueden aplicar al teatro popular, las características que rescata son: formatos crudos y humildes; ingenuidad en la representación; situaciones convencionales y personajes esquematizados; situaciones grotescas; no existe una historia y los bocetos a veces no están necesariamente ligados; la representación depende del virtuosismo del intérprete; un teatro político ingenuo, poético y realista; ingenioso; y basado en la revista literaria; etc. (Willett; 1964: 153-157). La mayoría de estas características, incluso el formato crudo y humilde, y la búsqueda de un teatro político, ingenuo, poético y realista, son versiones descritas por Brecht en la incidencia del cabaret sobre su teatro épico. Es relevante tomar en cuenta la influencia de la revista literaria, pues es la figura que tomaría para que tanto el cabaret (como el teatro de revista o el teatro popular que él menciona) fuera “infectado por los altos ideales” para generar un nuevo teatro realista y artístico.

Lo extraído del cabaret contribuyó claramente en la agenda política de Brecht para el teatro, proporcionando modelos para el *Gestus* y el *Efecto de distanciamiento*, pero, tal vez, lo más importante, fue que le permitió declarar sus preferencias estéticas (Thompson; 2006: 59)<sup>36</sup>.

#### 1.1.4 Cine

Con la penetración del cine en la vida de los individuos mientras desarrollaba su teatro, Brecht generó varias reflexiones con respecto a la relación y el alcance del cine tanto en su vida artística como en la personal de los seres humanos. En sus reflexiones concluye que el cine demanda acción externa y no psicología

---

<sup>36</sup> La traducción es mía. Texto original: “Drawing for cabaret clearly contributed to Brecht’s political agenda for theatre, providing models for *Gestus* and the *Verfremdungseffekt*, but perhaps more importantly it allowed him to declare his aesthetic preferences”.

introspectiva, así como la idea del capitalismo que opera en una escala masiva, y mecanizando todo, creando procesos determinados y entonces deshumaniza. Chaplin, a su parecer, es el único que comprende esta cuestión y que trata de hacer las cosas humanas (Willett; 1964: 50). A pesar algunas características voraces, Brecht comprende que la literatura sí necesita del cine, tanto directa como indirectamente, porque puede funcionar como medio pedagógico para la multiplicidad o los cambios repetidos de los medios de representación, en específico el cinematográfico. Lo que Brecht piensa que este medio puede aportar es en que “la socialización de estos medios de producción son vitales para el arte...” (Willett; 1964: 48)<sup>37</sup>. Con estos medios de producción se refiere principalmente a la forma de realización, y a la capacidad de generar los recursos para presentar grandes novelas a una cantidad mayor de gente, a pesar de las características muy claras con respecto al modo de producción capitalista del cine. Lo anterior es en cuanto a la influencia ideológica y las contradicciones con las que se enfrentaba cuando quería aprovechar el cine para sus objetivos personales.

El cine mudo dio oportunidades para algunos experimentos con música que crearon estados emocionales predeterminados. Yo escuché algunas piezas interesantes de Hindemith, y sobre todo de Eisler. (Willett; 1964: 90).

El cine además, aportó a la *música gestual*. Brecht buscaría que sus actores siguieran en contra de la emotividad de la música, lo que generaría un *efecto de distanciamiento* por parte de los actores y después hacia el espectador que percibe una música con cierta emotividad, y al mismo tiempo, ve una acción que va en contra de la misma, lo que teóricamente crearía una contradicción. Esta forma de generar contradicciones hacia el espectador sería algo que llevaría a cabo Brecht en la mayoría de sus obras para el *efecto de distanciamiento*. La influencia que tuvo el cine en su trabajo, además de generar una propuesta distinta en cuanto al medio de producción de las artes, fue la innovación –

---

<sup>37</sup> La traducción es mía: Texto original: “The socialization of these means of production is vital for art...”.

concebida en primera instancia por Erwin Piscator, quien también introdujo la música grabada – de utilizar las proyecciones en la escena para ofrecer otra perspectiva durante la representación de una obra.

#### 1.1.5 Erwin Piscator

Brecht trabajó de manera muy cercana a Erwin Piscator, de hecho, una de sus obras más importantes, que él tituló *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* fue una adaptación de *Las aventuras del buen soldado Švejk* de Jaroslav Hašek, que adaptó para el escenario de Piscator, en Berlín, en 1928 (Thompson; 2006: 81, 95).

La influencia de la función social del teatro proviene del concepto ‘refuncionalización’ (*Umfunktionierung*), que creó, y que comprende la función del arte como un pivote entre la producción social y artística.

[Walter] Benjamin explicó el concepto de Brecht de ‘refuncionalización’ como la reorganización estructural en la relación entre el escenario, el autor y la audiencia... con el objetivo de producir un modo de comunicación más democrático (Thompson; 2006: 103)<sup>38</sup>.

Y toda esta influencia que retomó para su teoría de obras didácticas (*Lehrstück*) provenía del “contexto del material de la estética Marxista (*Materialästhetik*) elaborado en los inicios de 1930 por un círculo de artistas y teóricos (Brecht enumeró a Eisler, Piscator, Heartfield, Grosz y Benjamin entre ellos)” (Thompson; 2006: 102)<sup>39</sup>. El objetivo de este grupo y de este material que crearon era el de eliminar la brecha que ha existido durante mucho tiempo entre el consumo y la producción artística.

La tercera vez que trabajó como dramaturgo en el teatro fue con Erwin Piscator de 1927 a 1928 y “le cambió la vida” (Thompson; 2006: 194). El teatro

---

<sup>38</sup> La traducción es mía. Texto original: “Benjamin explained Brechts concept of refunctionalisation as the structural reorgansation of the relationship between the stage the author and the audience [...] in order to bring about a more democratic mode of communication”.

<sup>39</sup> La traducción es mía. Texto original: “...in the context of Marxist material aesthetics (*Materialästhetik*) elaborated in the early 1930s by a small circle of artists and theoreticians (Brecht counted Eisler, Piscator, Heartfield, Grosz and Benjamin among them”.

político de Piscator, con la inclusión de los efectos técnicos del video y fotomontaje<sup>40</sup> formó parte de la influencia estética que mantendría a lo largo de su obra. Ambos compartían la idea de que el teatro podía responder ante las problemáticas que trajo la Primera Guerra Mundial a Alemania. Se podría asegurar que todo lo que tiene que ver con el teatro épico de Brecht, proviene de la influencia de Erwin Piscator porque, como él lo describe en los *Messinkauf Dialogues*, la generación de contrastes, la inclusión de varios aspectos técnicos, la permisividad de distintos estilos de actuación en la escena y la búsqueda del análisis por parte del público, eran aspectos que Piscator pretendía generar con el encuentro entre las distintas clases sociales que asistían al teatro, provocando una controversia entre el público y un teatro político que criticaba las diversas situaciones que había provocado la Primera Gran Guerra como la pobreza, la injusticia, la lucha por el mercado y materias primas, y la muerte innecesaria de seres humanos en contra de su voluntad (Brecht; 1965: 65-66).

Probablemente el modo de trabajo que más dio frutos en su obra, lo conoció laborando con Piscator en la relación entre dramaturgo y director.

Lo que yo solicité de un dramaturgo en las circunstancias específicas de nuestro teatro fue una colaboración genuinamente creativa conmigo con respecto a la dramaturgia. Nuestro dramaturgo tenía que ser capaz de volver a trabajar los textos a la luz de nuestro punto de vista, desarrollar texto y darle forma a las escenas con la más cercanamente posible fidelidad a mi concepto de dirección (Thompson; 2006: 195)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Según Brecht, Piscator fue el primero en introducir el cine en el teatro y ponerlo en el escenario como un actor más.

<sup>41</sup> Esta es una cita que proviene de: Piscator, Erwin, *Das Politische Theater*, revisado por Felix Gasbarra. Rowohlt. Hamburgo, 1963. Impreso. La traducción es mía. Texto original: "What I required from a dramaturg in the specific circumstances of our theatre was a genuinely creative collaboration with myself or the respective playwright. Our dramaturg had to be capable of reworking texts in the light of our political standpoint and to develop text and shape scenes with the closest possible adhesion to my directing concept".

Brecht reconoció que “su propio teatro sería ‘difícilmente concebible’ sin el teatro de Piscator” (Thompson; 2006: 195)<sup>42</sup>. Además, no solamente influido por Piscator, sino también por Meyerhold, incursionó en uno de los postulados más importantes que forman la base del postmodernismo<sup>43</sup> que es “la ‘separación de los elementos’ a diferencia de la ‘tradicional, obra de arte fundida orgánicamente’” (Thompson; 2006: 213)<sup>44</sup>. Esta separación de cada uno de los elementos del teatro brechtiano: maquinaria, películas, carteles, música coro y una mimesis para este teatro narrativo, así como la inclusión de un discurso que incluía saltos y curvas no lineales, una obra dividida en episodios, una actitud hacia la propia obra y una adopción de contenido social, entre otras ya mencionadas en el apartado del cabaret.

En las producciones de Piscator o en *La ópera de los tres centavos* los elementos educativos fueron, por así decirlo, incorporados: no eran una consecuencia orgánica del todo, pero se mantenían en contradicción al mismo [...] La obra tiene una doble naturaleza [*La ópera de los tres centavos*]. La instrucción y el entretenimiento se enfrentaron abiertamente. El actor y la maquinaria, con Piscator, fueron los que se enfrentaron abiertamente. (Willett; 1964: 132)<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> La traducción es mía: Texto original: “As Brecht later wrote, his own theatre would ‘hardly be conceivable’ without Piscator’s”.

<sup>43</sup> El Diccionario de la Real Lengua Española de la RAE (DRAE) define la postmodernidad como: “1. f. Movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”. De este movimiento, lo que se relaciona directamente con la obra artística de Brecht tiene que ver con la tendencia a una sociedad de consumo con una cultura extremista con características que tienden hacia “radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado” (Lipovetsky; 1983: 105) y un caos determinado por la misma tendencia hacia la liberación de lo nuevo y la aceleración de la innovación sin límites, que se verá reflejado en las artes.

<sup>44</sup> La traducción es mía. Texto original: “The result was a ‘separation of the elements’ rather than the traditional, organically fused work of art”.

<sup>45</sup> Más adelante podremos entender el funcionamiento del *efecto de distanciamiento* que provocaban los enfrentamientos entre los conceptos planteados por Brecht y por Piscator, de manera que el espectador generara una reflexión propia con respecto al trabajo al que atendían. La traducción es mía:

Texto original: “In Piscator’s productions or in *The Threepenny Opera* the educative elements were so to speak *built in*: they were not an organic consequence of the whole, but stood in contradiction to it [...] The play has a double nature. Instruction and entertainment conflict openly. With Piscator it was the actor and the machinery that openly conflicted”.

La distinción más clara entre el teatro de Bertolt Brecht y el teatro de Erwin Piscator se puede concebir de manera que “Brecht concentró el rango de *efectos de distanciamiento* particularmente entre el actor y el estilo de actuación, un énfasis que distingue su teatro épico de aquel de un contemporáneo como Erwin Piscator” (Thompson; 2006: 219)<sup>46</sup>. En el siguiente capítulo haremos la descripción de cómo fue que funcionó lo que Brecht denominó como *Gestus* (o *gestus social*), uno de los aportes más importantes al teatro por parte de Brecht.

Las tareas y los experimentos de Piscator y de él incluyeron a la clase trabajadora para explotar y comenzar a romper las convenciones formales del teatro. De la misma manera, “intervinieron para transformar los métodos creativos de los dramaturgos, el estilo de representación de los actores y el trabajo de diseñador escénico. *Ellos se estaban esforzando hacia una totalmente nueva función social para el teatro*” (Willett; 1964: 131). Esto rompió con el paradigma de la manera de producir el teatro.

No nos negábamos nada. Escribíamos nuestros propios textos –y yo también escribía obras– o cortaba las obras de otras personas en todas direcciones, luego las pegábamos entre ellas de manera muy distinta para que fueran irreconocibles. Introdujimos música, cine y volteamos todo de pies a cabeza; hicimos comedia de lo que originalmente había sido trágico, y viceversa. Nosotros hacíamos que nuestros personajes irrumpieran a cantar en los momentos menos propicios para ello. En breve, revolvimos de manera profunda la idea de la gente sobre el drama (Willett; 1964: 65)<sup>47</sup>.

Otra de las formas en las que cambiaron el quehacer teatral fue porque ambos comenzaron a empoderar a una clase que tenía poco acceso a esta

---

<sup>46</sup> La traducción es mía. Texto original: “Brecht concentrated the range of V-effects particularly upon the actor and acting style, an emphasis which distinguished his epic theatre from that of a contemporary such as Erwin Piscator”.

<sup>47</sup> La traducción es mía. Texto original: “We denied ourselves nothing. We wrote our own texts – and I also wrote plays – or sliced up other people’s in all directions, then stuck them together quite differently till they were unrecognizable. We introduced music and film and turned everything top to bottom; we made comedy out of what had originally been tragic, and vice versa. We had our characters bursting into song at the most uncalled-for moments. In short we thoroughly muddled up people’s idea of the drama”.

expresión artística, y además, aportó al teatro de tal manera que pudo ofrecerles un medio en el cual podían generar un discurso propio. De la misma forma, ambos buscaban que ese teatro que estaban creando fuera un teatro práctico y de retroalimentación porque el “de Piscator no era indiferente al aplauso, pero prefería una discusión. No quería únicamente proveer al espectador con una experiencia sino extraer de él una decisión práctica para intervenir activamente en la vida” (Willett: 1964: 131). En este sentido, podemos entender la proyección de Brecht por lograr hacer una transformación de la sociedad alemana de su época, gracias a su trabajo con la clase trabajadora, y por la intención de que el espectador al momento de ver una representación teatral generara un diálogo y un debate, para así generar una decisión práctica en la vida cotidiana.

## 1.2 Características

A lo largo de la vida de Bertolt Brecht, se fue generando una serie de elementos que caracterizaron tanto su teoría como su práctica dramática. Algunos de estos conceptos son: *actitud o postura crítica*, *teatro épico*, *efecto de distanciamiento* o *Efecto V*, *gestus* y *teatro dialéctico*.

El primer concepto que estudiaremos es la *actitud o postura crítica*, al que para facilitar la redacción de esta investigación nos referiremos simplemente como *actitud crítica*, en sus diversas interpretaciones y variaciones dentro de la teoría brechtiana. Sin embargo, para poder comprender de manera efectiva lo que Brecht consideraba como *actitud crítica* tenemos que adentrarnos en sus distintos conceptos de ‘teatro’.

Después, explicaremos que él mismo distinguía entre lo que es el *teatro dramático* y el *teatro épico*. En el que observaremos las diferencias entre uno y otro, para así facilitar la definición de lo que ahora consideramos como *teatro épico* de Brecht.

El siguiente concepto en el que se concentrará la atención es en el *Gestus*., una de las distinciones principales –según el dramaturgo– entre su teatro y el de Erwin Piscator. Esta calidad de presentación de los elementos sobre la escena nos permitirá encontrar otras soluciones a la dificultad para mostrar diversas



situaciones y modificaciones de alguna manera sutiles a la escena para generar el *efecto de distanciamiento*.

Luego, se describirá lo que es el *efecto de distanciamiento*. En este apartado se buscará integrar la relación específica con la *actitud crítica*, y explicar el surgimiento de este efecto con base en el *teatro épico*, así como explicar, con base en uno de los ejemplos de Brecht, cuáles eran las características principales de su *efecto de distanciamiento*.

Finalmente, el único concepto que queda por explicar tiene que ver con el *teatro dialéctico*, pero debido a que el concepto comenzó a ser desarrollado por Brecht en sus últimos años de vida, no ejerció una gran influencia sobre nuestro objeto de estudio en esta investigación –la obra de teatro *Madre Coraje y sus hijos* (1939)– además de que Brecht no terminó de desarrollarlo por completo, aunque sí mantuvo la postura hasta el final de sus días de que debía dejar de lado el concepto de *teatro épico*, dándole lugar al concepto de *teatro dialéctico*.

### 1.2.1 Actitud crítica

Brecht comienza a indagar sobre la relación que existe entre el teatro y la empatía y la necesidad de los espectadores de identificarse con el héroe de la historia (Willett; 1998: ch.12, sec. B, AMZ). Lo que él entonces descubre es que existe un vacío entre el proceso de recibimiento de la obra y la empatía, que impide que el desarrollo de la historia cobre un sentido reflexivo para el espectador –de igual manera que ocurre con el actor o intérprete. Uno de sus primeros conceptos surge como producto de sus dos grandes aficiones: boxeo y cabaret (Thompson; 2006: 25)<sup>48</sup>

Brecht estaba insistiendo en la necesidad de lo que él llamaba ‘teatro de fumadores’, donde la audiencia fumara de sus cigarrillos como si estuvieran

---

<sup>48</sup> “Habiéndose establecido a sí mismo contra la alta cultura Alemana, Brecht pasaba los días inmediatos a la posguerra en Habsburgo y Múnich, en una búsqueda ambiciosa por los más escandalosos placeres de las atracciones, el ring de boxeo y el cabaret”. La traducción es mía. Texto original: “Having set himself against German high culture, Brecht spent the immediate post-war years in Augsburg and Munich, on a greedy quest for the more raucous pleasures of the fairground, the boxing-ring and the cabaret”.

viendo una pelea de box, y se desarrollaría una perspectiva más desconectada y crítica de lo que era posible en el teatro alemán, en el que fumar no estaba permitido (Willett: 1965, 8)<sup>49</sup>.

El *teatro de fumadores* es uno de los primeros referentes que nos permiten comprender la necesidad de una forma de comunicación distinta entre el escenario y el público, para que se dejara de lado la solemnidad que se le proponía al entorno naturalista propuesto por el teatro alemán de ese tiempo (Willett; 1998: ch. 2, AMZ). Brecht sostenía que “*Un teatro que no hace contacto con el público es un disparate*. Nuestro teatro, en consecuencia, es un disparate” (Willett; 1964: 9)<sup>50</sup>. Esta frase lo que trataba de subrayar era que todo el teatro que se estaba produciendo en ese entonces en Alemania no ofrecía un contacto directo con el público, sino que mantenía la distancia debido a la cuarta pared del teatro naturalista. Por eso buscaba una conexión distinta, la posibilidad de otorgarle un poder diferente al espectador al momento de presenciar una obra de teatro, tanto al público como a los actores porque “Desde mi perspectiva, para un actor es absolutamente imposible actuar de forma antinatural, limitada y anticuada hacia un hombre que está fumando en las butacas.” (Willett; 1964: 9)<sup>51</sup>. Uno de los planteamientos que hace en un inicio es que tanto los creadores del teatro y los espectadores se den cuenta de la calidad del teatro alemán en su época, por lo que los invita a que exista una *actitud crítica* por parte de los involucrados. Además de esto estaba pensando en la contemporaneidad de las representaciones que se ofrecían en el teatro alemán de su época

‘Estos asuntos no son dramáticos en nuestro sentido y si alguien los escribe entonces ya no son verdaderos, y el drama deja de ser algo por el estilo; y tan pronto que alguien ve que el mundo moderno no es reconciliable con el drama,

---

<sup>49</sup> La traducción es mía. Texto original: “Brecht was insisting on the need for what he called a ‘smoker’s theatre’, where the audience would puff away at its cigars as if watching a boxing match, and would develop a more detached and critical outlook than was possible in the ordinary German theatre, where smoking was not allowed”.

<sup>50</sup> La traducción es mía. Texto original: “*A theatre which makes no contact with the public is a nonsense*. Our theatre is accordingly a nonsense”.

<sup>51</sup> La traducción es mía. Texto original: “In my view it is quite impossible for the actor to play unnatural, cramped and old-fashioned theatre to a man smoking in the stalls”.

entonces el drama ya no puede ser reconciliado con el mundo'. En el curso de estas investigaciones, Brecht desarrolló su teoría del 'teatro épico' (Willett;1964: 17)<sup>52</sup>.

Después de haber desarrollado esta *actitud crítica*, comienza con la búsqueda para que poco a poco logre contar una historia épica, en lugar de dramática, así que él asegura que el teatro moderno es el *teatro épico* (Willett; 1964: 37). La importancia de la transición del *teatro dramático* al *teatro épico*, tiene que ver con la necesidad de Brecht de integrar esa *actitud crítica*. Desde la simple idea de lograr que el espectador cambie su postura frente a lo que observa cuando va al teatro, se escribirán las obras de distinta manera. A partir de esta *actitud crítica*, lo que se propone, además, es que la presentación del trabajo frente al espectador esté acompañada de ciertos motivos, acciones, herramientas, etc., dentro de la escena para situar al espectador frente a algo que le genere extrañeza (distanciamiento) y a partir de esto, se genere en él o ella un momento de reflexión hacia lo que está observando: *actitud crítica*.

### 1.2.2 Teatro Épico

El reto que Brecht se proponía comprendía la relación entre los espectadores y los actores, al teatro como actividad social –tan ligada al pensar, a la filosofía, al entendimiento humano–; al teatro como actividad de enseñanza; y al contacto con el público. (Willett; 1964: 72)

El punto esencial del teatro épico es quizás que apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador. En vez de compartir una experiencia, el espectador debe pillar el sentido de las cosas. Al mismo tiempo es bastante equivocado intentar y negar las emociones en este tipo de teatro.

---

<sup>52</sup> Esta es una nota del diario de Elisabeth Hauptmann, una de las colaboradoras más cercanas de Brecht. La traducción es mía. Texto original: Such matters aren't dramatic in our sense; and if one writes them up then they aren't true any longer, and the drama ceases to be anything of the sort; and as soon as one sees that the modern world is no longer reconcilable with the drama then the drama can no longer be reconciled with the world.' In the course of these researches Brecht developed his theory of the 'epic drama'".

Sería lo mismo que tratar de negar la emoción en la ciencia moderna (Willett; 1964: 23)<sup>53</sup>.

Para poder explicar de la mejor manera, observemos la siguiente tabla (publicada en 1931), en la que se presentan las diferencias básicas en el teatro dramático o aristotélico y el teatro épico o no-aristotélico:

---

<sup>53</sup> La traducción es mía. Texto original: "The essential point of the epic theatre is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectator's reason. Instead of sharing an experience, the spectator must come to grips with things. At the same time it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theatre. It would be much the same thing as trying to deny emotion to modern science".

Tabla 1.0<sup>54</sup>

La siguiente tabla muestra ciertos cambios de énfasis entre el teatro dramático y el teatro épico<sup>55</sup>

#	TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
1	trama	narrativa
2	implica al espectador en una situación escénica	convierte al espectador en un observador, pero
3	agota su capacidad de acción	despierta su capacidad de acción
4	lo provee con sensaciones	lo fuerza a tomar decisiones
5	experiencia	imagen del mundo
6	el espectador está involucrado en algo	se le hace enfrentar algo
7	implicación o sugerencia	argumento
8	los sentimientos instintivos son preservados	llevado al punto del reconocimiento
9	el espectador se encuentra en medio de ello, comparte la experiencia	el espectador mantiene una distancia, estudia
10	el ser humano se da por hecho	el ser humano es el objeto de la investigación
11	es inalterable	es alterable y capaz de alterar
12	ojos en el final	ojos en el curso
13	una escena construye otra	cada escena por sí misma
14	crecimiento	montaje
15	desarrollo lineal	en curvas
16	determinismo evolutivo	saltos
17	el hombre como un punto fijo	el hombre como un proceso
18	el pensamiento determina al ser	el ser social determina el pensamiento
19	sentimiento	razón

<sup>54</sup> La traducción es mía. La tabla original (Willet; 1964: 37), se puede consultar en el Anexo 1 de este trabajo.

<sup>55</sup> Esta tabla no muestra antítesis absolutas sino meros cambios de acento. En una comunicación de hechos, por ejemplo, podemos escoger entre enfatizar el elemento de sugestión emocional o aquel argumento racional sencillo.

Como se observa en la tabla anterior las diferencias o énfasis, como Brecht les llama, entre el teatro dramático y el teatro épico son las que se exponen a continuación.

En principio, en el teatro épico la historia deja de ser una construcción de eventos alejada de la realidad (dentro de una ficción) y se sitúa en el presente, con una historia que se representa por otras personas en un escenario determinado hacia un público específico, a esto nos podemos referir en otro momento como *historización* (1). Además, el espectador se vuelve un observador y se le propone mirar el evento como una situación donde pueden existir más posibilidades de acción de las que se presentan (2). De esta manera, como consecuencia, se intenta elevar su capacidad de acción, gracias a una posición alejada de la ficción, ofreciendo un campo de acción más amplio alrededor de lo que está observando (como lo describiría Schiller a Goethe en una de sus correspondencias que veremos más adelante) (3).

Por otro lado, Brecht buscaba forzar al espectador a tomar decisiones sobre lo que ocurría en escena, en lugar de ofrecerle sensaciones –alejándose del expresionismo alemán<sup>56</sup>(4). También, en lugar de ofrecer una experiencia, lo que buscaba era lograr presentar una imagen determinada del mundo, con el objetivo de hacer énfasis en que lo que el espectador presenciaba era una situación específica y no una generalidad. De esta manera, dejaba claro que lo que se presenta en una obra de *teatro épico* son situaciones determinadas que son alteradas por factores fuera del control de los individuos (5). Otro de los objetivos que pretendía lograr, era dotar al espectador de las herramientas para que reflexionara sobre la situación que estaba ocurriendo en la escena, a diferencia del teatro dramático, en donde gracias a la empatía el espectador se identifica con los personajes y vive el drama con ellos, en el teatro épico lo que se buscaba era enfrentarse a una situación claramente modificable para que el espectador

---

<sup>56</sup> Tiempo después, Brecht se dio cuenta de que no era posible forzar al público, lo que provocó que aceptara que lo único que podía lograr era que tomara una postura fuera de la ficción (que después lo conduciría a retomar la idea del *teatro dialéctico*).

reflexionara sobre las posibilidades de cambio respecto a ella<sup>57</sup>(6). Sobre la misma línea, la insinuación o sugerencia existente en la trama del teatro dramático (en la que el espectador se va enterando de la situación que se va desarrollando durante la obra gracias sucesión de eventos), la convierte en una argumentación en la que se van construyendo las situaciones para el actor y para el espectador al mismo tiempo gracias a la figura del narrador (*conférencier*) que va anticipando lo que acontece en cada escena (7). En el caso de la naturaleza narrativa del *teatro épico*, como contraste con el sentimiento de empatía del teatro dramático, la idea de llevar al público hasta el punto del reconocimiento significa que, en lugar de llevar poco a poco al espectador a través de la historia del héroe, se muestre en este mismo viaje las condiciones en las que éste se desenvuelve, para que el auditorio pueda comprender mediante una “imagen determinada del mundo” lo que está sucediendo, y realice una comparación entre los factores que alteran la ficción y las condiciones existentes en la realidad –que también pueden ser alterables si se llega al denominado punto de reconocimiento (8). De la misma manera, mantener a la audiencia alejada, desde un punto de observación determinado, es uno de los propósitos del *teatro épico*, pues a diferencia del teatro dramático, el teatro épico pretende que el concurrente contemple una situación y tenga la posibilidad de reflexionar sobre lo que observa (9).

Aunque el ser humano en el teatro dramático se propone como un ente que, llevado por una serie de eventos, llega a una situación determinada; en el *teatro épico*, gracias a la nueva posición del público, el ser humano es el objeto de estudio de la obra en la que se le enmarca, ya que no se implica la situación de los personajes a la libre interpretación del auditorio, sino que se comenta, y se deja a la reflexión (10). Del mismo modo, el *teatro épico* busca colocar al concurrente frente a una serie de situaciones determinadas que afectan a los personajes implicando una posibilidad, para el observador, de encontrar de modos de acción alternativos, lo que sustenta la afirmación de que “el ser humano es alterable y capaz de alterar” (11). Aunado a esto, el *teatro épico* mantiene la postura de

---

<sup>57</sup> En este sentido, también se dio cuenta de que por más elementos que buscara utilizar para eliminar la identificación, era necesario que existiera un punto de encuentro en la relación actor-espectador.

estudiar los acontecimientos dentro de la obra para discernir qué es lo que sucede durante su desarrollo, mientras que el teatro dramático crea una expectativa para conocer el desenlace de la situación-problema en la que se ve envuelto el personaje principal a lo largo de la obra. En consecuencia, el oyente se empodera con respecto a la relación que tiene con los actores y deja de ser pasivo (12).

Al mismo tiempo, el *teatro épico* de Brecht buscaba lograr la independencia entre unas escenas y otras, y que cada una fuera capaz de contar una historia por sí misma, en oposición al teatro dramático, ya que si se separan las escenas una de otra en una obra dramática, se pierde coherencia en relación al todo (13). En el mismo sentido, las obras del teatro dramático buscan lograr un crecimiento mediante el sistema de: introducción, desarrollo y conclusión; mientras que el *teatro épico* busca que este sistema sea revelado al espectador, ofreciéndole presenciar un montaje para contarle una historia (14). Sumado a esto, y gracias a las escenas independientes, la historia ya no tiene que ser consecuente en cuanto a sus acciones, las historias pueden ser narradas de forma no lineal y discontinua, ofreciendo la posibilidad de pensar en distintas perspectivas (15). Además, con la narración en forma de curvas, se pueden realizar saltos cuando se presentan las historias, porque ya no se depende del determinismo evolutivo<sup>58</sup> de la historia (ni de los personajes) (16). Como resultado, el ser humano se convierte en el objeto de la investigación de la obra de teatro, comprendiendo que puede ser alterado por circunstancias externas y ya no es determinado por la evolución de la historia, entonces se puede decir que el ser humano es visto como un proceso con posibilidades de cambio (17). En consecuencia, debido a la influencia que Brecht mantiene por parte de la teoría marxista (materialismo histórico<sup>59</sup>), el estudio del

---

<sup>58</sup> El DRAE define el “determinismo” como “1. m. Teoría que supone que el desarrollo de los fenómenos naturales está necesariamente determinado por las condiciones iniciales. 2. m. Fil. Doctrina según la cual todos los acontecimientos, y en particular las acciones humanas, están unidos y determinados por la cadena de acontecimientos anteriores”. Por lo que podemos entender que el determinismo evolutivo de obra de teatro, se enfoca en las circunstancias iniciales y permanecen inalterables hasta el final, condicionando el resultado o final de la obra de teatro. Algo que va completamente en contra del teatro que Brecht propone.

<sup>59</sup> “” “materialismo histórico” como “1. m. Doctrina marxista formulada por el filósofo alemán Friedrich Engels, según la cual no es la consciencia del hombre lo que determina su ser, sino que, por el contrario, son la realidad social y las tensiones y poderes que la constituyen los que crean y condicionan la realidad humana”.



ser social genera un rompimiento ideológico con el positivismo<sup>60</sup>, y da lugar a una nueva postura frente a las exploraciones e investigaciones dramáticas en el teatro de Brecht (18).

La distinción entre sentimiento y razón, en la que Brecht comenzó a basar su teatro, creó una ola de debates en las que él era objeto de cuestionamientos puesto que se creía, a partir de esta nueva postura, que los sentimientos eran dejados a un lado. A pesar de eso, menciona

No es verdad, aunque a veces es sugerido, que el teatro épico (que no es simplemente un teatro no-dramático, como a veces es sugerido) proclame el lema: 'La razón de este lado, la emoción (sentimiento) de aquel'. Esto [el teatro épico] de ningún modo renuncia a la emoción, y menos aún en el sentido de la justicia, el impulso de la libertad, y la justa ira; [El teatro épico] está tan lejos de renunciar a ellos que no asume su presencia, sino que intenta excitar o reforzarlos. La 'actitud crítica' que trata de despertar a la audiencia puede no ser lo suficientemente apasionada para ella. (Willett; 1964: 227)<sup>61</sup>.

Por lo visto, lo que intentaba hacer Brecht era que –por medio de la actitud crítica– las emociones despertaran o fueran reforzadas en cada uno de los individuos que formaban parte de la audiencia del teatro (19).

A pesar de comprender que estos son los principales objetivos dentro su temática al proponer un *teatro épico*, la vida de Brecht y su teoría se fueron poco a poco construyendo y no son inmóviles, al contrario, las modificaciones hechas después, en el apéndice al *Pequeño organón para teatro* escritas tiempo después de esto, demuestran que sus investigaciones se fueron modificando al paso del tiempo como vemos en el siguiente texto:

---

<sup>60</sup> El DRAE define el "positivismo" como "De positivo e -ismo. 1. m. Tendencia a valorar preferentemente los aspectos materiales de la realidad. 2. m. Afición excesiva a comodidades y goces materiales. 3. m. Actitud práctica. 4. m. Fil. Sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto".

<sup>61</sup> La traducción es mía. Texto original: "It is not true, though it is sometimes suggested, that epic theatre (which is not simply undramatic theatre, as is also sometimes suggested) proclaims the slogan: 'Reason this side, Emotion (feeling) that.' It by no means renounces emotion, least of all the sense of justice, the urge to freedom, and righteous anger; it is so far from renouncing these that it does not even assume their presence, but tries to arouse or to reinforce them. The 'attitude of criticism' which tries to awaken its audience cannot be passionate enough for it".

Se está haciendo un esfuerzo ahora para movernos del teatro épico al teatro dialéctico. En nuestra visión y de acuerdo a nuestra intención en las prácticas del teatro épico –y la idea completa– no eran de ninguna forma no-dialécticas. Ni un teatro dialéctico podría tener éxito sin el elemento épico. De igual forma, prevemos una transformación considerable (Willett; 1964: 281).

Finalmente, Bertolt Brecht en sus últimos años, consideraba que el *teatro épico* fue solamente un proceso que dio lugar al redescubrimiento y progreso del *teatro dialéctico*. Él consideró que la idea de “narrar una historia en la escena era, en realidad, al mismo tiempo, *dialectizar* los eventos”. Incluso pensaba que tenía que mantenerse “bajo reserva la frase ‘teatro dialéctico’” (Willett; 1965: 282), pues aunque esta misma idea ya había surgido antes en un escrito titulado “Sobre un drama dialéctico” (1933), según él, el *teatro épico* “había cumplido su tarea si el elemento narrativo que es parte del teatro en general ha sido fortalecido y enriquecido” (Willett; 1964: 281). Aunque Brecht falleció antes de completar la creación del concepto del *teatro dialéctico*, podemos decir que lo que quería era que los investigadores del teatro se inclinaran hacia el *teatro dialéctico* como la nueva forma de hacer teatro en la segunda mitad del siglo XX.

### 1.2.3 *Gestus*

Como mencionamos anteriormente el *gestus* o *gesto social* es una adopción por parte de Brecht de una de las enseñanzas más importantes que le dejó el contacto que tuvo con Karl Valentin, además de que, según Brecht mismo, es la distinción principal entre su teatro y el de Erwin Piscator. Brecht define el gesto de la siguiente manera

No hay que suponer el ‘gesto’ como gesticulación: no es una cuestión de movimientos enfáticos o explicativos de las manos, sino sobre todo de actitudes. Un

lenguaje es gestual cuando se arraiga en un gesto y transmite las cualidades particulares adoptadas por el orador hacia otros hombres (Willett; 1964: 104)<sup>62</sup>.

Entonces, se puede entender que el gesto, en un inicio tiene que ver con la actitud, y para que exista una actitud tiene que existir una relación de una persona con otra, lo que entonces conforma un *gesto social* o *gestus*. El gesto, para Brecht, se basa en elementos independientes que se escogen y se juntan para generar algo a gran escala, además, se busca colocar el enfoque en las actitudes de los personajes para que sea reconocido fácilmente, logrando así que el acercamiento a la realidad escénica sea lo más parecido a la realidad cotidiana de cada espectador como individuo. Pero ¿qué es un *gesto social*? "...es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite obtener conclusiones de las circunstancias sociales" (Willett; 1964: 104-105)<sup>63</sup>. En este texto se otorgan algunos ejemplos que soportan la afirmación anterior. En cuanto la representación, dicho concepto tiene un motivo o un elemento social en el que se puede percibir, una característica o un rol dentro de la sociedad que derive en una característica determinada posicionando al espectador hacia una reflexión social.

Antes de abordar lo que se conoce como *gestus* tenemos que poner en perspectiva la relevancia de lo que es en la teoría brechtiana, en ésta se plantea de inicio lo que se conoce como *principio gestual*. Este principio gestual empezaba en la actuación pero

La forma de hablar estaba relacionado a lo gestual; tanto el lenguaje y el verso hablado cotidiano eran moldeados de acuerdo al *principio gestual*. Una revolución completa tuvo lugar en el diseño escénico. Por una manipulación libre de los principios de Piscator fue posible diseñar un escenario que fuera tanto instructivo y hermoso. Simbolismo e ilusión pudieron más o menos prescindibles, y el *principio de Neher* de construir el escenario de acuerdo a los requerimientos establecidos

---

<sup>62</sup> La traducción es mía. Texto original: "'Gest' is not supposed to mean gesticulation: it is not a matter of explanatory or emphatic movements of the hands, but of overall attitudes. A language is gestic when it is grounded in a gest and conveys particular attitudes adopted by the speaker towards another men".

<sup>63</sup> La traducción es mía. Texto original: "...the social gest is the gest relevant to society, the gest that allows conclusions to be drawn about the social circumstances".

por los ensayos de los actores, permitieron al diseñador beneficiarse de la interpretación de los actores e influenciarlo a su vez. El dramaturgo pudo desarrollar sus experimentos en una colaboración ininterrumpida con el actor y el diseñador escénico; pudo influenciar y ser influenciado. Al mismo tiempo, el pintor y el compositor recobraron su independencia, y son capaces de expresar su visión sobre el tema por sus propios medios artísticos. La obra de arte integrada (o 'Gesamtkunstwerk') apareció frente al espectador como un paquete de elementos separados. (Willett; 1964: 134)<sup>64</sup>.

Brecht hablaba de la revolución que había traído el estilo *épico* de producción que se había desarrollado en su *Schiffbauerdamm Theater*. Integrando los conocimientos del teatro no-aristotélico, la escuela de Meyerhold y la escuela naturalista de Stanislavsky en el teatro realista (Willett; 1964: 134). Como podemos observar, en lo general, lo que proponía el principio gestual, era que cada uno de los elementos de la escena se independizaran de los otros para así poder generar su propio discurso, logrando así una combinación o una integración y un diálogo de todos los elementos contenidos en la escena.

Para podernos acercar más a los elementos más importantes del *gestus brechtiano* nos referiremos al *Pequeño organón para teatro*

El reino de las actitudes por los personajes unos hacia otros es lo que llamamos el reino del gesto. La actitud física, el tono de voz y la expresión facial, todas están determinadas por un gesto social: los personajes se maldicen, se halagan, se instruyen unos a otros, y así. (Willett; 1964: 198)<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> La traducción es mía. Texto original: "Speech was related to gestics; both everyday language and verse speaking were shaped according to the so-called *gestic principle*. A complete revolution took place in stage design. By a free manipulation of Piscator's principles it became possible to design a setting that was both instructive and beautiful. Symbolism and illusion could be more or less dispensed with, and the *Neher principle* of building the set according to the requirements established at the actor's rehearsals allowed the designer to profit by the actors' performance and influence it in turn. The playwright could work out his experiments in uninterrupted collaboration with actor and stage designer; he could influence and be influenced. At the same time the painter and the composer regained their independence, and were able to express their view of the theme by their own artistic means. The integrated work of art (or 'Gesamtkunstwerk') appeared before the spectator as a bundle of separate elements".

<sup>65</sup> La traducción es mía. Texto original: "The realm of attitudes adopted by the characters towards one another is what we call the realm of gest. Physical attitude, tone of voice and facial expression

La cita anterior reafirma la postura del dramaturgo con respecto a la importancia de las actitudes entre los personajes para generar lo que denomina como gesto, asimismo, integra la capacidad de los actores para su generación, y entonces modificar la historia como mejor convenga para generar una reacción determinada en el espectador.

La idea de que los actores participen en la construcción de los gestos de la historia es un proceso en el que, al mismo tiempo que estudian la historia, buscan encontrar las partes consistentes y las inconsistentes. Además, crean y exploran las distintas posiciones, versiones o intereses que pueden generar a partir de un planteamiento del personaje desde un punto de vista más lejano. De esta manera, el actor entonces genera un diálogo desde su individualidad con los elementos que forman parte de la historia, con el objetivo final de entretener a la audiencia, presentando el diálogo evidente (o montaje) generado gracias a la integración de las partes que conforman el drama.

La 'historia' es la gran operación del teatro, el ajuste completo de todos los incidentes gestuales, el acogimiento de los impulsos y las comunicaciones que ahora deben de armar el entretenimiento de la audiencia (Willett; 1964: 200)<sup>66</sup>.

Una de las aclaraciones que tenemos que realizar es que “el carácter social indeleble de toda acción humana [...] es integral para la noción de Brecht muy discutida, a menudo denostada y a veces confundida, del *Gestus*” (Thompson; 2006: 163n)<sup>67</sup>. En consecuencia, para aclarar esta definición se retoma la definición del *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis que dice

---

are all determined by a social gest: the characters are cursing, flattering, instructing one another, and so on”.

<sup>66</sup> La traducción es mía. Texto original: “The ‘story’ is the theatre’s great operation, the complete fitting together of all the gestic incidents, embracing the communications and impulses that must now go to make up the audience’s entertainment”.

<sup>67</sup> La traducción es mía. Texto original: “The indelibly social carácter of all human action – gestures, words, activities, attitudes and so on – is integral to Brecht’s much discussed, often maligned and sometimes confused notion of *Gestus*”.

El *gestus* se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de todo teatro): como acción, muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Se manifiesta tanto en el comportamiento corporal del actor, como en su discurso: un texto o la música, en efecto, pueden ser gestuales cuando presentan un ritmo apropiado al sentido de lo que se dice (ej: *gestus* contrastado y sincopado del *song* brechtiano para dar cuenta de un mundo antagónico e inarmónico) (Pavis; 2003: 245).

Lo que especifica la característica principal ya sea por parte del actor, de la música, de la escenografía, del texto, etc. Este concepto tiene que ver con una 'praxis social', la característica más firme es que el *gestus* se genera por medio de una relación social –como lo mencionamos anteriormente– y que eso tiene un significado determinado dentro de un contexto social. Se puede concluir entonces que para Brecht, este concepto solo existe en la ejecución y en darle un significado a esa acción con relación a los otros individuos pertenecientes a esa sociedad.

Para finalizar, se puede afirmar que “el *gestus*, según Brecht, es la expresión externa adecuada de un actor [o de un elemento escénico]... que producen un 'efecto de distancia' (Alejos; 2016: 45)”, que nos lleva a estudiar el siguiente elemento sumamente importante en la teoría brechtiana.

#### 1.2.4 Efecto de distanciamiento

Brecht era provocativo, y dentro de sus propuestas quería lograr la “literalización del teatro”, de tal forma que buscó retar la manera de pensar del espectador. Él consideraba que “aprender, participar y hacer una crítica productiva” era parte de “las actividades más placenteras”, quería exigirle a la audiencia porque ese era el momento de una nueva “audiencia de la era científica”<sup>68</sup>, o mejor dicho en el que podía encontrar “una audiencia creativa” (Ewen; 2008: 192).

#### Modificar el cauce de un río

---

<sup>68</sup> “... Brecht ciertamente lo veía de tal forma que adoptaba la vision Marxista de la historia y de las ciencias naturales” (Willett; 1964: 29). La traducción es mía. Texto original: “...Brecht certainly regarded it as embracing the Marxist view of history as well as the natural sciences”.

hacer injertos en árboles frutales  
educar a un hombre  
reformular un Estado  
son ejemplos de crítica productiva.  
Y también  
ejemplos de arte.

El espectador de la era científica tendría dos características principales: la primera, la capacidad de reflexionar o generar su propia postura u opinión respecto a lo que está observando (*actitud crítica*); y, en segundo lugar, el empoderamiento que supone tener una interpretación individual acerca de lo que está observando (para después transportarlo a una esfera personal dentro de la realidad cotidiana del individuo).

El *efecto de distanciamiento* o *Verfremdungseffekte*, en principio fue inspirado por Hegel y por Marx, del término *distanciamiento* que ellos utilizaban (*Entfremdung*) (Thompson; 2006: 216); tiempo después, continuó con su desarrollo, e inspirado en la frase del crítico Ruso, Viktor Shklovkij ('Priem Ostrannenija' o 'dispositivo para hacer extraño'), generó el término de *Verfremdungseffekte* o *efecto de distanciamiento*, el término que lo haría famoso y con el que buscaría revolucionar su *teatro épico* (Willett; 1964: 76,99)

Este efecto fue la mejor manera en la que Bertolt Brecht lograba, a partir del equipo actoral y de los elementos escénicos, en la que se podría generar la *actitud crítica*, y fue gracias a este efecto, forjado a partir de diversas herramientas e implementaciones desde el texto fue que poco a poco registró lo que funcionaba para lograr dicho efecto, y, en consecuencia, la *actitud crítica*.

La búsqueda de la generación de la *actitud crítica*, tanto en el espectador como en el actor, estaba en el proceso de la construcción de un *teatro épico*, pero al ser insuficiente, retoma sus ideas iniciales para generar un distanciamiento como el *smoker's theatre*, y, aunque lo fue nombrando de manera distinta (aislamiento del espectador, *Entfremdung*, *Verfremdung*, etc.), continuó su camino para lograr el *efecto de distanciamiento*.

Dicho efecto tiene sus inicios en una construcción dramatúrgica que se va transformando poco a poco. Planteaba: “El escenario empezó a contar una historia. El narrador ya no hacía falta, como tampoco la cuarta pared” (Willett; 1964: 71)<sup>69</sup>. Esta aseveración acerca de que el escenario empieza a contar una historia, tiene que ver con la capacidad de no sólo ‘presentar’ una historia frente al público, sino de realizar un contacto humano y directo con los espectadores de manera evidente. El narrador, y la cuarta pared no es que ya no exista o no sean necesarias, sino que Brecht los ha integrado dentro de su propuesta de *teatro épico* para que ya no sean necesarios o, de igual manera, sean evidentes para generar el contacto que él buscaba.

No solamente el fondo adoptó una actitud hacia los sucesos en el escenario – por grandes pantallas que evocaban otros eventos simultáneos en otro lugar, al proyectar documentos que confirmaban o contradecían lo que los personajes decían, por figuras concretas e inteligibles que acompañaban conversaciones abstractas, por figuras y oraciones que respaldaban las operaciones que se actuaban con mímica cuyo sentido era poco claro – pero también los actores se abstuvieron de ir por completo en su rol, permaneciendo desconectado del personaje que estaban actuando e invitando claramente a la crítica del mismo (Willett; 1964: 71)<sup>70</sup>.

La integración de elementos simultáneos presentados en la escena, otorgan una posibilidad de entendimiento mucho más amplia para el espectador. Se le ofrece más información para que genere su propio discurso y tome su propia postura de lo que está observando. Todo este bombardeo de información, busca que además de que el espectador, gracias a esta información, salga de la

---

<sup>69</sup> La traducción es mía. Texto original: “The stage began to tell a story. The narrator was no longer missing, along with the fourth wall”.

<sup>70</sup> La traducción es mía. Texto original: “Not only did the background adopt an attitude to the events of the stage – by big screens recalling other simultaneous events elsewhere, by projecting documents which confirmed or contradicted what the characters said, by concrete and intelligible figures to accompany abstract conversations, by figures and sentences to support mimed transactions whose sense was unclear – but the actors too refrained from going over wholly into their role, remaining detached from the character they were playing and clearly inviting criticism of him”.



ficción por momentos (que es lo que propone el *efecto de distanciamiento*), tenga más información de la que conocen los mismos personajes de la historia. Además de esto, en algunos momentos, en algunas acotaciones de las obras de Brecht, se presenta la situación dada de lo que se presentará en la escena que está por ver el público. De esta forma, el público ya sabe lo que va a pasar, no busca sorprenderlo, sino presentar el *porqué y cómo* suceden las acciones dentro de la historia. Quería que las actrices y los actores también actuaran con desapego de sus personajes, no introduciéndose por completo en sus roles, lo que provocaba que los intérpretes, al momento de convertirse en narradores de la situación, ofrecieran al público la posibilidad de ver más allá de lo que el personaje estaba sintiendo, ofreciendo su propia visión y por lo tanto más posibilidades de acción no llevadas a cabo.

Por otro lado, la eliminación del concepto de empatía, y su propuesta de que el espectador siempre tuviera una *actitud crítica*, tiene que ver directamente con las herramientas de distanciamiento y con las acciones de las actrices y los actores que se presentaban al espectador de manera evidente “El espectador no tenía permitido ya de ninguna manera presentarse ante una experiencia acríticamente (y sin consecuencias prácticas) por medio de una empatía simple con los personajes de una obra (Willett; 1964: 71)<sup>71</sup>. Además de los actores y de los espectadores, la producción de la obra (todos los elementos que formaban parte de la representación fuera de la relación actor-espectador) tomó una carta muy importante en el asunto, como lo pudimos ver cuando estudiamos el *gestus*

La producción tomó la materia y los incidentes presentados y los colocó en un proceso de distanciamiento: el distanciamiento que es necesario para todo entendimiento. Cuando algo parece ‘la cosa más obvia de mundo’ significa que cualquier intento de entender el mundo ha sido abandonado (Willett; 1964: 71)<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> La traducción es mía. Texto original: “The spectator was no longer in any way allowed to submit to an experience uncritically (and without practical consequences) by means of simple empathy with the characters in a play”.

<sup>72</sup> La traducción es mía. Texto original: “The production took the subject-matter and the incidents shown and put them through a process of alienation: the alienation that is necessary to all understanding. When something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up”.

Lo que podemos subrayar de lo anterior es la narrativa del *teatro épico*. Esto quiere decir que, a partir de los descubrimientos que se fueron obteniendo mediante su progreso, todo en su conjunto, fue creando un ambiente para generar lo que al final se convirtió en el *efecto de distanciamiento*.

Una representación que distancia es aquella que nos permite reconocer su tema, pero al mismo tiempo lo hace ver extraño. El teatro clásico y el teatro medieval distanciaba sus personajes al hacerlos usar máscaras humanas o animales; el teatro asiático incluso ahora utiliza efectos de distanciamiento musicales y de pantomima. Estos dispositivos ciertamente fueron una barrera hacia la empatía, y esta técnica le debía más, no menos, a la sugestión hipnótica que a aquellos [dispositivos] por los cuales se logra la empatía (Willett; 1964: 192)<sup>73</sup>.

Al momento en el que escribía esto, Brecht estaba interesado en liberar el teatro de las formas sociales preestablecidas del formalismo ruso –la actuación naturalista y el teatro alemán de su época–, él se inspiró en el teatro medieval, el teatro chino, y el drama épico (griego e isabelino). La distinción entre las formas teatrales en las que Brecht se inspiró y en lo que él buscaba lograr con su denominado *teatro épico*, se puede ver en el cumplimiento de dos objetivos principales. En primer lugar, quería desprender al actor de escena y liberarlo de la empatía generada por la identificación del modelo aristotélico. Al reconocer el sujeto y volverlo poco familiar dentro de un entorno íntimo como lo es el teatro, se crea un modelo no--aristotélico de representación teatral, en el que el observador está consciente de que lo que se está representando en la escena es un fenómeno, una narración o un momento determinado de un hecho histórico; en oposición a la ilusión de la ficción teatral, convenciéndolo de que lo que está viendo puede ser

---

<sup>73</sup> La traducción es mía. Texto original: "A representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar. The classical and medieval theatre alienated its characters by making them wear human or animal masks; the Asiatic theatre even today uses musical and pantomimic A-effects. Such devices were certainly a barrier to empathy, and yet this technique owed more, not less, to hypnotic suggestion than do those by which empathy is achieved. The social aims of these old devices were entirely different from our own".

real por un momento sobre la escena, está determinado por el destino y es inalterable. El segundo objetivo era la transformación que buscaba Brecht en el espectador, frente a la escena teatral que tenía una implicación social muy importante, ya que derivaba de una influencia del marxismo (Willett; 1964: 29) y el materialismo dialéctico (Willett; 1964: 193) cuya influencia estaba en auge e ese momento, y que tenía como base el empoderamiento de la clase proletaria, motivo por el cual Brecht buscaba, desde el fenómeno teatral, empoderar a todos los espectadores (Willett; 1964: 185) con el objetivo de modificar el entorno en el cual se encontraban inmersos, ya que el teatro era una de las tantas situaciones sociales que eran tratados como “procesos, y rastrean todas sus inconsistencias” (Willett; 1964: 193) de las leyes sociales para que mediante su descubrimiento pudieran ser tratados por los individuos y alterar su realidad cotidiana fuera de un teatro.

Antes de continuar con nuestro estudio, es importante hacer énfasis en las diferentes técnicas de distanciamiento que existen, para poder abordar de manera correcta la obra de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, ya que

[...] Brecht construyó dentro de sus obras muchas técnicas de efecto de distanciamiento – escenas episódicas, narración directa, canciones, estructuras lingüísticas inusuales – para que el actor no tuviera la necesidad de trabajar duro para ‘distanciar’. Se vuelve, en gran medida, la responsabilidad del escritor y/o el director. (Thompson; 2006: 279)<sup>74</sup>.

Por esta razón, este estudio se enfocará en cuatro aspectos principales que tienen que ver con la generación del *efecto de distanciamiento*: el texto, la música, el narrador, y los carteles o letreros.

Un cuarto aspecto, que podríamos denominar como contradicciones, será estudiado en el Capítulo 3, ya que es imprescindible hacer el análisis y el estudio a

---

<sup>74</sup> La traducción es mía. Texto original: “[...] Brecht built into his plays many V-effect techniques – episodic scenes, direct narration, songs, unusual linguistic structures –so that the actor does not need to work hard at ‘distancing’. It becomes largely the responsibility of the writer and/or director”.

cabalidad de la obra, para comprender aquellas que se presentan a lo largo de la historia.

#### 1.2.4.1 Texto

Como podemos ver en la Tabla 1.0, en el apartado del *teatro épico*, existen características determinantes por parte del texto que tienen que ver con el *teatro épico* y en sí mismas con el *efecto de distanciamiento*. Dichas características son: narrativa, argumento, cada escena por sí misma, montaje, en curvas, y saltos. Antes de continuar, hemos que tener en cuenta uno de los postulados más importantes por parte de Brecht, que buscaban una dramaturgia que

[...] no hace uso de la 'identificación' del espectador con la obra, como lo hace la Aristotélica, y tiene un punto de vista diferente dirigido hacia otros efectos psicológicos que una obra puede generar en un público, como, por ejemplo, hacia la 'catarsis'. La catarsis no es el principal objetivo de esta dramaturgia (Willett; 1964: 78)<sup>75</sup>.

El principal objetivo de dicha dramaturgia es generar una *actitud crítica* (Willett; 1964: 185), por lo tanto, la manera de escribir el *teatro épico*, para generar un *efecto de distanciamiento* es un proceso distinto, como se menciona anteriormente cuando comprende la influencia de Erwin Piscator y su forma de crear obras.

Partiendo de esta idea, lo que se tiene que hacer en el teatro de Brecht es contar una historia; generar una narrativa sin determinar una trama; presentar al público el resultado a manera de cuento, con el objetivo de que el público haga conciencia de que se encuentra dentro de un teatro; y hacer la presentación de un argumento manteniendo al público alejado de la identificación aristotélica.

Luego, viene un cambio estructural, que nos sirve para generar un distanciamiento evidente: las escenas son independientes unas de otras, con

---

<sup>75</sup> La traducción es mía. Texto original: "This dramaturgy does not make use of the 'identification' of the spectator with the play, as does the Aristotelian, and has a different point of view also towards other psychological effects a play may have on an audience, as, for example, towards the 'catharsis'. Catharsis is not the main object of this dramaturgy".

conclusiones independientes. Esta característica novedosa en su tiempo, promueve un modelo no-aristotélico en el que las escenas no se suceden unas a otras, lo que nos da pie a presentar una obra de teatro de forma no lineal, generando curvas en las situaciones y saltos que dependen de factores externos que van afectando la condición de los personajes en la obra de teatro.

Las características anteriores ofrecían presentar un espectáculo distinto al público. Además, para generar un distanciamiento más certero, se proponía generar un montaje evidente (alejándose del sistema aristotélico) en el que se descubren elementos de la producción, o del mismo teatro mientras se desarrolla la obra teatral.

Sumado a lo anterior, existieron dos cambios ideológicos dentro de los textos de Brecht que generaron un cambio radical al momento de escribir los textos (además de la búsqueda de que el proceso dramático estuviera en diálogo constante con los demás departamentos): los impulsos sociales y las 'condiciones históricas'

Si nos aseguramos de que nuestros personajes en el escenario sean movidos por impulsos sociales y estos difieren de acuerdo al periodo, entonces podemos hacer más difícil al espectador que se identifique con ellos. Él no puede sentir simplemente: así es como yo actuaría, pero al menos puede decir: si yo hubiera vivido bajo esas circunstancias. Y si la obra funciona involucrando nuestro propio tiempo como si fuera histórico, entonces, quizás, las circunstancias bajo las que él mismo actúa podrían igualmente encontrarlo [de manera] extraña; y aquí es donde la actitud crítica comienza (Willett; 1964: 190)<sup>76</sup>.

Entonces la capacidad del texto de proponer a los actores personajes que sean movidos por impulsos sociales, y no sencillamente emotivos, además de que el texto tenga una referencia histórica, generan un cambio estructural en los

---

<sup>76</sup> La traducción es mía. Texto original: "If we ensure that our characters on the stage are moved by social impulses and that these differ according to the period, then we make it harder for our spectator to identify himself with them. He cannot simply feel: that's how I would act, but at most can say: if I had lived under those circumstances. And if we play works dealing with our time as though they were historical, then perhaps the circumstances under which he himself acts will strike him as equally odd; and this is where the critical attitude begins".

diálogos y en la forma de escribir una historia. Este es otro modo de generar un *efecto de distanciamiento* (o por lo menos una *actitud crítica*) desde la concepción ideológica y de la investigación para la obra de teatro.

#### 1.2.4.2 Música y canciones

La música del *teatro épico* debía de estar separada de todos los elementos que forman parte de la obra de teatro para no generar una emotividad o estados emocionales, sino presentarlos en oposición a ellos y romperlos, para que el espectador –acostumbrado a una línea paralela entre la situación y la música– salga de su estado de confort y entonces logre alejarse de la ficción.

De este modo, la música puede decir algo importante en un número de formas y con total independencia, y puede reaccionar de su propio modo a los temas tratados; al mismo tiempo puede simplemente ayudar a otorgar variedad al entretenimiento (Willett; 1964: 203)<sup>77</sup>.

De esta manera la música se vuelve otro protagonista de la obra de teatro, y genera una propuesta independiente que dialoga con las temáticas propuestas tanto por el elenco, la dirección y el diseño escenográfico.

Y es perfectamente cierto que el teatro se beneficiaría enormemente si los músicos fueran capaces de producir música que podría tener más o menos un efecto exactamente previsible en el espectador. Le quitaría un peso a los actores; sería particularmente útil, por ejemplo, tener a los actores actuando en contra de la emoción que la música provoca (Willett; 1964: 90)<sup>78</sup>.

En este sentido, la música que formaría parte del teatro épico, sería una propuesta única, definida por las intervenciones con los actores y por las acciones

---

<sup>77</sup> La traducción es mía. Texto original: “Thus music can make its point in a number of ways and with full independence, and can react in its own manner to the subjects dealt with; at the same time it can also quite simply help to lend variety to the entertainment”.

<sup>78</sup> La traducción es mía. Texto original: “And it is perfectly true that the theatre would benefit greatly if musicians were able to produce music which would have a more or less exactly foreseeable effect on the spectator. It would take a load off the actor’s shoulders; it would be particularly useful, for instance, to have the actors play against the emotion which the music called forth”.

dentro de la escena, lo que provocaría una gestión de los elementos de la escena integral, buscando que no se combinaran entre ellas (quedando expuestas) y que surgiera independencia por cada una de las partes.

La importancia de lo musical en las obras brechtianas es sustancial a diferencia de cualquier otro elemento en sus obras. Esto se debe a que el dramaturgo empezó su carrera artística como poeta, músico y compositor, y esta formación se convertiría en una parte característica de su trabajo. Además, debido a que este elemento, influye en el espectador de manera auditiva y no visual, Brecht profundizó más en el mismo para generar el *efecto de distanciamiento*, y es por esta misma razón por la que en la mayoría de sus obras de *teatro épico* y sus *obras didácticas*<sup>79</sup> la música forma parte esencial de la estructura y el argumento dramático.

Aunque durante toda su vida artística trabajó con diferentes compositores y músicos a los que les daba su confianza para generar grandiosas piezas para sus obras, durante el proceso de creación de la obra de teatro, la última palabra siempre la tenía Brecht, lo que de cierta forma contradecía con el discurso de independencia de las partes que conforman una obra de teatro, pero siempre buscaban el objetivo de generar una *música gestual* y, por consecuencia, el *efecto de distanciamiento* en el espectador.

#### 1.2.4.3 Narrador

Este concepto lo adoptamos directamente del *conférencier* del teatro de Valentin. La importancia de este narrador, por lo menos en las obras de *teatro épico*, como ya lo vimos, se transforma en una cuestión de generar el *efecto de distanciamiento*. Anteriormente mencionamos que el narrador es prescindible de las obras de Brecht, porque lo que sucede con él es que se transporta a otras formas de narrar la escena que no recaen necesariamente en una sola persona.

---

<sup>79</sup> Las obras didácticas de Brecht o *Lehrstück* tienen la característica de ser obras pedagógicas más cortas que una obra de *teatro épico* (que incluye características como la música y fragmentos de actuación), en el que lecciones morales y políticas pueden ser enseñadas al momento de presenciar una representación.

Una de las principales formas en la que lo podemos observar es tomando como ejemplo las *obras didácticas* en las que, usando el estilo épico de actuación<sup>80</sup>, los mismos actores generan un distanciamiento de sus personajes para narrar una escena que está por suceder y que ellos mismos actuarán, ofreciendo la posibilidad de generar un diálogo directo con el público y al mismo tiempo contarles la historia de cómo es que se va a ir sucediendo la historia. De esta manera, podemos tomar en cuenta que el teatro de Brecht no hace una gran utilización de personajes que abran las escenas o los actos, sino que los mismos actores que van a realizar la interpretación lo llevarán a cabo.

Otra de las maneras con las cuales se busca lograr esta figura del narrador viene de las acotaciones que veremos en sus textos, en los que se irá indicando la forma en que se generará la narración de la historia, pero estas mismas acotaciones, pueden ser utilizadas como: carteles o letreros.

#### 1.2.4.4 Carteles o letreros

Los carteles o letreros tienen su origen en los *Spruchbänder* que se presentan en el teatro cabaret, como lo vimos anteriormente. El valor que se otorga a los mismos es casi el mismo que se produce al tiempo que los actores se distancian de la representación. La diferencia consta en que los carteles pueden ser presentados de distintas maneras: como videos, proyecciones, carteles físicos que presenta una o varias personas (como los letreros del número de round en las peleas de box) y como parte de un telón que mantiene una frase u oración descriptiva de lo que acontece.

La característica principal de estos carteles tiene que ver con la necesidad de una forma de distanciamiento que no fuera generada directamente por parte del elenco (además del distanciamiento musical, que también es indirecto), sino que como parte de la misma producción de la obra se generase un discurso que apoyara o contradijera la situación interpretada en ese momento en la escena. De

---

<sup>80</sup> En el siguiente apartado y por las características específicas de la investigación, sólo se hará mención a los comentarios del mismo Brecht sobre el estilo de actuación en *Madre Coraje y sus hijos* que abordaremos en el Capítulo 2, esto tiene que ver con el enfoque dramaturgico (en el que nosotros buscamos descubrir los *efectos de distanciamiento* antes de su puesta en escena, desde el texto de Brecht).



esta manera, no solamente se muestra la actividad o la 'vida' de los actores en la escena, sino que la propia obra tiene una vida y un discurso, y, en teoría, ya que la obra está generando contenido fuera del trabajo escénico de los intérpretes, y ya con una variedad de discursos propuestos hacia el espectador, a éste no le sería posible adentrarse de lleno o generar empatía o identificarse, ya sea con la historia o con los personajes, que observa.

#### 1.2.4.5 Contradicción

Con el objetivo de comprender de manera puntual, el concepto de contradicción que vamos a estudiar, citamos el texto de Sylvain Diaz: *Bertolt Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire*, donde explica la historia del concepto de contradicción en el teatro

Es en el siglo VI antes de Cristo, en la Grecia antigua, cuando aparece el teatro por la presentación hecha como parte de un ritual coral de la ceremonia dionisiaca de un hipócrita, nombre griego del actor que etimológicamente significa "aquel que responde": el actor es un "replicador", un cuerpo que se distingue del cuerpo coral por acceder a su propia palabra y oponerse a aquella del coro. La contradicción, entendida en el sentido estricto de "hablar contra el otro, contra la palabra del otro", aparece en esto como la configuración fundacional del teatro. Ya que, desde su origen, se funda en la puesta en presencia, frente a los espectadores, de personajes singulares o colectivos que se enfrentan verbalmente, que se oponen los unos a los otros por medio de la palabra, el teatro es esencialmente un arte de la contradicción. Más precisamente, el teatro es un arte contradictorio, en éste, la contradicción aparece como su forma constitutiva (Diaz; 2010, Web)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> La traducción es mía. Texto original: "C'est au VIe siècle avant J.-C., dans la Grèce antique, qu'apparaît le théâtre par l'introduction face au chœur rituel de la cérémonie dionysiaque d'un hupocritês, nom grec de l'acteur signifiant étymologiquement « celui qui répond » : l'acteur est un « répondant », un corps qui se distingue du corps choral pour accéder à sa propre parole et l'opposer à celle du chœur. La contradiction, entendue dans son sens strict de « parler contre l'autre, contre la parole de l'autre », apparaît en ceci comme la configuration fondatrice du théâtre. Parce que, dès son origine, il se fonde sur la mise en présence, face à des spectateurs, de personnages singuliers ou collectifs qui s'affrontent verbalement, qui s'opposent les uns aux autres par la parole, le théâtre est essentiellement un art de la contradiction. Plus précisément, le théâtre est un art contradictoire en ceci que la contradiction apparaît comme sa forme constituante".

Las contradicciones que forman parte de la teoría brechtiana, provienen de la metodología dialéctica. Si simplificamos el proceso dialéctico, se trata de lo siguiente: presentar una *tesis*, y en su oposición, una *antítesis*, cuya confrontación y análisis generará una *síntesis*. En este proceso, las contradicciones que se pueden encontrar dentro de la obra son muy importantes porque pueden generar una *actitud crítica* o momento de reflexión.

De esta manera, lo que Brecht buscaba lograr, era generar, en medio de este proceso de confrontación entre *tesis* y *antítesis*, un tiempo de reflexión para ofrecer una perspectiva de los factores que participan dentro del proceso y generan una determinada *síntesis* de un problema

Actualmente, cuando el ser humano debe ser visto como la suma de todas las circunstancias sociales, la forma épica es la única que puede acoger aquellos procesos que sirven al drama como asunto para una imagen comprensiva del mundo (Willett; 1964: 46)<sup>82</sup>.

Con el objetivo de generar una *actitud crítica*, como vimos anteriormente, Brecht organizaba sus obras estructuralmente para que se generara dicha reflexión en la que fuera partícipe el espectador con el objetivo de otorgarle “al espectador los medios de transformar el mundo” (Díaz; 2010: Web)<sup>83</sup>

La historia entonces se desarrolla de una manera contradictoria; las escenas individuales conservan su propio significado; éstas ceden (y estimulan) una riqueza de ideas; y la sumatoria de ellas, la historia, se despliega auténticamente [...] hacia un final en el que todo se resuelve (Willett; 1964: 278-279)<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> La traducción es mía. Texto original: “Today, when the human being has to be seen as the sum of all social circumstances’ the epic form is the only one that can embrace those processes which serve the drama as matter for a comprehensive picture of the world”.

<sup>83</sup> “La dialéctica de la contradicción participa en esta ambición por un teatro político que quiere dar al espectador los medios para transformar el mundo. La traducción es mía. Texto original : “La dialectique de la contradiction participe en ceci de l’ambition d’un théâtre politique qui veut donner au spectateur les moyens de transformer le monde”.

<sup>84</sup> La traducción es mía. Texto original: “For a genuine story to emerge it is most important that the scenes should start with be played quite simply put one after another, using the experience of real life, without taking account of what follows or even of the play’s overall sense. The story then unreels in a contradictory manner; the individual scenes retain their own meaning; they yield (and

Y dichas historias poseían no uno, sino varios tipos de contradicciones, que tienen un papel importante dentro de la generación del *efecto de distanciamiento*, pero siempre manteniendo una *contradicción*, como parte del dilema moral o del conflicto dentro de sus obras pues como él menciona: “...en cualquier proceso que involucra muchas contradicciones siempre existe una que juega como líder, la parte decisiva; las demás son secundarias, de significado subordinado” (Willett; 1964: 261).

De tal forma que este juego que realiza Brecht en sus obras –a lo que se le llama “dialéctica de la contradicción”<sup>85</sup>–, permea todos los elementos dramáticos que componen sus obras, incluyendo tanto la actuación, la dirección, la música, por mencionar algunos de los más importantes. Por ejemplo, en la cuestión de la función de la contradicción tanto en los personajes como en las actuaciones, Brecht revela que “La coherencia de los personajes se muestra por la manera en la que sus cualidades individuales se contradicen unas con otras” (Willett; 1964: 196)<sup>86</sup>.

Es así como Brecht busca generar un debate de las piezas que conforman sus obras de teatro, para la “fundación del teatro épico como arte crítico, como el espacio de un debate necesario, como una evaluación de nuestra realidad por medio de la exhibición de múltiples contradicciones en la escena” (Diaz; 2010, Web)<sup>87</sup>.

Las herramientas y medios en el *teatro brechtiano* tienen un enfoque dirigido a los espectadores, no simplemente por la colocación de los espectadores

---

stimulate) a wealth of ideas; and their sum, the story, unfolds authentically without any cheap all-pervading idealization (one word leading to another) or directing of subordinate, purely functional component parts to an ending in which everything is resolved”.

<sup>85</sup> También, Brecht elabora en su obra eso que podemos llamar una “dialéctica de la contradicción” cuyo mayor objetivo es el de permitir que el espectador haga conciencia de la organización de la realidad y determinar la manera de transformarla. La traducción es mía. Texto original: “Aussi Brecht élabore-t-il dans son œuvre ce qu’il est possible d’appeler une « dialectique de la contradiction » dont l’enjeu majeur est de permettre au spectateur ayant pris conscience de l’organisation de la réalité de déterminer comment la transformer”.

<sup>86</sup> La traducción es mía. Texto original: “The coherence of the character is in fact shown by the way in which its individual qualities contradict one another”.

<sup>87</sup> La traducción es mía. Texto original: “En ce sens, la dialectique de la contradiction qu’élabore Brecht dans ses pièces participe surtout de la fondation du théâtre épique comme art critique, comme espace d’une nécessaire mise en débat, en procès de notre réalité par l’exhibition de ses multiples contradictions en scène”.

como parte de un papel observador y evaluador de la situación a la que se enfrentan, sino como un vínculo necesario entre la ficción y la realidad cotidiana a la que se verán enfrentados al momento de salir del edificio teatral. De manera que, a través de la reflexión que este nuevo teatro político genere en los individuos, estos puedan incentivar su propia participación ciudadana dentro de la sociedad en la que viven, con el objetivo de transformarla para mejorar sus condiciones de vida.

## CAPÍTULO 2. MADRE CORAJE Y SUS HIJOS DE BERTOTL BRECHT

### 2.1 Antecedentes

La obra de *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta Años* se escribió entre 1938 y 1939 (Thompson; 2006: 132), justo antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial en Escandinavia, (Sáenz; 2000: 231) durante el exilio de Brecht. Esta obra fue una respuesta a los cuestionamientos de la teoría del materialismo dialéctico que Brecht buscaba integrar a sus obras por parte de Georg Lukács, ya que este pensaba que sus obras, por más intención en ser objetivas, siempre mantenían una tendencia subjetiva, pero Brecht respondió con una obra única en su tipo, incluso en su teatro. De esta manera, se dice que de la propuesta de teatro dialéctico cambió la propuesta dual de contenido y forma de Lukács por “una triada de *contenido* (mejor descrito en el caso de Brecht por el término formalista ‘material’), *forma* (otra vez, el término formalista ‘técnica’ es más útil aquí) y *función*” y “su “poder radica precisamente de la relación entre el material, la técnica y la función, el ‘gesto’, la ‘interrupción’, y la ‘estimulación” (Thompson; 2006: 134-135)<sup>88</sup>.

Esta obra –en la que colaboraron dos mujeres: Elisabeth Hauptmann y Rosemarie Hill (Brecht: 2000:132)– se escribe en unos momentos de tensión política, pues los inicios del fascismo en Europa eran previsibles, con el inminente inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y con el antecedente de la terrorífica Primera Guerra Mundial, gracias a la cual Brecht cambió su ideología política con respecto a la guerra, pues ahí muchos de sus amigos cercanos fueron reclutados por el ejército.

Además de esta respuesta hacia Lukács, Brecht tenía la intención de crear una imagen real sobre las consecuencias de la guerra, de la devastación, la muerte y mostrando a la gente común como víctima de circunstancias históricas y de personajes que la financian para obtener beneficios individuales (Ewen; 2008: 307). Tres son las influencias principales para la escritura de esta obra: La Guerra de los Treinta Años que azotó la región europea, de 1618 a 1648; *Simplicius*

---

<sup>88</sup> La traducción es mía. Texto original: “...its power derives precisely form the relationship between the material, the technique and the function, the ‘gesture’, the ‘interruption’ and the ‘stimulation”.

*Simplicissimus* (1668) y *La Pícaro Coraje* (1669) de Hans Jakov Christoffel von Grimmelshausen. El primero, escrito como una narrativa de denuncia a las consecuencias mismas de la guerra, de la “devastación y el horror” enfocados en un vagabundo que le da título al libro (Ewen; 2008: 305); mientras que la segunda es un antecedente directo del anterior, enfocado en la presentación del personaje conocido como Coraje, y narrando la biografía personal de ésta –con quien *Simplicissimus* tiene un encuentro desafortunado– y en la que Brecht basa una gran parte de su obra teatral para la creación de *Madre Coraje y sus hijos*.

### 2.1.1 La Guerra de los Treinta Años

La Guerra de los Treinta Años fue un acontecimiento que sacudió a toda Europa de 1618 a 1648. Las condiciones de las naciones que integraban el conflicto eran muy distintas, y éstas estaban en la búsqueda de resolver cuestiones político-religiosas que los terminaron por arrastrar al conflicto, y, aunque se había firmado la paz de Habsburgo en 1555, entre la Unión Protestante y la Liga Católica, muchas cuestiones se habían dejado sin resolver (Asch; 2004: Web). En esa época la potencia que lideraba la Europa del siglo XVII, era España, ya que por sus conquistas en América, Europa, Asia y África, lo hacían conocer como el “Imperio en donde no se ponía el sol”.

La Guerra de los Treinta Años es un buen ejemplo de cómo un conflicto localizado puede convertirse en una conflagración europea, incluso mundial, por la sucesiva integración de otros conflictos abiertos o tensiones latentes que existían en el seno de la comunidad europea... (Domínguez; 1989: 266)

Con una diversidad de conflictos, se marca el comienzo de la guerra con la llamada Defenestración de Praga (en donde los representantes de la aristocracia protestante, arrojaron por las ventanas del castillo de Castillo de Praga a dos gobernadores imperiales) debido a que el futuro Emperador del Sacro Imperio Romano, Fernando II, como rey de Bohemia, intentó imponer el absolutismo Católico Romano en sus territorios, fue entonces de esta forma en la que los

nobles Protestantes de Bohemia y Austria se levantaron en armas en su contra ("Thirty Years' War"; 2016: Web).

Antes que nada, los protagonistas de la guerra fueron los bohemios y austriacos (o rebeldes protestantes), que buscaron alianzas con los enemigos de los Habsburgo: los países bajos, la ciudad de Venecia y los húngaros, mientras que del otro bando lideraban los españoles: con el apoyo de la Liga Católica alemana y los hispanoitalianos, considerados apoyos más sólidos. La batalla más importante de esta guerra es la de *Montaña Blanca* que dio lugar a la ocupación de Praga en 1620, y la ocupación de Bohemia y Moravia sin resistencia alguna (Domínguez; 1989: 267).

Una de las características más importantes de esta guerra es la utilización del convencimiento, por lo menos de las tropas españolas de Fernando II, de una

...mentalización previa por parte de predicadores y misioneros para infundirles un espíritu de cruzada. La victoria parecía un juicio divino y la represión ejercida sobre los vencidos fue terrible. Calvinistas y luteranos tuvieron que abjurar su fe o emigrar. [...] Fue una transformación a la vez política, religiosa y racial que modeló para siglos una nueva imagen de la corona de San Wenceslao (Domínguez; 1989: 267).

Esta extraña similitud con cualquiera de la dos grandes guerras del siglo XX, representa una de las razones por las cuales Brecht se dio a la tarea de escribir una obra de teatro que hablara de las consecuencias de la guerra en la población alemana, además de que los territorios principales que resintieron esta guerra fueron los alemanes, como veremos más adelante.

Tiempo después de la reestructuración de los territorios españoles y la reivindicación del poder imperial en Europa –mientras Francia, Bohemia, y Holanda veían con recelo este crecimiento–, los españoles intentaron establecer un punto de apoyo en el Báltico, a lo que Cristian IV de Dinamarca respondió iniciando la segunda fase de la guerra. Fernando II lanzó el ejército comandado por Wallenstein que forzó la capitulación de Dinamarca en 1629, ya que Cristian

no recibió apoyo por parte de sus aliados (Paz de Lübeck) ("Thirty Years' War"; 2016: Web).

Luego, Gustavo II Adolfo de Suecia tomó parte de la causa protestante, como apoyo a sus aliados franceses, liderados por Richelieu, y alemanes –pues el Imperio Español amenazaba con el Edicto de Restitución para restituir a la Iglesia Católica los bienes secularizados desde 1552 además de que buscaban construir una flota imperial en el Báltico, lo que amenazaba seriamente los intereses suecos. Por lo anterior, y con la intención de: buscar expansión territorial, apoyar el protestantismo y alcanzar la gloria; Gustavo II Adolfo llegó a Pomerania en 1630. Se enfrentó a las tropas del general Tilly –quienes habían incendiado la ciudad de Magdeburgo, como preludio del horror que se produciría en los próximos años– vencéndolos en Sajonia ("Thirty Years' War"; 2016: Web). Entonces con el apoyo de tropas de Sajonia, Brandeburgo<sup>89</sup> y otros estados Protestantes, reconquistó Praga, y ganó muchos principados alemanes para su causa anti-imperialista y anti-Católica-Romana. En Lützen, murió al frente de sus tropas victoriosas contra las de Wallestein, en 1632 (Asch; 2004: Web). A la muerte de Gustavo II Adolfo, las tropas imperiales se reforzaban poco a poco, y tuvieron una victoria muy importante contra los suecos en Nördlingen, que preveía el fin de la guerra firmando la Paz de Praga en 1635, pero ni los suecos ni los franceses aceptaron las condiciones territoriales ni financieras.

Después, con Luis XIII a la cabeza –y Richelieu como consejero–, Francia declaró la guerra a España en 1635, debido a que el ejército imperial sobrepasó las fronteras en Alsacia, y en respuesta al ataque en contra del príncipe-obispo Trier, aliado de los franceses (Asch; 2004: Web). La entrada de Francia marca el inicio del fin de la Guerra de los Treinta Años. Para la mala fortuna de España, con la entrada de Francia al conflicto, se sumaron las sublevaciones de Cataluña y Portugal en la península ibérica, la Italiana con la revuelta de Nápoles (Domínguez; 1989: 269), así como la derrota por parte de los Holandeses en la costa inglesa (Asch; 2004: Web).

---

<sup>89</sup> Bradenburgo o Brandemburgo.



En las etapas finales de la guerra, Fernando III sucedió a Fernando II en el trono de España, mientras que Felipe IV sucedió a Felipe II en el de Habsburgo, y comenzaron las negociaciones con Franceses y Suecos en 1644 pero no fue hasta 1648 que se firmó la Paz de Westfalia, significando una victoria francesa, definiéndose como nueva potencia de Occidente ("Thirty Years' War"; 2016: Web), y protestante.

La Guerra de los Treinta Años fue una época en la vida del continente Europeo en la que se demostró el poder de la destrucción de la guerra

...no sólo las casas abandonadas, los castillos incendiados y los centros urbanos convertidos en ciudades muertas sino que la población estaba arruinada. Las cifras que se barajan están todavía sometidas a revisión y controversia, pero los datos globales son bastante exactos. En víspera de la guerra Bohemia era el más poblado de los estados habsburgueses y en 1648 el más devastado (Reglá; 1980: 368).

Este es sólo el inicio de la descripción de la devastación sufrida en el transcurso de esta guerra. El problema, descrito por Brecht, de la guerra es que la gente común sirve a los intereses de unos cuantos que se encuentran en esferas altas del gobierno y de toma de decisión que se aprovecha del poder de los individuos en la guerra para luchar por cuestiones que, al final, no le benefician en lo más mínimo. La destrucción, además de poblacional, era económica, y los únicos países que se beneficiaron de este conflicto bélico fueron la República Holandesa y Suecia, y esas fueron las pocas excepciones (Asch; 2004: Web).

Para continuar con el tema poblacional y para hacer un énfasis en la destrucción de los edificios durante la misma, podemos retomar que

Un censo de las propiedades sujetas a impuestos en 1654 reveló que de las 155,000 propiedades declaradas antes de la guerra, sólo subsistían 123,000.

[...]

Los magistrales estudios de Otto Placht muestran que entre 1615 y 1650 la población de Bohemia descendió de 1,700,000 a 930,000, es decir, un descenso de

cerca del 50% y que la población de Moravia se redujo en un 30%. La población de Praga quedó en unos 40,000 habitantes y el conjunto de las otras ciudades reales en unos 65,000 (Reglá; 1980: 368).

Esta cuestión, en cuanto a la utilización de los individuos como lo llega a mencionar en *Madre Coraje...*, al momento de llevarlos directamente a la horca, tiene que ver con el discurso que quiere ofrecer Brecht para advertir de los peligros que representaría una guerra, como la Segunda Guerra Mundial, para que por lo menos la sociedad alemana tomara cartas en el asunto y aprendiera alguna enseñanza de los supuestos beneficios de la guerra.

Las familias quedaron muy diezmadas y los 6 habitantes que se calculaban para cada familia en las ciudades se redujeron a 3,6 y los 9 que se calculaban para las familias rurales se redujeron a 4 (Reglá; 1980: 368).

Así fue como *Madre Coraje* representa una familia a la que le quitan a la mayor parte de sus hijos, en los que la situación, la búsqueda por sobrevivir y por salir adelante sin tener pérdidas era prácticamente imposible, ella pierde a tres de sus hijos, pero nunca termina por aprender nada de la guerra.

En ciertos aspectos fue precursora de las guerras mundiales del siglo XX, no sólo por la extensión del teatro de operaciones, que incluyó América, Asia y África por las rivalidades coloniales, sino por el papel que tuvo la propaganda oral y escrita, la importancia de las ideologías, la existencia de quintas columnas y los sufrimientos inauditos de la población civil, sobre todo en Alemania, presa de los peores excesos de la soldadesca.

[...]

Pero no fue sólo Alemania la que la padeció. Aquellas décadas señalaron para casi toda Europa el fondo de la depresión, y en ella, aunque intervinieran otros factores, hay que poner en primer lugar la torpeza y la maldad humanas manifestadas en forma de guerras crueles e innecesarias (Domínguez; 1989: 269-270).

El título de la obra, *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta Años*, tiene la intención de ser una crítica a la sociedad alemana de su época con respecto a la Primera Guerra Mundial y al previsible advenimiento de la Segunda. Por otro lado, la novela de *Simplicius Simplicissimus* (1668) de Grimmelshausen es considerada como una crónica inmediata a los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Guerra de los Treinta Años, y es una prueba de los horrores, atrocidades, injusticias y del baño de sangre que tuvieron lugar en el territorio alemán. Por otro lado, la obra de *La Pícara Coraje* (1670) del mismo autor, es un compendio mucho más humanizado, desde una perspectiva femenina, demostrando principalmente los conflictos sociales y personales de la gente que sufrió a consecuencia de la guerra. Aunque está basado en la novela anterior de Grimmelshausen, cambia el discurso, y trata de proponer otra visión para conocer en la profundidad los conflictos humanos de la época, lo que la hace distinta y única para servir de inspiración para la obra dramática que Brecht escribiría en el siglo XX.

### 2.1.2 *La Pícara Coraje* de H. J. CH. Von Grimmelshausen

Esta novela, escrita un año después de *Simplicissimus* narra las aventuras de Libuschka, una doncella de Bragoditz con una vida acomodada, que para sobrevivir a la Guerra de los Treinta Años, se disfraza de hombre, cambiándose el nombre a Janko, para después nombrarse a sí misma Coraje, y finalmente descubriera su verdadera personalidad frente a su primer capitán. En esta historia, que da muchas vueltas, en cuanto a la fortuna económica, social, política y personal de Coraje, porque su vida está completamente ligada a la guerra, pues según el ensayo introductorio a *La Pícara Coraje* de Manuel José González, “hasta el último de la novela (cap. XXVIII) en que se firma la paz, la guerra será su *modus vivendi*, la causante del cambio continuo de marido y de los permanentes altibajos de fortuna” (Grimmelshausen; 1992: 36). Tuvo siete matrimonios durante toda su vida, con capitanes y tenientes de la guerra principalmente, para después, terminar en una condición no tan privilegiada de cantinera, luego casada con un mosquetero, para finalmente integrarse a una tribu de gitanos y desposarse con el

jefe. Este último grupo, es en el que ella, ya sea por resignación o por un verdadero acomodo en su función social, se siente mucho más cómoda, pues menciona que “a pesar de todo, la vida de gitana resultaba tan afín a mi temperamento, que no la habría cambiado ni por la de mujer de un coronel” (Grimmelshausen; 1992: 198)

La razón –dentro de la ficción– de la escritura de esta historia, es para que Coraje escriba su propia biografía gracias a la ayuda de un escribano, y que de esta manera le demuestre a *Simplicissimus* (con quien tuvo un desencuentro, la historia se cuenta en la novela del mismo nombre, mientras que la versión de Coraje contada se presenta en esta novela en el Capítulo XXIV) (Gimmelshausen; 1992: 71) que no necesitó de su fortuna ni ayuda, para salir adelante ante las desventuras el engaño sufrido por ella a manos de *Simplicissimus*.

Una de las características más importantes de la novela de Grimmelshausen, es que al principio se muestra a Coraje como una mujer que era de un linaje noble, educada y con grandes capacidades en relación al cuidado de su propia economía; todas estas serían sus principales cualidades morales. Por el otro lado, Coraje se vuelve una figura de rebeldía contra la moral de su tiempo, ya sea por la necesidad en tiempos de guerra, o por el propio destino que la lleva a ciertas situaciones para que Grimmelshausen la describiera en el epílogo de la obra como un tipo de mujer de la que hay que cuidarse pues dice “no os dejéis trastornar ahora por esta mala loba, pues es más cierto que del amor putañesco no se puede esperar más que impureza de todo tipo” (Grimmelshausen; 1992: 206) , esto, debido a que durante el transcurso y desarrollo de la novela, Coraje muestra un carácter rencoroso, vengativo, lujurioso, libertino, avaricioso y astuto.

Si tenemos en cuenta, sin embargo, la originalidad de la protagonista revolucionaria y autosuficiente, veremos que la dominante será su rectilínea postura de mujer heroica, orgullosa e impenitente (gráfica) y, a partir de la primera viudedad, prostituta para acabar en celestina (Grimmelshausen; 1992: 23).

Pero, ¿cuáles son las similitudes y las diferencias que podemos percibir del trabajo de Grimmelshausen con el de Brecht? Además de preguntarnos ¿por qué

fue que Brecht usó precisamente esta historia para crear su obra de teatro *Madre Coraje y sus hijos*?

Para responder ambas preguntas nos enfocaremos en el apartado “5.4 Caracterización y carácter” del capítulo “5. Personaje” que pertenece al libro *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos (García Barrientos; 2012: 183-229), en el que se presentan ciertas formas de realizar un análisis de los personajes de una obra de teatro. El objetivo de la utilización del texto de García Barrientos es para distinguir, con base en la obra de *Madre Coraje y sus hijos* por su naturaleza dramática, los personajes principales de dicha obra y de *La Pícaro Coraje*. Además retomaremos el apartado “Descendientes inmortales de Coraje: Madre Coraje de B. Brecht y Libuschka de G. Grass” de Manuel José González que antecede a la novela de *La Pícaro Coraje*.

En primer lugar, García Barrientos propone dentro de su estudio situar al personaje en un concepto alejado de una personificación real, y busca tratar al personaje como un ‘artefacto’ cuya última finalidad es la representación frente a un espectador como una parte de la puesta en escena (García Barrientos; 2012: 183). Esta definición que permite alejar los personajes de las personas, permite entonces que el concepto de caracterización cambie en función de un artificio que hay que lograr

Entenderemos por carácter el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». El concepto de caracterización pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar (García Barrientos; 2012: 196)

La relación entre los términos *carácter* y *caracterización* tiene que ver con una cuestión también que no se da por hecho. En la realidad el carácter de una persona se define a partir de una impresión que tiene un sujeto a partir de su propia subjetividad sobre otro sujeto, mientras que la concepción de la caracterización tiene que ver con un proceso en el que se van añadiendo poco a poco, a lo largo del desarrollo de la obra características específicas que forman el

carácter y depende de lo que se escriba o se deje de escribir sobre un personaje determinado (“constitutivo para la persona y atributivo para el personaje”), y que “no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él” (García Barrientos; 2012: 197). García Barrientos determina cuatro dimensiones cualitativas que sirven para caracterizar un personaje, que son: psicológica (carácter y psique), física (apariencia, estado, edad, constitución), moral (“privilegiada por la teoría aristotélica”) y social (“predeterminado por el ‘medio social’”).

El texto continúa con una propuesta en la que interviene la relación entre la caracterización la propuesta desde la dramaturgia con la actuación y la dirección principalmente (en la que además se incluyen las condiciones culturales y de época según la ideología que sea dominante), pero en nuestro estudio nos estamos enfocando en las características desde la dramaturgia, mantendremos las cuatro dimensiones para analizar los personajes principales que llevan el eje de la obra: *La Pícaro Coraje* y *Madre Coraje* (por lo visto, desde el nombramiento del personaje se aprecia ver una condición imperante y una distinción clara)<sup>90</sup>.

De la siguiente manera, este análisis se enfocará en las dimensiones: psicológica, física, moral y social; y tomando dichas dimensiones como punto de partida, según la interpretación que se realizó de los personajes, se encontró lo siguiente: de la dimensión psicológica: evolución del personaje, carácter o personalidad, situación sentimental/amorosa, y vida sexual; de la física: apariencia, constitución, edad, y estado; de la moral: la situación general, una interpretación de lo que vive el personaje a lo largo de la obra; finalmente en la dimensión social: capacidad de cambio y situación social, entorno y ambiente social de la época, nivel educativo, rol social, y situación económica y situación familiar. Son estas características que visualizamos en la Tabla 2.0 que se encuentra en el Anexo 1 de esta investigación, dicha tabla también nos ayudará a responder a la segunda pregunta.

---

<sup>90</sup> Durante este apartado, se nombrará al personaje de la novela *La Pícaro Coraje* como Coraje o Libuschka; y al personaje de la obra *Madre Coraje* y sus hijos como Madre Coraje o Anna Fierling. Esto se realiza para hacer una distinción y facilitar la lectura de este estudio.

Antes de continuar con el análisis, es preciso tomar en cuenta que sí, Brecht se inspiró en esta novela del siglo XVII para crear su propia obra, pero los cambios que le hizo, tienen que ver con un interés de su parte por generar, como vimos anteriormente un discurso basado en el materialismo dialéctico y en buscar un enfoque que construyera un diálogo y una *actitud crítica*, con base en el *teatro épico* y las herramientas del *efecto de distanciamiento*. Las decisiones que Brecht tomó para modificar la obra en la que se inspiró tienen que ver con la temática que él eligió en su obra. Cabe recordar que mientras *La Pícaro Coraje* es una novela que tiene una introducción, un desarrollo y una conclusión bien definidas, en *Madre Coraje y sus hijos*, a pesar de que sí hay una estructura similar, es solamente un episodio en la vida de Madre Coraje, en el que no podemos apreciar todas las características que definieron hasta ese momento al personaje.

Además, como una nota a esta investigación, es importante recordar, de parte de Grimmelshausen, de dónde viene el nombre de Coraje, que la define durante toda su vida en cuanto a un enfrentamiento que tuvo con un compañero soldado

Entonces, cuando la plática estaba en lo mejor me preguntó por qué me había lanzado sobre mi contrincante. A lo que le respondí: “Porque osó poner su mano sobre mi coraje<sup>91</sup>, donde antes ninguna otra mano de hombre había llegado” (Grimmelshausen; 1992: 86).

Mientras que en *Madre Coraje...*, Brecht lo define como

Me llamo Coraje porque tuve miedo de arruinarme, sargento, y atravesé el fuego de artillería de Riga con cincuenta panes en el carro. Estaban mohosos y ya era hora, no podía hacer otra cosa (Brecht; 2000: 86).

---

<sup>91</sup> “Courasche. En adelante, por su significado, lo daremos traducido. Haciendo un juego de palabras, Grimmelshausen lo utiliza quizás en lugar de “Kursche” (pelusa, pelo) que según el texto tendría a su vez una evidente connotación” (Grimmelshausen; 1992: 86).

Así que hay una cierta distinción en el autonombramiento de ambos personajes, pero también hay un acercamiento en cuanto al nombramiento por la valentía frente a las adversidades, algo evidente en los nombres.

Para volver al punto del análisis de los personajes, en primera instancia está la dimensión psicológica, en cuanto a la evolución del personaje, en *Coraje* es muy clara, y tiene que ver con que se sigue su línea de vida a lo largo de toda la novela, casi se conoce toda su vida, mientras que en *Madre Coraje* son doce años nada más, la distinción principal está en los cambios que se podrían percibir en *Madre Coraje* por las vivencias que tiene al perder a sus hijos, pero por extraño que parezca, parece que *Madre Coraje* no cambia.

En el carácter o la personalidad se aprecia que el carácter avaricioso y la desconfianza, enmarcan a ambos personajes. Esto por la parte de *Coraje* está relacionada con las vivencias que han minado su confianza en las demás personas conforme se va desarrollando la guerra, mientras que del lado de *Madre Coraje* no se sabe cuál es la razón de la desconfianza, pero se vislumbra que la situación de la guerra la empuja a ello.

Los dos siguientes apartados, tanto el amoroso/sentimental como el sexual de cierta forma están relacionados en cómo ambos personajes se relacionan con el mundo, pero, cambian de una a otra. En *Coraje*, en cuanto a la situación amorosa/sentimental, podemos ver en varias situaciones que hay cierta nobleza y bondad que recobra las veces en las que se enamora, excepto en las últimas cuando ya es grande, y le sucede varias veces. Por el contrario, en *Madre Coraje* se aprecia solamente un acercamiento con El Cocinero, y un rechazo evidente hacia el predicador. Así, *Madre Coraje* se dibuja como una mujer madura y fría de corazón, mientras que en *Coraje* podemos ver una variación de condiciones amorosas en las que se incluye tanto enamoramiento, desenamoramiento y sufrimiento tanto por pérdidas como por rechazos.

En cuanto a la sexualidad de los personajes, en *Coraje* se puede ver una vida sexual muy activa y que debido a que ella descubre que no es fértil, continúa su vida con su apertura sexual. De hecho, en *Coraje* este es posiblemente el segundo motor que mueve su existencia, después del interés económico por



mantener su estatus social, ya que se puede ver una. En Madre Coraje esté interés sexual ya no está presente, más que en la relación que podemos apreciar que llega a tener con El Cocinero y en la primera escena donde le preguntan por sus hijos, donde ella menciona que cada uno tiene un padre diferente, ahí se puede percibir un pasado distinto, en donde Madre Coraje tenía varias parejas sexuales. Por otro lado, existe una cierta proyección de parte de Madre Coraje hacia Katrin, cuando se pone el sombrero y los zapatos rojos de Yvette. En ese momento, Madre Coraje protege a su hija de las posibles amenazas que podrían llegar a tener si la encuentran algunos hombres sola.

En la cuestión física, se aprecian en general, una gran cantidad de cambios físicos, por parte del personaje de la novela: en ella se ve desde que era pequeña hasta ya casi anciana; distintas constituciones tanto de doncella, de soldada, de condesa, etc.; de la hermosura de la juventud a la decadencia de la vejez; y de distintos estados de salud, a veces herida, a veces enferma, pero sobretodo sana. Por el otro lado el personaje de la obra sólo se aprecia una breve imagen: su edad es madura, con cierta sensación de belleza; robusta y fuerte; vieja entre 40 y 60 años; y en general se conserva sana. Las similitudes aquí son más importantes porque coincide la época de madurez de Coraje y el momento en que se convierte en vendedora ambulante con un carro, ya es grande, amargada, experimentada, pero está más indefensa.

En seguida, podemos apreciar las similitudes que tienen que ver con la cuestión moral. En la que ambas tienen un sentido de supervivencia (y de desconfianza con los demás) muy arraigado en el que a pesar del bienestar del otro, ellas buscan salirse con la suya, sin importar las consecuencias<sup>92</sup>. La diferencia que resalta en los dos personajes que afecta la cuestión moral es la situación familiar. Por un lado, Coraje busca el beneficio personal y económico – que comparte con los maridos que tiene–, además de satisfacer su deseo sexual; mientras que Madre Coraje tiene tres hijos, a los que tiene que proteger de la

---

<sup>92</sup> Ambos personajes tienen una visión utilitarista de la vida, incluso si poseen diferencias en cuanto a sus motivaciones, no hay una sola acción que realicen sin que puedan salir beneficiadas de ellas, lo que indica que son calculadoras y precavidas. El DRAE define el utilitarismo como: “1. m. Actitud que valora exageradamente la utilidad y antepone a todo su consecución. 2. m. Fil. Doctrina moderna que considera la utilidad como principio de la moral”.

espiral atrayente de la guerra y que conduce a la muerte, además de buscar la supervivencia de los tres en la parte económica, porque su negocio es el carro en el que vende; ahí es donde se descubre el conflicto moral más grande que enfrenta: la vida de sus familiares *versus* la supervivencia económica de su familia.

Finalmente, continúa el análisis de la dimensión social. En primer lugar, lo que se pretende distinguir en la vida tanto de Libuschka como de Anna Fierling, es que se encuentran en clases sociales distintas. Libuschka tiene una ventaja en ese sentido, porque proviene de una clase social alta, y durante el desarrollo de su vida, va bajando poco a poco hasta convertirse en una gitana, que de cierta forma resulta ser una de las más bajas en la Europa de esa época. Por otro lado, Fierling se encuentra en una clase social baja, como vendedora ambulante que trata de sobrellevar la situación en la que se encuentra cuando hay tantos conflictos que suceden a su alrededor. Por esta diferencia, Libuschka parece que tiene un mayor control de su vida a pesar de las vicisitudes que sufre, pero Fierling no lo tiene, o por lo menos se considera que es víctima de muchos factores externos, que no tiene capacidad de solucionarlos, sino que a falta de cierto poder adquisitivo (por lo menos en ese periodo de su vida) y por su responsabilidad como madre, está encadenada a permanecer en ese lugar y en esa condición.

En segundo lugar, la situación es la misma la Guerra de los Treinta Años, pero en una (novela) se cuentan 26 años, contra 12 años narrados de la otra (obra de teatro). En perspectiva, ambas sufren las condiciones de la guerra, pero desde condiciones, factores y situaciones distintas.

En tercer lugar, se evalúa el nivel educativo que los personajes tienen. Coraje o Libuschka se percibe como una mujer culta, leída, con conocimientos de leyes y de otros idiomas, en contraste con Madre Coraje o Anna Fierling, cuya condición se avista como una mujer ignorante que sobrevive a través de su astucia y de cierta capacidad de negociación, pero con muy pocas condiciones para salir adelante en la vida, únicamente con conocimientos empíricos que tiene sobre los negocios.

En cuarto lugar, se descubre el rol social que ambos personajes tienen durante el desarrollo de sus historias. Por un lado, Anna Fierling cumple con dos roles principales: cantinera y vendedora ambulante, y madre; y por el otro, Libuschka, a lo largo de su vida, comienza como doncella, luego se hace soldado, después varía entre capitana, ama y señora, teniente, prostituta, condesa, cantinera, vendedora ambulante, y finalmente termina como gitana. Si pudiéramos coincidir los momentos de ambas Corajes, sería el momento en el que el personaje Coraje se vuelve cantinera y vendedora ambulante, un momento específico en la vida de nuestros personajes, un momento difícil y que pone en riesgo, en mayor medida, la vida del personaje porque se presenta como una mujer vulnerable frente a un mundo que la amenaza.

En quinto lugar, están las diferencias en cuanto a lo económico que ambos personajes tienen, pero que tiene que ver con el momento en el que cumple con determinado rol y situación que viven. El momento presentado para Madre Coraje es cuando no tiene mucho dinero y su único modo de vida e interés es el económico, además de salvar a sus hijos de los peligros de la guerra, mientras que en Coraje es en el momento en que es cantinera, es porque ha perdido la mayor parte de su fortuna y ya no puede aspirar a más ni a mejores condiciones de vida, porque, según Grimmelshausen, ha perdido su belleza, que era uno de los puntos clave que la ayudaban a conseguir una posición social y un marido.

El contraste sustancial es que Coraje tiene más conocimientos y una experiencia mayor para el manejo del dinero, mientras que Madre Coraje únicamente busca el beneficio del dinero corriente, del momento presente ignorando el futuro –a diferencia de Coraje– porque la única condición que tiene en ese momento es superar las desgracias que se tiene en frente. En la esfera familiar, a diferencia del personaje de Grimmelshausen, el de Brecht muestra apoyo a las personas que se le cruzan en su camino, aunque sus hijos son prioridad y motivación principal. Coraje, en cambio, solamente tiene la obligación de mantener a su madre adoptiva, y en las ocasiones que está acompañada, a sus maridos, así como pagarle a sus criados. Son obligaciones que mantiene pero

muestra experiencia en administrar el dinero más allá del presente y de las condiciones que vive en el momento, así que busca su propio beneficio.

Para responder a la segunda pregunta que se planteó en este apartado, tenemos que retomar la cuestión histórica de la época que se vivía en la Alemania de Brecht, en la que habían sufrido de una gran depresión después de la derrota de la Primer Guerra Mundial, y, a pesar de eso y de mostrar el poder de la recuperación alemana, comenzaron las tensiones y el camino posible hacia la Segunda Guerra Mundial. Como preguntaba Friedrich Wolf

Esa Madre Coraje del final ¿no tendría que ser (lo que es posible es histórico) una mujer completamente distinta de la del comienzo? ¿No tendría que ser otra su actitud, después de haber comprendido, que la guerra no ese negocio, después de haber perdido no sólo sus bienes sino también sus hijos? (Brecht; 1976: 28)

Y Bertolt Brecht responde

Como usted bien dice, en esta obra se muestra que la Coraje no extrae ninguna lección de las catástrofes que la agobian. La pieza fue escrita en 1938, cuando el autor veía aproximarse una gran guerra: no estaba convencido de que los hombres extraerían “por sí mismos”- una lección de las desdichas que les aguardaban. [...] Pero, aunque la Coraje no saque nada en limpio... a mi juicio el público puede aprender algo observándola.

Estoy plenamente de acuerdo con usted en que el problema fundamental consiste en encontrar los medios artísticos a través de los cuales nosotros, los autores teatrales, podamos lograr que nuestro público sea activo en el terreno social, que podamos proporcionarle un impulso. Tenemos la obligación de ensayar todos los medios, nuevos o viejos, que puedan conducirnos a ese fin (Brecht; 1976: 29)

Así que el impulso y la obligación por escribir *Madre Coraje y sus hijos* que tenía Bertolt Brecht e inspirándose en *La Pícaro Coraje* de H. J. CH. Von Grimmelshausen, tiene que ver por completo con la idea de mostrar los horrores de la guerra, para mostrar una perspectiva como advertencia, en la que los

espectadores puedan reflexionar por sí mismos si acaso habían aprendido algo del pasado bélico que habían sufrido, y como objetivo final, que se buscara una transformación en el plano social de cada uno de los asistentes frente a la realidad que vivían. Además, como ya lo tratamos más arriba, estaba la respuesta teórica que buscaba dar Brecht a Lukács con respecto a la función del efecto de distanciamiento.

Finalmente, para comprender más a fondo la obra de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, nos enfocaremos a analizar el texto final –o la última edición– con base en la traducción española de Miguel Sáenz<sup>93</sup>, para comprender su estructura y las características que la componen.

## 2.2 Texto final

En las observaciones finales de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht que llevó a cabo Miguel Sáenz, se toma por texto final el que se editó para el estreno en Zúrich, con Therese Giehse en el papel de Madre Coraje, y al que se le hicieron algunos cambios para la representación que después se llevó a cabo en Berlín. Aunque, también según Miguel Sáenz, la creación del texto, y del que se basó esta traducción fue la de 1939 obtenido del *Versuche*, cuaderno 8, 1949 descrita como “Madre Coraje y sus hijos, escrita en Escandinavia antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial, es el Versuch 20. Paul Dessau le puso música” (Brecht; 2000: 225-232). Este fue entonces el texto en el que se basó Miguel Sáenz para su traducción, de 1939, cuya versión es la que analizaremos a continuación. Es preciso recordar que este análisis estructural, tanto interno como externo, está basado en la metodología de García Arteaga para el análisis de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht y en el texto de García Barrientos titulado *Cómo se comenta una obra de teatro*.

### 2.2.1 Estructura

La estructura general de la obra de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht consta de doce escenas con 774 parlamentos o diálogos, 103 acotaciones y 15

---

<sup>93</sup> Alianza (2000)

canciones (algunas interrumpidas por diálogos) en total, distribuidas en 91 páginas. Las acotaciones forman parte de una narrativa al inicio de las escenas tanto para describir como para generar una atmósfera escénica y las canciones sirven para generar un impacto emocional a través del texto. Durante la puesta en escena, las acotaciones pueden funcionar como carteles descriptivos, mientras que las canciones a veces funcionan como el eje de las escenas haciendo a un lado los parlamentos y acotaciones, presentándose como la parte esencial de las mismas. Para hacer una revisión de la obra de Brecht, tomaremos en cuenta el análisis general que realizó Ricardo García Arteaga sobre la obra dramática de Brecht con base en los conceptos morfológicos de G. Freytag

Así, en un análisis simple debemos preguntarnos cómo el autor da a conocer la situación inicial de los personajes y sus circunstancias, así como sus antecedentes que constituyen la situación en que la acción va a buscar origen. A continuación deben observarse los 'factores excitantes' (erregendes moment, inciting moments), a los que se oponen los 'factores retardantes' (retardierendes moment, moment of less suspense), que parece que detienen o desvía el desenlace (García Arteaga; 1994: 8)<sup>94</sup>

El análisis que hace García Arteaga sobre la mayoría de las obras de Brecht el patrón de estructuración de la acción

...consiste en: una situación inicial y presentación de los personajes, dos o tres factores excitantes, uno o dos factores retardantes, uno o dos factores excitantes, uno o dos factores retardantes, nuevamente uno o dos factores excitantes, seguido de uno o dos factores retardantes para terminar con dos o tres factores excitantes dónde también encontramos el desenlace (García Arteaga; 1994: 8)

Por lo que entonces se presentará el resumen de las escenas de *Madre Coraje y sus hijos* para distinguir la estructuración de la acción en esta obra.

---

<sup>94</sup> Esta es una cita que proviene de: Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos. Madrid, 1985. Impreso. p. 228.

Primera escena: 1624. Un sargento mayor y un reclutador se encuentran con Madre Coraje –Anna Fierling– y sus hijos: Eilif Nojocki, el hijo mayor; Schweizerkas Fejos, el menor; y Kattrin Haup, su hija muda; en lo que ahora es Letonia. Madre Coraje explica que viajan con el carro por el mundo y se dedican a vender. El sargento mayor y el reclutador quieren llevarse a sus hijos para el ejército pero Madre Coraje lo quiere impedir leyéndoles la fortuna. Mete papeles en blanco doblados en un casco con uno sólo marcado con una cruz negra que significa la muerte. Al salir la fortuna, les sale la cruz negra tanto al sargento mayor como a sus hijos. El sargento distrae a *Coraje* con una compra y el reclutador se lleva a Eilif al ejército. La hija lo intenta impedir sin conseguirlo. Continúan su camino.

#### Presentación de los personajes y sus antecedentes

Segunda escena: 1625 y 1626. Dos años después, en Polonia, y siguiendo a los ejércitos suecos, Madre Coraje negocia con el cocinero del capitán el precio de un capón. Llegan el capitán, con Eilif y un predicador a la tienda para que Eilif cuente sus hazañas. Eilif canta la *Canción de la mujer y el soldado*, su madre, al escucharla se une a cantarla. Se reencuentran y se saludan.

#### Factor excitante.

Tercera escena: Tres años después, Madre Coraje, Schweizerkas, Kattrin, Yvette y el Predicador, están cerca del regimiento finlandés. Atacan los católicos, y son acorralados, aunque buscan retirarse. Madre Coraje disuade a los católicos y se hace pasar por un grupo aliado. Schweizerkas es buscado y lo capturan. Madre Coraje negocia su vida, sin éxito y lo fusilan. Le piden a Madre Coraje reconocer el cuerpo de su hijo pero lo evita.

#### Factor excitante.

Cuarta escena: Madre Coraje quiere quejarse con el Capitán porque le hicieron destrozos a su carro. Llegan un soldado joven y uno de más edad, pues el soldado joven quiere quejarse, pero ella y el soldado de más edad hacen entrar en

razón al soldado joven para que no lo haga. Madre Coraje le canta la *Canción de la Gran Capitulación*. Llega el Capitán, ambos cambian de opinión y se van.

Factor retardante.

Quinta escena: 1631. Dos años después en Baviera. Se encuentran en las afueras de una aldea destruida. El Predicador salva a una pareja de campesinos que se encontraban en la aldea, y le pide lienzos para atenderlos por lo que le roba cuatro camisas a Madre Coraje. Kattrin rescata a un niño pequeño y balbucea una canción de cuna.

Factor excitante.

Sexta escena: 1632. Ingolstadt, en Baviera. Muere el capitán Tilly, por lo que Madre Coraje piensa que puede terminar la guerra, pero manda a Kattrin a comprar mercancía. Madre Coraje y el Predicador reflexionan sobre la guerra y la paz; él le ofrece estrechar más su relación, pero ella lo rechaza. Kattrin regresa de la ciudad con una herida en la cara porque fue asaltada y violada<sup>95</sup>. Madre Coraje se lamenta por las desventuras que ha atravesado su familia a causa de la guerra.

Factor excitante.

Séptima escena: Madre Coraje está en el punto culminante de su vida comercial. Coraje y su hija tiran del carro que tiene nuevas mercancías. Madre Coraje canta una canción en favor de la guerra por el negocio que significa aunque sus consecuencias sean la muerte.

Factor retardante.

Octava escena: Fallece el rey Gustavo Adolfo, y Coraje está preocupada porque llegue la paz. El Cocinero, sincera sus intenciones a Coraje pero Yvette le

---

<sup>95</sup> Con base en: "EL PREDICADOR. A ellos no se los reprocho. En su país no violaban a nadie" (Brecht: 2000; 191) y "El final de la escena 6ª, cuando Kattrin regresa, herida y violada, pero con las mercancías que debía recoger de un local de la ciudad, su madre dice: "¡Así es la guerra! ¡Una bonita fuente de ingresos!", aunque luego, recordando las desgracias de su hija y la muerte de su hijo menor, añade: "Maldita sea la guerra" (1048). He aquí la contradicción que la constituye" (Linares; 2010: 444)



advierte a Coraje sobre el pasado del Cocinero, y salen al mercado. A punto de ser enjuiciado a muerte, Eilif pasa escoltado buscando a su madre y el Predicador lo acompaña. Madre Coraje vuelve. La guerra se ha reestablecido. El Cocinero le comenta que pasó por ahí Eilif. Madre Coraje canta una canción sobre la guerra.

Factor excitante.

Novena escena: Otoño de 1634. Dieciséis años de guerra, Alemania ha perdido la mitad de sus habitantes. Ante una casa parroquial medio destruida, el Cocinero recibe una carta y le propone a Madre Coraje irse a Utrecht, pero sin Katrin. El Cocinero interpreta una canción de *los grandes genios* para pedir de comer y una voz de la parroquia los invita a comer sopa. Katrin baja del coche para irse, pero Madre Coraje la detiene. Se van y dejan las cosas del cocinero.

Factor excitante.

Décima escena: 1635. Madre Coraje y su hija recorren los caminos de Alemania Central. Tiran del Carromato. Pasan delante de una alquería<sup>96</sup> y escuchan cantar una voz que describe la situación desahuciada y el invierno.

Factor retardante.

Onceava escena: Enero de 1636. Ciudad de Halle. Es de noche y cerca de un bosque, un alférez y tres soldados amenazan a una pareja de campesinos y obligan a su hijo para que les indiquen el camino. Madre Coraje ha salido de compras. Katrin, sin ser vista, sube al establo y empieza a tocar un tambor para despertar a la ciudad. Regresan el alférez y los soldados a detenerla y la matan con un arcabuz, pero Katrin logra su objetivo.

Factor excitante.

Doceava escena: Amanece, se oyen tambores y pífanos. Madre Coraje le canta una canción de cuna a su hija muerta, creyendo que Katrin está dormida y

---

<sup>96</sup> El DRAE define alquería como: “1. f. Casa de labor, con finca agrícola, típica del Levante peninsular”.

que Eilif sigue vivo. Los campesinos le ofrecen encargarse del entierro de Katrin. Coraje se engancha al carro y sigue al regimiento, volviendo a los negocios. Canta otra canción sobre la guerra.

Factor excitante y desenlace.

Podemos observar que es la misma estructuración de la acción que describe García Arteaga. Gracias al resumen anterior podemos tener una perspectiva más amplia sobre la utilización del *efecto de distanciamiento* y de la forma dialéctica desde la dramaturgia, con algunas pausas que se generan entre escenas y gracias a las canciones e independencia de las mismas.

Por otro lado, podemos ver que los tipos de conflictos descritos en esta obra tienen que ver principalmente con dilemas morales que le suceden a Coraje, quien es la que lleva el eje de la acción de toda la obra, y que presentan un escenario específico en el que las situaciones y personalidad trágica de la protagonista, la llevan a tomar las mismas resoluciones. Aunque lo anterior no quiere decir que sus decisiones dependen totalmente de ella, sino que hay factores externos a su personalidad que juegan un papel determinante en la consecución y en la solución de conflictos dentro de la misma obra.

#### 2.2.1.1 Externa

En este apartado realizaremos el estudio de la estructura externa de la obra. Los elementos que analizaremos son los siguientes: título, *Dramatis personae*, actos o partes, epílogos, acotaciones o narraciones al inicio de los actos, y canciones. Se busca realizar un análisis enfocado en factores de forma, más que de contenido y sobre la estructura que se puede apreciar fuera del discurso generado por el autor y los personajes que crean esta obra de teatro.

##### 2.2.1.1.1 Título

El título de la obra de Bertolt Brecht, proviene como se mencionó anteriormente, de *La Pícaro Coraje* de Grimmelshausen, aunque en sentido estricto, el cambio más importante que se realizó a la adaptación de esa novela

fue la de poner en una posición de madre al personaje de Coraje, que en un principio era una guerrera cuyo objetivo primordial era, además de sobrevivir, encontrar una pareja sentimental con quien vivir, pues era poco fértil. Además, el título de *Madre Coraje y sus hijos*, enfatiza la importancia que tienen los hijos dentro de la obra, puesto que, aunque Coraje intenta por varios medios salvar la vida de sus hijos, desde el inicio de la obra podemos observar que la ausencia de uno de ellos es la clave y algo que llevará el hilo de la historia, que en la obra, no se sabe si sobrevivió o murió pero se puede intuir que fue lo último. La característica más desesperanzadora de la obra reside en que al momento en que Madre Coraje tiene una conciencia de la situación y trata de sobrevivir a la guerra con el negocio que tenía valiéndose de la misma, pierde a todos sus hijos debido a la fuerza de la espiral de la muerte que termina por absorberlos.

#### 2.2.1.1.2 *Dramatis personae*

En cuanto al *dramatis personae* o lista de personajes, se observa que en esta edición se enlistan de la siguiente manera

Madre Coraje. Katrin, su hija muda. Eilif, el hijo mayor. Schweizerkas, el hijo menor. El reclutador. El sargento mayor. El cocinero. El gran capitán de lansquenetes. El predicador. El maestro armero. Yvette Pottier. El de la venda. Otro sargento mayor. El viejo coronel. Un escribano. Un soldado joven. Un soldado de más edad. Un campesino. La mujer del campesino. El muchacho. La vieja. Otro campesino. La campesina. Un campesino joven. El alférez. Soldados. Una voz. (Brecht; 2000: 132)

En este sentido podemos observar que los personajes principales de la obra son cuatro, la familia de Coraje. Los personajes secundarios son el Cocinero, el Predicador, Yvette Pottier, y el Escribano, pues acompañan a Coraje en un periodo de tiempo más largo. Los incidentales, son todos los demás personajes, que son en su mayoría militares y civiles.

En esta obra, si dividimos el perfil social en el que se enmarcan los distintos personajes, los civiles son en total catorce. Por otro lado, los que forman parte del ejército son aproximadamente once –sin contar a los soldados que solamente

acompañan, ni a los hijos de la Coraje que terminan formando parte del ejército. Además, solamente hay una figura que representa al clero –y tal vez la voz de la parroquia– pero que forma una figura central y sobre el conflicto y la carga religiosa de la historia en cuestión. A diferencia de otras historias de Brecht, el poder político en esta está mezclado por completo con el poder militar, por lo que no aparecen figuras que tengan que ver con la política sino que lo ostentan los mismos militares que aparecen en la historia, la figura más cercana que se puede encontrar en ese sentido es al escribano, pero su poder se ve reducido a una figura que está por debajo de los capitanes.

#### 2.2.1.1.3 Actos o partes

Como podemos ver en la estructura anterior, la obra está dividida en once escenas, de entre las cuales ya se ha definido la estructura y el valor de cada una de ellas. En cuanto a la duración de las mismas, de acuerdo a los diálogos y a los acontecimientos que suceden en la obra, las dividiremos en escenas micro (menores de 20 diálogos), cortas (de 20 y 49 diálogos), medias (de 50 a 100 diálogos) y largas (mayores de 100 diálogos). En Madre Coraje y sus hijos la primera escena es una escena larga, y le sigue una la segunda, que es media. Después, la tercera es una escena larga a la que le siguen la cuatro y cinco cortas. Luego, la escena sexta vuelve a ser otra escena media seguida de la séptima que es una escena micro, con una sola canción. En seguida, la escena ocho es una escena larga, y luego vuelve, la escena nueve a ser una corta. La décima escena interrumpe como escena micro, sin diálogos y con una canción. La onceava describe una escena media, y finalmente terminamos con una escena micro también, en donde se cantan dos canciones. Por lo que la estructura de la obra queda de la siguiente manera: larga, media, larga, corta, corta, media, micro, larga, corta, micro, media, micro.

La finalidad de dividir las escenas en estas dimensiones, es para darle importancia a los diálogos, dejando de lado por un momento la representación de las canciones, que estudiaremos más adelante. Esto es para poder trazar de cierta manera, la forma en la que Brecht introducía al público a un ritmo en el que se

podía crear esta ficción y, al mismo tiempo hacerlos reflexionar con las herramientas de los *efectos de distanciamiento* con cambios de ritmo dentro de la obra desde el texto. Como se puede observar, la primera parte de la obra consta de dos escenas largas, dos medias y dos cortas, mientras que la segunda parte de la obra incluye solamente una escena larga, una escena media, una corta y tres micro. Así, se alcanza a apreciar un cambio de ritmo en el que, como parte del planteamiento de la situación y de los conflictos de la obra se comprende que la primera parte sea más larga, mientras que poco a poco, las partes que conforman la historia se vayan dividiendo en fragmentos cada vez más pequeños, independientemente del orden en el que están presentados, para llegar con cierta aceleración del ritmo a la conclusión final.

#### 2.2.1.1.4 Epílogo

En esta obra, el epílogo existente se encuentra en la doceava escena, pues con éste se buscaba cumplir el objetivo de Brecht: generar una reflexión del público mostrando a una persona que no aprende nada de la guerra. Es preciso notar que una de las características que definen a esta doceava escena es que no posee una acotación en la que se realice una narración descriptiva de la situación que sucede en dicha escena, por consiguiente, la situación en la doceava es la siguiente.

Kattrin, ya sin vida, se encuentra en las manos de Madre Coraje, mientras esta última le canta una canción de cuna, ignorando la evidente muerte de su única hija que la acompañaba

Nanita nana.  
¿Qué hace ese ruido?  
Los niños lloran  
tú, divertido.  
Otros, harapos,  
tú llevas seda,  
tela de ángel  
que ya no queda.

Otros no comen,  
tú torta y miel.  
Si no te gusta  
tendrás pastel.  
Nanita nana.  
¿Qué hace ese ruido?  
Uno en Polonia,  
otro, perdido.  
(Brecht; 2000: 222)

Coraje hace una evidente crítica a la injusticia social que vive. Sin existir un culpable al que ella le pueda echar la culpa, por lo menos no dentro de sus círculos, ella busca llegar a un interlocutor, al que nunca podría encontrar. Éste es otro de los mensajes que Brecht buscaba transmitir: la guerra es un negocio para un sistema controlado por altos mandos, por la aristocracia, mientras la gente común, la población en general, sufre las consecuencias de las mismas, sin conocer los beneficios de las mismas, sino solamente sus desgracias y la muerte. En esta canción de cuna cuando se lee “¿Qué hace ese ruido?” Se puede interpretar como el sufrimiento de la gente, pues la primera respuesta tiene que ver con que los niños lloran, además, de que la segunda respuesta tiene que ver con una apropiación de ese sufrimiento, porque claramente habla de sus dos hijos “Uno en Polonia” refiriéndose a la muerte de Schweizerkas, mientras que “otro, perdido” tiene que ver con su otro hijo, Eilif, del que ella no sabe nada, puesto que el Cocinero no le dijo sobre su situación, y ya no lo volvió a encontrar.

Esta última frase, también es un grito de esperanza por parte de Coraje. Al no conocer el destino de Eilif –que según el texto también muere, puesto que en la acotación al inicio de la escena se lee: “El audaz hijo de Madre Coraje realiza un acto heroico de más y encuentra una muerte ignominiosa”–, es el único motor que la mueve para continuar haciendo los negocios en la guerra, justo porque ignora que está muerto y su encuentro le trae esperanza.

Después de esta canción, Coraje muestra una gran molestia hacia los campesinos que estuvieron presente en el evento de la muerte de su hija, y ellos

se defienden reprochándole que ella no debió haber salido de compras y dejarla sola, mientras hacía lo que le costó la vida de todos sus hijos: sus negocios. Los campesinos hacen que Coraje enfrente la realidad de su hija muerta, mientras la convencen para irse con el regimiento, y le preguntan justo si tiene a alguien más y ella responde “Sí, tengo a uno. Eilif”. Entonces con ese objetivo los campesinos la incitan a irse, y le proponen ellos encargarse del entierro de su hija, por lo que Coraje les da una cantidad de dinero.

A continuación, mientras los campesinos la apresuran, Coraje se dispone a seguir al regimiento amarrándose al carro, y dice una frase que define la enseñanza con la que Brecht afirma que no aprende nada de la guerra: “Tengo que volver a los negocios”. Esta frase implica una ignorancia de la situación de Coraje, pues

Madre Coraje –dicho sea para ayudar a la representación teatral– comprende, como sus amigos y huéspedes y como casi todos, el carácter puramente mercantil de la guerra: eso es precisamente lo que la atrae. [...] aprende tan poco de la catástrofe como un conejillo de Indias de biología. No incumbe al autor de la obra abrir los ojos al final a Madre Coraje... Ella comprende algo hacia la mitad de la pieza, al final de la escena 6, pero luego vuelve a perder esa comprensión... Lo que importa al autor es que el espectador comprenda”. (Brecht; 2000: 229)

Lo que ella comprende, es lo que la lleva a hacer esa crítica con la canción de cuna que le canta a Kattrin cuando está en sus brazos: el momento histórico (mencionado por el Predicador cuando Kattrin sufre la herida en la cara y ya no tiene a Schweizerkas), “no le importa un carajo”, lo que le importa es el bienestar de sus hijos y de su familia, pero ellos están a merced de una estructura mucho más grande que ellos, en ese momento y en ese rol que tienen dentro de la sociedad, no pueden modificar.

Finalmente, Madre Coraje se une al regimiento y se escucha cantar al fondo la última canción de la obra

Con sus peligros y sus azares

la guerra nunca llega a su fin.  
Cien años duran ya los pesares  
y aún no ha tenido ningún festín.  
Comiendo mierda y el culo roto  
su paga, alguien se la llevó.  
No quiere armar ningún alboroto  
aún queda guerra, aún no acabó.  
Es primavera. ¡Alza cristiano!  
La nieve funde. Descansa el muerto.  
Si queda alguien que aún esté sano  
puede largarse. Será un acierto.  
(Brecht; 2000: 223-224)

Esta última canción, afirma la búsqueda que Brecht tuvo situando a su protagonista como una persona que no aprendió nada de la guerra, pues esta canción está unida a la primera que canta en la obra por los últimos cuatro versos: “La nieve funde. Descansa el muerto. / Si queda alguien que aún esté sano / puede largarse. Será un acierto”. Esta canción, de forma completa, lo que viene hacer es a reafirmar el carácter utilitario que tiene Madre Coraje como vendedora ambulante en la guerra ofreciendo sus servicios para los ejércitos que estén dispuestos a hacer negocios con ella, además de generar una advertencia, con las cuatro estrofas que unen la canción, sobre los peligros de la guerra.

En la fecha en la que Coraje pierde a su hija, en Enero de 1636 (Brecht; 2000; 214), aún faltaban casi diez años más, para que la guerra terminase –pues la Guerra de los Treinta Años, termina con la Paz de Westfalia– así que Coraje se enfrenta a un futuro lleno de guerra, que parecería no terminar y en la toda Europa se encontraba devastada por la misma.

#### 2.2.1.1.5 Acotaciones o narraciones al inicio de los actos

De las 103 acotaciones que hacen una descripción de la escena de la obra, 11 son esenciales, en el sentido de la función que Brecht buscaba darles: generar un *efecto de distanciamiento*. De hecho, en la edición estudiada, es más fácil



reconocerlas porque están en formato de mayúsculas. Como se mostró en el apartado anterior, de las doce escenas que conforman esta obra, la única que no posee una acotación o descripción narrativa de este tipo, se encuentra en la escena doce, por lo que permite ser interpretada de manera distinta a las demás, y por ello es por lo que se consideró como un epílogo a la totalidad de la obra.

La función de estas narraciones es la de generar un *efecto de distanciamiento*, para eliminar la expectativa de lo que fuera a pasar en la historia (estas acotaciones fueron las que se utilizaron como carteles o letreros para describir la situación de la obra) sino que la gente se interesara por la manera en la que iban a tener lugar los acontecimientos de la obra. Además, gracias a estas acotaciones, se hace el carácter picaresco, tanto en el trabajo de Brecht como una influencia, así como en la novela de Grimmelshausen

“La originalidad de Grimmelshausen dentro de la tradición picaresca –escribe Parker en su ya clásico estudio *Los pícaros en la literatura*– se hace más latente aún en su segunda novela *La Pícaro Coraje*.

Situada en el mismo plano que *Estebanillo González* y *Simplicissimus*, la guerra de los Treinta Años servirá de escenario y excusa para sus actividades: la prostitución, el pillaje, el vagabundeo, la delincuencia, la venta ambulante... (Grimmelshausen; 1992: 10)

Como se puede apreciar, la influencia de las novelas picarescas en Grimmelshausen y en Brecht es distinta, pero comparten similitudes con una influencia de parte de una obra tan importante como lo es *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> “Si Grimmelshausen conoció o no *El Quijote* y algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas, es cuestión todavía sin aclarar por la investigación. Especialistas y conocedores de vida y obra de Grimmelshausen como G. Weydt, Könecke, Scholte, Kelletat, etc. han apuntado algunas marcas cervantinas en el *Simplicissimus*: de *Rocinante* como modelo del jamelgo del dragón de Soest, de *Rinconete* y *Cortadillo* en la primera página de la novela alemana, al burlarse Grimmelshausen del prurito humano de la presunción de rancio abolengo, de la “anécdota del barbero”, al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, etc. En la que no ha solido hacer hincapié en la investigación es en la posible maternidad de *La Gitanilla* de Cervantes en la gitana de Grimmelshausen. [...]

Parece como si el destino de *Coraje* quisiera quitar la razón al autor del *Quijote*. Sin embargo, al final de la novela, Grimmelshausen pone en boca de su gitana unas bellísimas reflexiones que aproximan su obra con la idea moderna, socializadora, del genio español [...]

En primer lugar, aunque estemos hablando de géneros literarios distintos, la utilización de una descripción previa de lo que sucede en la escena o al inicio de un capítulo –o como les llamamos anteriormente en la obra de Brecht: acotaciones narrativas–, no deja al espectador o lector a la expectativa de lo que pueda suceder, sino que lo convierte en un espectador omnipresente, conociendo los eventos de antemano, e invitándolo a descubrir la forma en la que sucedieron los acontecimientos.

En segundo lugar, dicha descripción posiciona a los personajes en un lugar social determinado, además de presentarlos no como héroes dentro de la obra literaria, sino como personas comunes que viven una historia específica, acercándolos al espectador y enmarcando a los personajes en un entorno previamente establecido en el cual no comprenden la capacidad de acción –evidentemente menor dentro de una obra de teatro que busca mostrar al individuo como víctima de una estructura social mayor sobre la que no tiene poder de acción como es la obra de Brecht.

En tercer lugar, una de las influencias que la novela picaresca ejerce tanto en las obras de Grimmelshausen como en la de Cervantes tiene que ver con el objetivo de mostrar actitudes de personajes pícaros, y, aunque en la obra de Brecht no se observan de manera extendida dichas conductas pícaras, la cuestión moralizante de la obra existe en cuanto existen tanto los dilemas morales así como conductas ‘descarriadas’ o ‘aberrantes’ que generan un castigo y la búsqueda del arrepentimiento de los personajes.

A continuación se realizará un análisis global de las acotaciones que inician las escenas que marcan la muerte de sus hijos así como la acotación que abre la obra, para tomarla de ejemplo. Entonces se tomarán en cuenta las primeras acotaciones de las escenas 1 (inicio de la obra), 3 (muerte de Schweizerkas), 8 (muerte de Eilif) y 11 (muerte de Katrin).

La primera acotación abre la obra de la siguiente manera

---

Coraje presume y está orgullosa de su profesión picaresca deliberada, mas hay algo que no puede comprender, y esa *incomprensión* aquilata el mérito y la talla humana y universal de su creador. (Grimmelshausen; 1992: 41-42)

PRIMAVERA DE 1624. EL CAPITÁN DE LANSQUENETES OXENSTJERNA RECLUTA EN DALARNA SOLDADOS PARA LA CAMPAÑA DE POLONIA. A LA CANTINERA ANNA FIERLING, CONOCIDA POR MADRE CORAJE, SE LE LLEVAN UN HIJO (Brecht; 2000: 133).

Lo primero que se presenta es una ubicación temporal con la estación y el año. En seguida, Se presenta la situación en la que se enmarca el lugar con “El capitán de lansquenetes Oxenstjerna recluta en Dalarna soldados para la campaña de Polonia”. Finalmente, se describe el acontecimiento más importante que sucederá en la escena “A la cantinera Anna Fierling, conocida por Madre Coraje, se le llevan un hijo”.

La tercera escena empieza con esta acotación:

TRES AÑOS MÁS TARDE, MADRE CORAJE ES HECHA PRISIONERA CON UNA PARTE DE UN REGIMIENTO FINLANDÉS. LOGRA SALVAR A SU HIJA Y TAMBIÉN EL CARROMATO, PERO SU HIJO HONRADO MUERE (Brecht; 2000: 152).

Otra vez se mantiene la ubicación temporal. Ahora sin la ubicación espacial, pero se hace una descripción mucho más específica de lo que sucede en esta escena. Se presenta el conflicto al que se enfrenta Madre Coraje: “es hecha prisionera con una parte de un regimiento finlandés”, así como la resolución del mismo: “Logra salvar a su hija y también el carromato, pero su hijo honrado muere”.

Esta descripción sobre la muerte de uno de sus hijos, en principio se puede interpretar como una cuestión de generar una perspectiva objetiva a una situación a la cual se enfrentará el espectador y el personaje que tenemos en frente, pero evidentemente cambia cuando se genera la representación y la narración de la situación con las reacciones de los personajes a los dilemas personales a los que se enfrentan y a las desgracias que le suceden.

La acotación que marca la octava escena se presenta de la siguiente manera:

ESE MISMO AÑO, GUSTAVO ADOLFO, REY DE SUECIA, CAE EN LA BATALLA DEL LÜTZEN. LA PAZ AMENAZA ARRUINAR LOS NEGOCIOS DE MADRE CORAJE. EL AUDAZ HIJO DE MADRE CORAJE REALIZA UN ACTO HEROICO DE MÁS Y ENCUENTRA UNA MUERTE IGNOMINIOSA (Brecht; 2000: 194).

La acotación comienza de nueva cuenta con la ubicación temporal, que se traslada desde la sexta escena –pues el último año que se menciona es 1632 (Brecht; 2000: 184). Después, continuamos de nueva cuenta con la descripción de la situación general que rodea a nuestros personajes, seguido del conflicto principal en esa escena “La paz amenaza arruinar los negocios de Madre Coraje”. A diferencia de la acotación anterior, no se presenta la resolución del conflicto, sino el acontecimiento de mayor peso y que marcará el sentido general de la obra: “El audaz hijo de Madre Coraje realiza un acto heroico de más y encuentra una muerte ignominiosa”.

En esta acotación, podemos observar que el conflicto principal de la escena viene a ser interrumpido por una situación, que aunque está alejada del mismo, se relaciona con una cuestión personal de nuestro personaje, que es la preocupación y la esperanza de Madre Coraje por reencontrarse con Eilif, con lo que se conecta con la narrativa general de la obra, y marca un acontecimiento importante, que no tiene más descripción sino sólo mencionar que otro de sus hijos muere, ofreciendo entonces sí, una ventana abierta a la expectativa de cómo fue exactamente que tuvo lugar ese incidente.

Finalmente, tenemos la última acotación narrativa de la obra, en la onceava escena se lee de la siguiente manera:

ENERO DE 1636. LAS TROPAS IMPERIALES AMENAZAN LA CIUDAD PROTESTANTE DE HALLE. LA PIEDRA ROMPE A HABLAR. MADRE CORAJE PIERDE A SU HIJA Y CONTINÚA SOLA. LA GUERRA DISTA MUCHO DE TERMINAR (Brecht; 2000: 214).

De nueva cuenta tenemos la ubicación temporal con la fecha y el año. Se presenta la situación global que rodea a nuestros personajes. Aquí hay una frase muy importante que genera un rompimiento y una expectación verdaderamente importante, porque no es una frase literal, sino una metáfora a la situación: “La piedra rompe a hablar”. Cuando se presenta esta frase, generando un interés distinto, puesto que si bien se comprende que por “piedra que rompe a hablar”, por “piedra” se refiere a Katrin, pero la manera en la que Katrin “rompe a hablar” no es la que el público espera, pues, en ningún momento dice una sola palabra, sino que como lo dice Joan B. Llinares

Sus penas la hacen solidaria de los sufrimientos de todo *ser vivo*, la llenan de compasión por todo *viviente*, que es a lo que la guerra la ha reducido.

Ella parece una piedra, como dirá el texto para subrayar su extraordinaria transformación: “la piedra rompe a hablar” (1063). Pero tiene una virtud genuinamente humana, ese rostro de la bondad que se llama compasión (Llinares; 2010: 448).

Finalmente, la acotación concluye con el evento de la pérdida de la hija de Coraje, y por último una predicción –que no existió en ninguna otra acotación de la obra– hacia el futuro que sigue: “...y continúa sola. La guerra dista mucho de terminar”. Esto presenta una reflexión hacia el destino que le sigue a Coraje dejando abierto otro pequeño trecho para finalmente llegar al epílogo de la obra.

#### 2.2.1.1.6 Canciones

La obra de *Madre Coraje y sus hijos* tiene en su composición por escenas una totalidad de doce momentos musicales, definidos por once canciones distintas que los conforman y que se presentan en distintos formatos: canciones de cuna, canciones de guerra, interrumpidas por diálogos y presentadas en partes, cantadas de corrido, canciones en conjunto, etc.

La única canción que se presenta dividida por las escenas de la misma obra, es “La canción de Madre Coraje” (Brecht; 2010: 244-249) aquella que se

interpreta al inicio de la obra, en la primera escena, y vuelve a ser interpretada al final de la obra, en la escena doceava, después de la muerte de Katrin.

El análisis descrito por García Arteaga define los dos tipos de formas literarias utilizado por Brecht en sus obras: el verso y la prosa. El verso para la presentación de las canciones (que tienen también un carácter poético) y la prosa para la generación de los diálogos de los personajes. En este análisis, se especifica el tipo de estrofas utilizada por Brecht en sus obras

Brecht utilizaba con frecuencia la estrofa o versos con movimientos en la repetición. La estrofa que más utilizaba era la de cuatro versos, en la que siempre se corresponden dos versos, esta estrofa se llama 'estrofa de la canción popular o Volksliedstrophe'. También utiliza la glosa, que consta de un lema, la más de las veces de cuatro versos, que es parafraseando en estrofas de diez versos, de suerte que un verso del lema aparece sucesivamente en el final de cada estrofa (García Arteaga; 1994: 14)

Aunque en *Madre Coraje y sus hijos* es ligeramente distinto, la utilización de la estrofa de la canción popular también forma parte de esta y de la mayoría de la dramaturgia brechtiana, pues, como vimos en el apartado 1.2.4.2 Música, la influencia proviene del cabaret como del *vaudeville* incluye las 'canciones simples' que forman parte de la música popular, no solamente en la composición musical, sino también en la composición literaria.

Por otro lado, podemos observar, dentro de la obra que de los doce momentos musicales en los cuales se canta una canción, el personaje principal interpreta ocho de ellos –dos en los cuales canta como acompañamiento– con su hijo Eilif al principio y con el Cocinero casi al final. En los otros seis momentos, Coraje es la voz principal.

La presentación de las canciones, enfatiza el carácter pragmático y generador de un *efecto de distanciamiento*. Aunque parece contradictorio afirmar que existe una forma de identificación propuesta para el espectador en cuanto se presentan estas canciones, en realidad, si se comprende el carácter musical, se percibe la introducción a otro plano dentro de la ficción, que ciertamente separa el

drama percibido por los personajes con momentos puramente íntimos y emocionales, alejados de la situación y los factores de riesgo que aquejan a los seres que existen durante la obra.

#### 2.2.1.2 Interna

A continuación, se realizará un análisis sobre la estructura interna de la obra. Dicho análisis estará apoyado por la argumentación sobre su estructura externa, descrito en el apartado anterior, y se enfocará a factores cualitativos, con el objetivo de comprender una parte del discurso del autor en favor de la historia narrada en la obra de teatro. El análisis estará compuesto por los siguientes conceptos: historia; narración y análisis de las acciones en cada escena; poesía, canciones y monólogos; intertextualidad; asunto, motivo, tema y conflictos principales, etc.

##### 2.2.1.2.1 Historia, narración y análisis de las acciones por escena

Se hará un estudio sobre la historia de la obra, además de la descripción tiempo ficticio que se comprende dentro de la narración de la obra, y finalmente un análisis acción por acción dentro de cada escena de la obra.

##### 2.2.1.2.1.1 Historia

Es la historia de una madre que se dedica a vender mercancías y comida en un carramato para la supervivencia de sus tres hijos –dos hombres y una mujer muda– en el transcurso de la Guerra de los Treinta Años, en la región que ahora es Polonia, Alemania e Italia, principalmente, en Europa Central. Entre las aventuras que viven esta mujer y su familia a través de la guerra, se enfrenta a un dilema moral entre los negocios que sustentan a su familia y el valor de la vida de sus hijos. Sus negocios sobreviven a la guerra, pero sus hijos no. Madre Coraje se queda sola y se decide a continuar sus negocios que están basados en el azar de la guerra.

El desarrollo del tiempo ficticio es de doce años (de 1624 al inicio de la obra, hasta 1636 en la última escena), duración en la cual *Coraje* encuentra a su

camino diversas personalidades que forman parte de la estructura social en tiempos de guerra, siendo la mayoría de sus encuentros con gente del ejército, y con la que tiene que sortear y negociar de distintas formas para salir viva y continuar su camino entre los conflictos bélicos que se suceden en la región europea.

#### 2.2.1.2.1.2 Narración

La narración de la historia está presentada en forma de saltos temporales, principalmente anuales: 1ª escena: primavera 1624, 2ª escena: 1625-26, 3ª escena: 1629, 4ª escena: 1629, 5ª escena: 1631, 6ª escena: 1632, 7ª escena: 1632, 8ª escena: 1632, 9ª escena: otoño 1634, 10ª escena: 1635, 11ª escena: 1636: 12ª escena: 1636.

Los periodos de tiempo más largos que se presentan entre una escena y otra son de tres años, mientras que los más cortos no están definidos pero son menores de un año, pues en los años 1629, 1632 y 1636 se ubican dos escenas de la obra en cada año. No hay una especificación sobre un periodo de tiempo ficticio que haya que respetarse en cuanto a la escenificación, sino son momentos específicos de cada uno de esos años que se presentan en la narrativa de la obra. Uno de los datos a resaltar que se presentan en cuanto al ambiente temporal, tiene que ver con la descripción en la primera escena de un tiempo primaveral, mientras que al final de la obra, se describe un tiempo otoñal, en el que se “adelanta el invierno”. Esto se puede interpretar como una búsqueda dramática de factores ambientales y sociales en la que se describa el momento y el desgaste social que se vive durante el paso de la Guerra de los Treinta Años.

#### 2.2.1.2.1.3 Análisis de las acciones por escena

Con el objetivo de realizar un análisis más profundo en cuanto a la situación y a las acciones que suceden a lo largo de la obra, se realizará un análisis de las acciones que tienen lugar en cada escena. Para ello, se enumeraron los diálogos de la obra por escena, y en adelante nos referiremos a un conjunto de diálogos como “d. 1-5”, por poner un ejemplo.



## ESCENA 1 (Brecht; 2000: 133-144)

### d. 1-5

Brecht nos presenta al reclutador y al sargento mayor, con sus respectivas intenciones de reclutar tropas, y por medio del reclutador se presenta una reflexión sobre la falta de valores en la sociedad debido a la guerra. Por otro lado, el Sargento habla en favor de la guerra, haciendo una fuerte crítica a los tiempos de paz, diciendo que “¡sin guerra no hay orden!” (Brecht; 2000: 134). Enfatiza su importancia y la búsqueda de adaptación de la guerra para la población en la que quiere reclutar gente.

Brecht nos presenta la situación que se tiene dentro de la Guerra de los Treinta Años, la opinión de los militares y la cuestión devastadora de la guerra por sobre todas las cosas, como los individuos y la paz en la que vivían anteriormente.

### d. 6-21

La presentación de la protagonista frente al reclutador y al sargento mayor. Coraje se presenta, saluda y canta la *canción de Madre Coraje*, y los militares le piden los papeles de identificación. Aquí podemos ver el carácter cómico que posee, pues, al intentar zafarse lo más pronto posible, busca engañarlos con un juego de palabras, evitando entregar la licencia de venta, y ella busca relacionarse con el regimiento con el que van.

En este momento tiene lugar el primer momento musical de toda la obra, encaminando el carácter que tendrá la obra durante todo su desarrollo, afirmando la convención del *efecto de distanciamiento* con la utilización de las canciones.

### d. 22-39

Después, se presenta Coraje dando su nombre. Los militares, suponiendo que todos son hijos del mismo padre, preguntan la procedencia de cada uno de sus hijos, y les cuenta la historia de cada uno de los padres, según lo que ella recuerda, haciendo un gran embrollo en cuanto al entendimiento de los militares sobre su familia. Le cuestionan la estancia en ese momento, y hacen un chiste que ofende a Coraje por lo que Eilif busca confrontarlos.

Es otro momento ligero y divertido. Además, habla sobre el pasado de Madre Coraje y nos ofrece un pequeño guiño a un pasado sexual libertino por parte de Coraje siendo una característica picaresca como en la novela en la que se inspiró Brecht.

d. 40-59

Con el objetivo de evitar el enfrentamiento, Madre Coraje ofrece sus mercancías por si acaso les hacen falta a los militares, pero el sargento le responde que lo que están buscando son a sus hijos, por lo que Coraje busca distraerlos de ello, y de primera instancia, los hijos se ponen de la parte de su madre.

Es la presentación inicial del conflicto que llevará a cabo durante toda la obra, el dilema moral entre sus negocios y la guerra, entre la vida de sus hijos y la necesidad de mantener sus negocios para que su familia sobreviva.

d. 60-64

Los militares insisten en reclutar a sus hijos, y Coraje saca un cuchillo para defenderse de ellos, por lo que los militares se lo quitan y se preguntan si cree que va a salir ganando de la guerra sin pagar el costo.

Esta es una pequeña defensa de la familia frente al poderoso impulso del sistema bélico que poco a poco la va a absorber en el mundo de la guerra.

d. 65-98

Brecht nos presenta el juego gitano que Madre Coraje planea para distraer la atención de los militares en el presente y pensar en el futuro de la guerra. El juego, que tiene que ver con sacar papeles en blanco de un casco, solamente con uno marcado con una cruz que significa la muerte. Brecht presenta el destino al que se están comprometiendo todos los personajes de la obra al internarse en el universo bélico: la muerte. Los únicos que no sacan papeles son Madre Coraje y el Reclutador, pues son los conceptos menos vulnerables, de cierta forma protegidos pues no dejan que el destino elija sobre ellos, a diferencia de sus hijos y el sargento mayor.

d. 99-111

Brecht aquí otorga importancia al carácter ineludible del destino y el primer guiño al factor que afecta innegablemente en la vida de Coraje: un sistema mucho más poderoso que decide el destino de los individuos en una guerra, un concepto alejado para la gente común, pues es engañada al pensar que sus negocios tendrán éxito por sobre el reclutamiento de sus hijos de la guerra, y se llevan a su hijo Eilif.

d. 112-117

El último concepto que se plantea en la última parte de la primera escena, también es algo a lo que no puede escapar Coraje, pase lo que pase, su decisión tendrá que ver con resignarse con la vida con la que tiene, con los momentos y la época que vive, y con seguir sus negocios a pesar de todos los obstáculos, en esta primera escena, con sus hijos. El sargento mayor, al verlos irse, es una figura omnipresente que la rodeará durante todo el camino: la sombra de la guerra.

ESCENA 2 (Brecht; 2000: 145-152)

d. 1-16

Se muestra a Coraje como una figura brillante para los negocios, pero astuta y avariciosa, que busca sacar ventaja lo más posible de la guerra, de la desesperación del Cocinero por salvar su vida haciendo su trabajo para el Capitán.

d. 17-31

Brecht muestra el poder de decisión de los militares por sobre los civiles, pues, llega el Capitán pero está acompañado tanto por el Predicador como por Eilif, y busca ofrecerles lo mejor, claramente mostrando una falta de interés por sus tropas según lo descrito por Coraje y haciendo perder los nervios al Cocinero por comprar el ave para cocinar.

d. 32-47

En esta parte, Eilif comienza a contar la historia de su hazaña, lo que hace enorgullecerse al Capitán y opinar al Predicador sobre la situación que viven. Brecht nos muestra el motivo de la guerra, desde el punto de vista ideológico, como una guerra religiosa, y excusando que las acciones que se realicen, si van

en favor de la religión son buenas, además se muestra el poder del ejército sobre el religioso.

d. 48-53

Madre Coraje, cuestiona el poder del Capitán, dirigiendo sus críticas hacia su necesidad por soldados valientes, alegando falta de capacidad, pues si fuera más inteligente, no necesitaría del carácter individual de sus soldados para salir adelante de sus batallas. Este comentario, que es una opinión personal, tiene que ver además como una crítica sobre el manejo de las masas, y de la poca conciencia de la individualidad de cada uno de los soldados, visto desde Coraje, pues el deber del poder es el de proteger a la gente, sin importar su carácter.

d. 54-67

Hay un primer encuentro entre Coraje y Eilif, con una canción sobre la guerra, que es sobre una advertencia no tomada por parte de soldados de una guerra, y también es un aviso que se hace el propio Eilif, envuelto en la situación en la que está, pues al final de la escena, Madre Coraje lo abofetea por haber mostrado valentía y logrado su hazaña, no habiéndose rendido cuando fue capturado, una bofetada que sería el último contacto con ella, un golpe de consejo resignado para alejarse de las batallas.

ESCENA 3 (Brecht; 2000: 152-175)

d. 1-14

En los avatares de la guerra, Coraje negocia con un armero la compra de unas municiones de las tropas, que podrían ponerla en peligro, porque claramente son ilegales, y otra vez ésta se aprovecha de la desesperación del Maestro Armero de conseguir dinero a costa de lo que implica. También se muestra la inclusión del otro hijo de Coraje, Schweizerkas, como encargado de la caja del regimiento, y porque las cuentas le salgan. La guerra ha absorbido a la familia, lo podemos ver por la presencia de los anteriores y de Yvette, que aunque ya conocida por Coraje, la acepta a pesar de su condición de prostituta y la influencia que podría tener en Katrin.

d. 15-25

Con ayuda de Yvette, le cuenta la historia a Coraje, de su procedencia y de un amor que la ha traicionado. Yvette canta una canción sobre sus vivencias a causa de la guerra, que son una serie de abusos sobre ella misma y por lo que, ya desgraciada por dichos abusos, ha llegado a ser prostituta y ha perdido el contacto con el hombre que la traicionó. Coraje aprovecha para aleccionar a Katrin sobre la necesidad de protegerse.

d. 26-47

El Predicador y el Cocinero llegan con noticias de Eilif, quien está esperando que Schweizerkas le preste dinero, pero lo hace Coraje. El Predicador, el Cocinero y ella discuten sobre la necesidad de la guerra, la cuestión moral de la misma, y sobre sus consecuencias y lo que podría pasar. Además, empiezan a cambiar sus respectivas opiniones sobre los bandos para los que están trabajando. Mientras el Cocinero apoya a las tropas imperiales, el Predicador y Coraje están de parte de los protestantes. Al posicionar a los tres detrás del carronato y dejar en frente a Katrin, quien está jugando con el sombrero y los vestidos, muestran los sueños de la infancia que se ven involucrados en la guerra y que son víctimas de fuerzas superiores, víctimas de atrocidades. Es un contraste que se logra hacer sobre la esperanza y los deseos de los niños que no pueden cumplir debido a la guerra.

d. 48-64

Entonces se acelera la situación, con un “retumbar de cañones y disparos”. Mientras Madre Coraje, el Cocinero y el Predicador, salen de detrás del carro, llegan el maestro armero y un soldado para llevarse el cañón que está cerca de ellos. Se va el Cocinero y el maestro armero mientras el soldado se queda tratando de llevarse el cañón pero desiste y huye. El Predicador por precaución también se queda. Ella descubre la vestimenta de su hija y le pide que se quite el sombrero y los zapatos. En ese momento llega Yvette buscando sus cosas, sólo encuentra su sombrero pues los zapatos los trae Katrin, y vuelve a salir Yvette.

Brecht nos muestra los pequeños momentos que cambian la situación de los individuos en la guerra. Justo, por la advertencia de los cañones, todos entran en pánico temiendo por sus vidas, y toman las decisiones de manera apresurada

cada uno en busca de salvar su vida. Aquí podemos ver que las pequeñas decisiones de los generales de la guerra, afectan de manera enorme el transcurso de las vidas de los individuos comunes.

d. 65-75

Cuando vuelve Schweizerkas con la caja del regimiento, descubrimos los diferentes roles que maneja Madre Coraje a lo largo de la obra. Podemos ver que ella tiene el mando y cuida de sus hijos y del Predicador, aconsejándoles qué hacer, y previniendo cualquier acción que pueda perjudicarlos a todos, como meter la caja del regimiento en el carro, como quería Schweizerkas.

d. 76-93

Con este pequeño salto en el tiempo, nos introduce en uno de los elementos más peligrosos de la guerra: la incertidumbre. Tanto Schweizerkas como el Predicador temen por su futuro, y planean tomar decisiones al respecto, pero ella les ordena mantener las cosas como están para continuar con sus vidas. Este es un primer momento en el que Madre Coraje sale a comprar cosas para su negocio: carne y una bandera católica, momento por el cual se arrepentirá, y se sentirá culpable por no estar para defender a su familia. Deja solos a Schweizerkas y a Kattrin.

d. 94-100

En cuanto se van el Predicador y Coraje, Schweizerkas se decide a esconder la caja del regimiento en la orilla del río. La hija se da cuenta de la presencia de otro sargento y un soldado con venda. Ambos están buscando a Schweizerkas, y cuando ella intenta advertirle, Schweizerkas no entiende, y sale, entonces los militares lo siguen. En cuanto vuelven Madre Coraje y el Predicador, Kattrin les explica la situación, y entonces los interrumpen en cuanto los militares llegan con Schweizerkas ya capturado.

d. 101-123

Lo que Brecht nos presenta a continuación, es una situación dolorosa, pues la madre tiene que negar a su hijo para salvarles la vida a los demás y ahorrar tiempo para tomar otras decisiones mejor pensadas. Ambos también niegan el conocimiento de la caja, pero aun así se lo llevan, y ella los sigue.

d. 123-129

Esta pequeña acción presenta una lección moral que el Predicador trata de enseñar a Kattrin, cantándole la historia de Jesús, y su sacrificio y sufrimientos a gente que es inocente, según su perspectiva. Es interrumpida por Coraje que llega con noticias sobre la negociación de la vida de Schweizerkas.

d. 130-173

En la negociación de la vida de su hijo, hay cinco momentos principales: la negociación con Yvette para venderle el carro, contando con la caja del regimiento y dispuesta a pagar los 200 florines por su vida. El segundo momento, comienza por consejo del Predicador, y la noticia de Yvette sobre la pérdida de la caja del regimiento, Coraje entonces ofrece sólo 120 florines, pero la prostituta le advierte por primera vez sobre la gravedad del asunto pero el miedo la bloquea. El tercer momento sucede cuando llega Yvette con malas noticias, y diciendo que ofreció hasta 150, pero no logró negociarlo. El cuarto momento es el envío de Yvette con la oferta inicial, pero a su vuelta, después de escuchar tambores, la mujer vuelve con la noticia de la fusilación de Schweizerkas con once balazos. El quinto momento, que está relacionado con la inicial negación de su hijo, es en donde el dramaturgo nos muestra el primer triunfo de los negocios de Coraje, pero con el costo de la pérdida de su hijo, y no puede reconocerlo ni enterrarlo aunque se lo enseñan los militares, puesto que podrían sufrir las mismas consecuencias.

ESCENA 4 (Brecht; 2000: 176-181)

d. 1-5

El primer momento de esta escena es presentando a la madre con la intención de presentar una queja con el capitán que destrozó sus mercancías y la han multado sin haber hecho algo. Su primera intención es lo que Brecht busca contrastar con lo siguiente

d. 6-31

En cuanto entran el soldado joven y el soldado de más edad, tanto Madre Coraje como el soldado de más edad, buscan convencer al soldado joven de no realizar reclamos al capitán por las recompensas no otorgadas. Entonces, Coraje

le canta una canción para convencerlo de cambiar de opinión. Lo importante de esto, además de haber convencido al soldado, es que ella desiste de su propia intención de quejarse, lo que provoca una contradicción en cuanto a su personalidad.

#### ESCENA 5 (Brecht; 2000: 181-183)

##### d. 1-3

Brecht nos presenta una situación en la que se puede apreciar la destrucción de la guerra, en contraste con los soldados que están consumiendo productos de Coraje. Mientras unos están en calma, los campesinos viven horrores e intentan salvar su vida, aunque se muestra una bondad de los soldados que ayudan al predicador para salvar a los campesinos.

##### d. 4-15

En el siguiente momento, el Predicador trae al campesino y su mujer<sup>98</sup>, rescatando a ambos de la aldea destruida, pero el Predicador le pide a Coraje que le otorgue lienzos para vendar a los heridos.

##### d. 16-23

Brecht crea este dilema para Coraje, quien se muestra renuente a ayudar a los demás y a cuidar de su negocio, pero lo sobrepasa la calidad de compasión del Predicador quien le roba camisas para atender a los heridos, de la misma manera, Katrin toma partido yendo a rescatar a un niño de las ruinas, y lo cuida como si fuera su propio hijo, mostrando que también existe esperanza en tiempos de guerra, un contraste mágico, un instinto familiar que está por sobre la destrucción y la sangre.

##### d. 24-27

Brecht nos presenta a Coraje reflexionando sobre el futuro de Katrin, sobre su imposibilidad de darle paz para cumplir sus objetivos de ser madre, pero otra vez la interrumpen los soldados de antes queriéndole robar mercancía, ya que no puede pagar, por lo que paga con un abrigo que trae puesto. El Predicador cierra

---

<sup>98</sup> Me refiero a los nombres que Brecht les da a los personajes en su obra: el Campesino y la Mujer del campesino.



con una frase que habla no sólo de la situación, sino de que lo que se alcanza a apreciar de primera instancia sobre la situación demoledora, a veces es sólo un comienzo del intento de levantar los muros caídos: “Todavía hay alguien ahí debajo” (Brecht; 2000: 183).

#### ESCENA 6 (Brecht; 2000: 184-193)

##### d. 1-15

La obra nos presenta la primera interrupción de la guerra, en la que la protagonista tiene que tomar decisiones sobre la continuación de la misma, y sobre el futuro de las personas que la acompañan. Mientras reflexiona con el Escribano y el Predicador sobre el significado de la muerte para el conflicto, trata de buscar un consejo por parte del Predicador, quien la convence que el conflicto no va a terminar con su muerte.

##### d. 16-21

Mientras ella duda, un soldado interrumpe con una canción, que muestra las condiciones de los soldados, en los breves tiempos de paz que se presentan en ese momento y sobre el futuro incierto, pero reconociendo que el único visible, es el de la muerte. Brecht, a través de la visión del predicador, presenta en su monólogo el tema de la paz en los tiempos de guerra.

##### d. 22-28

A estas reflexiones, Katrin se muestra como la única figura que busca el fin de la guerra y la llegada de la paz, pues se molesta y busca huir, pero Coraje la convence para quedarse con ella, ya sea de manera pragmática como compañía, o porque es su hija, pero la convence para que vaya a recoger mercancía a una tienda, y el escribano la acompaña.

##### d. 29-56

Brecht entonces nos da un guiño de una historia de amor de la que la madre no busca formar parte. El Predicador, celoso por la utilización de Coraje de la pipa del Cocinero, comienza a hacer indagaciones hacia el corazón de la mujer y buscando intimar más sus relaciones, pero con un gesto frío, ella lo rechaza.

##### d. 57-65

Para interrumpir este momento, se introduce otro de los momentos más importantes de la obra, y que marcan la historia de Coraje: Katrin regresa pero la han herido en la cara, ha sido asaltada y violada, una herida grave que le dejará marca y que aparentemente la dejará impedida para su futuro, por ser muda y por no ser bella. Brecht cierra contundentemente esta escena, con uno de los pasajes más bellos que muestran al individuo como determinado por factores sociales externos a su condición:

EL PREDICADOR. Ahora entierran al gran capitán. Es un momento histórico.

MADRE CORAJE. Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija. Está ya medio destrozada, nunca encontrará un marido y, sin embargo, le vuelven loca los niños. Además está muda también por la guerra: de pequeñita un soldado le metió algo en la boca. A Schweizerkas no lo veré nunca más y Dios sabe dónde estará Eilif. Maldita sea la guerra.

(Brecht; 2000: 193)

ESCENA 7 (Brecht; 2000: 193-194)

d. 1-2

Con una herramienta narrativa, la obra nos muestra un contraste evidente entre los últimos diálogos de la pasada escena, frente al “apogeo” de la “carrera comercial” de Madre Coraje.

MADRE CORAJE. No dejaré que me habléis 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.

(Brecht; 2000: 193)

Es un contraste que muestra la prioridad de Coraje: sus negocios. Después de haber sufrido en carne propia las consecuencias de la guerra, cambia de parecer pues lleva “un collar de táleros de plata” (Brecht; 2000: 193), lo que significa que sus negocios están en su mejor momento, lo que además muestra otra contradicción en la personalidad del personaje.

## ESCENA 8 (Brecht; 2000: 194-206)

d. 1-19

Madre Coraje se presenta haciendo negocios con un muchacho y su madre anciana. Esto, interrumpido por campanas que suenan que significan negociaciones por la paz que amenazan de nueva cuenta sus negocios, pero se muestra una actitud diferente de Coraje hacia la paz, avisándoselo con emoción a Kattrin.

d. 20-32

Continúa la acción con la llegada del Cocinero, mientras el Predicador busca ponerse el hábito otra vez, por lo que significa probablemente la llegada de Eilif.

d. 33-51

Brecht nos muestra un encuentro mucho más amoroso, descubriendo un lado mucho más vulnerable y sensato de Madre Coraje frente al Cocinero, quien a pesar de que ya no tiene nada, Coraje se muestra interesada en él, aunque si muestra decepción por su situación.

d. 52-68

En cuanto Coraje le cuenta al Cocinero los consejos que el Predicador le ha dado sobre la guerra, comienza un enfrentamiento entre el Cocinero y el Predicador, evidentemente ligado a un interés sentimental, entre una decepción amorosa por parte del Predicador, y una toma de poder del Cocinero quien le regaña por las decisiones que le hizo tomar a Coraje. Un consejo que le da el Cocinero es vender algunas mercancías antes de que bajen los precios, y Coraje se dispone a seguirlo.

d. 69-72

Con la nueva toma de poder del Cocinero, el Predicador pide que no eche de la compañía de Coraje y del carro, pero se demuestra lo que podría ser la victoria del Cocinero por sobre las intenciones del Predicador.

d. 73-109

Se presenta una pequeña interrupción a la situación anterior, pues antes de echar al Predicador, llega Yvette, quien reconoce al Cocinero como el hombre que la traicionó. Yvette revela los oscuros secretos y los engaños que sufrió a manos de un hombre que describe como “lo peor que ha habido en toda la costa de Flandes. Ha desgraciado a tantas mujeres como dedos tiene” (Brecht; 2000: 201). Ante esa situación, y siguiendo los consejos del Cocinero, Coraje se dispone a salir al mercado, acompañada por Yvette.

d. 110-121

Solos, tanto el Predicador como el Cocinero. El Cocinero se sincera con el Predicador, quien ya espera tener paz, por el hambre que sufre y las condiciones en que vive. Hablan sobre el futuro de ambos, quienes ya no esperan continuar su camino con Coraje.

d. 122-150

De nueva cuenta, invita a pensar sobre las ausencias de Coraje dentro de la obra. Eilif se presenta escoltado por soldados, pues, habiendo robado y asesinado a una mujer, ahora que son tiempos de paz, Eilif será enjuiciado hacia una “muerte ignominiosa” (Brecht; 2000: 194) como lo describe Brecht. En vista de su destino, el Predicador busca acompañarlo, y el Cocinero se queda, esperando la vuelta de Coraje, a quien el Predicador le pide al Cocinero que no mencione nada sobre Eilif, hasta su vuelta. Coraje tampoco está, y pierde a otro hijo.

d. 151-169

Lo pierde, pero no lo sabe. El Cocinero, a la vuelta de Coraje quien viene emocionada de nueva cuenta por los tiempos de guerra que comenzaron “hace ya tres días” (Brecht; 2000: 204), sólo menciona que Eilif pasó por ahí, y Coraje responde

MADRE CORAJE. ¿Que ha estado aquí? Entonces lo encontraremos en el camino. Ahora me voy con los nuestros. ¿Qué aspecto tenía?

EL COCINERO. El de siempre.

MADRE CORAJE. Ése no cambiará nunca. A ése no me lo ha podido quitar la guerra. Es listo. ¿Me ayuda a recoger las cosas? *Comienza a recoger.* ¿No ha contado nada? ¿Se lleva bien con su capitán? ¿Ha hablado de sus hazañas?

EL COCINERO, *sombrío*: He oído que había repetido una de ellas.

(Brecht; 2000: 205)

Ante esta omisión del destino de Eilif, el Cocinero toma partido como artífice del destino de Coraje, quien, motivada por un hijo que está a punto de ser enjuiciado y muerto, continúa su trayecto por la guerra. El Cocinero se junta a Madre Coraje y a su hija durante un tramo, por la ausencia del predicador, y porque busca comida, que Coraje le ofrece por sus servicios llevando el carro, con ayuda de Kattrin.

MADRE CORAJE: El Duodécimo Regimiento ha salido ya. Coja la lanza del carro. Ahí va un pedazo de pan. Tendremos que dar un rodeo por detrás, hacia los luteranos. Quizá vea a Eilif ya esta noche. Es mi hijo preferido. Ha sido una paz corta. Y otra vez hay que seguir. *Canta, mientras el cocinero y Kattrin se enganchan al carromato...*

(Brecht; 2000: 206)<sup>99</sup>

## ESCENA 9

d. 1-14

Brecht nos muestra un haz de luz en la historia de Coraje y del Cocinero, pues el Cocinero le propone a Coraje irse a Utrecht, a la posada de su madre, quien ha muerto, y la invita a irse a vivir ahí. Ella, emocionada, le consulta a su hija Kattrin, pero el Cocinero la interrumpe.

d. 15-24

El Cocinero afirma que sí quiere que se vaya con ella, pero que su hija, Kattrin, no está contemplada como compañía de ambos, así que le pide que se piense mejor las cosas antes de invitarla, y le propone dejarle el carro a Kattrin para que se vayan los dos solos.

d. 25-31

---

<sup>99</sup> En esta cita de la obra, podemos apreciar como Madre Coraje mantiene una preferencia, no sólo emocional, sino en cuanto al estatus con respecto a su hijo Eilif, relegando a los otros dos. Lo que en un futuro la dejaría en una incertidumbre total, por su ignorancia con respecto a si Eilif vive o muere.

Coraje no se muestra muy satisfecha con esa decisión, y el Cocinero en ese momento, trata de evitar el tema cantando, como lo había propuesto Coraje anteriormente, con la canción buscan un poco de sopa, a lo que una voz les responde que suban a comer, y mientras Coraje le comenta su decisión al Cocinero, suben a probar un bocado, pero regresa rápidamente Coraje. Kattrin estaba lista para irse, pero la detiene.

d. 32

Coraje, en parte frustrada por la poca compasión del Cocinero, le afirma a Kattrin que la decisión que está tomando no es por ella “No creas que lo he despedido por ti. Ha sido por el carro, por eso. No me voy a separar del carro al que estoy acostumbrada, no es por ti, sino por el carro” (Brecht; 2000: 213). Brecht se presenta a una Madre Coraje que tiene que mostrarse fuerte ante su familia, pensando más que en los sentimientos en la supervivencia de su familia, pero eso tendrá consecuencias evidentes para las reflexiones de Kattrin.

ESCENA 10 (Brecht; 2000: 213-214)

[Escena formada sólo por una canción que canta una voz de una alquería.]

La canción trata de las condiciones por las que están atravesando Madre Coraje y Kattrin, y que muestra un contraste con la decisión que tomó Coraje. Ha dado todo por su familia, por estar con Kattrin, por sobrevivir.

ESCENA 11 (Brecht; 2000: 214-221)

d. 1-3

En esta penúltima escena de la obra, Brecht nos enseña a Kattrin sola, que por lo que hemos visto, la ausencia de Madre Coraje tiene un gran costo. Pasan unos militares que buscan a un guía.

d. 3-20

Después de tocar a la puerta de la alquería junto a la que está colocado el carro de Madre Coraje, sacan a una pareja de campesinos y a su hijo. Notan la presencia de Kattrin. Amenazan a los campesinos primero, pero no se inmutan,

después, los amenazan con matar a su ganado, por lo que terminan convenciendo al campesino joven de ayudarles.

d. 21-37

Brecht entonces nos presenta la posición en la que se encuentran los campesinos, con poca imaginación, capacidades y valor para hacer algo por ayudar a su hijo y al pueblo, y por salvarse ellos principalmente, se ponen a rezar y le piden a Kattrin que los acompañe.

Este es uno de los momentos que Brecht define como “LA PIEDRA ROMPE A HABLAR”. Después de lo que Kattrin ha vivido y de haber reflexionado su posicionamiento en el futuro, busca salvar la vida de las demás personas que viven en la ciudad, y toma partido en la guerra, contra “el derramamiento de sangre”, como lo definen los campesinos.

Kattrin escucha las peticiones de los campesinos al rezar: una madre, un centinela, un cuñado, cuatro hijos, etc. Estos nombramientos, y principalmente los últimos, hacen que ella transforme su frustración en un instinto de madre arraigado profundamente.

Por ello se contrapone su personalidad con la de su madre, porque ella toma partido, a pesar de las consecuencias, para salvar más gente aunque ella se ponga en peligro.

d. 38-44

En cuanto termina el rezo de los campesinos, la hija ya está preparada para tocar el tambor que ha sacado del carro. Buscando despertar a la gente de la ciudad. Brecht muestra a unos campesinos que buscan permanecer neutrales, sin atacarla, pero sin llamar a los militares que los atacaron. Los campesinos se lamentan el haberlas dejado pasar a su granja.

d. 45-71

En cuanto se escuchan los golpes de tambor de Kattrin, los militares vuelven, y buscan en primer lugar, bajarla, pero ya ha subido la escalera. Tratan de negociar con ella pero los ignora y sigue tocando. Buscan opacar su ruido cortando leña, pero es poco efectivo. El alférez entonces toma la decisión de utilizar el arcabuz para callarla.

d. 72-75

Ella sigue tocando, pero es derribada por el arcabuz. Aunque la derriban tanto los golpes del tambor como el sonido del arcabuz, consiguen que se empiecen a escuchar ruidos en la ciudad, por lo que consigue su objetivo, a pesar de su vida.

ESCENA 12 (Brecht; 2000: 222-224)

d. 1-11

Madre Coraje está acurrucada junto a Katrin, y le canta una canción de cuna, negando todavía que esté muerta, pues menciona a los campesinos que está dormida. Los campesinos la incitan a seguir adelante con el regimiento, y le preguntan si tiene a alguien más, y Coraje responde: "Sí, tengo a uno, Eilif". Así que los campesinos la incitan a seguir, y unirse al regimiento, proponiéndole que ellos se encargan de los gastos del entierro.

Brecht nos invita a reflexionar: ¿y si el Cocinero le hubiera dicho la verdad sobre Eilif? ¿habría cambiado la posición de Coraje con respecto a la guerra, y se hubiera dedicado a cuidar de Katrin? No lo sabemos. Lo que sabemos es que tiene un motivo para continuar viviendo, que es la búsqueda eterna de su hijo que ya está muerto.

d. 12-13

Finalmente, viene el final de la obra cuando Coraje se une al regimiento que está por partir, y dice su famosa frase, ya analizada anteriormente: "Tengo que volver a los negocios". Paso seguido, continúa cantando la otra parte de la *canción de Madre Coraje*.

FIN



#### 2.2.1.2.2 Poesía, canciones y monólogos<sup>100</sup>

En este apartado, comentaremos la importancia que tienen dentro de la obra de teatro la poesía contenida en las canciones, así como la relevancia de las canciones por sí mismas, así como el sentido discursivo de los monólogos presentados por los personajes en la obra.

##### 2.2.1.2.2.1 Poesía

La importancia de las canciones en la obra de Bertolt Brecht es primordial, puesto además de funcionar como herramientas para el *efecto de distanciamiento* en sus obras, tienen una fuerza poética profundamente emocional. Además de ser un gran dramaturgo, en los inicios de su carrera artística –como se puede apreciar en el apartado 1.1 Orígenes– comenzó como poeta y compositor, cantando sus propias canciones.

##### 2.2.1.2.2.2 Canciones

La mayoría de sus obras teatrales están integradas por canciones con una gran calidad artística. Uno de los ejemplos<sup>101</sup> de ello, es la “La balada de Mackie Navaja” que se ha convertido en un ícono musical, la letra escrita por él y la música compuesta por Kurt Weill, esta canción se realizó para *La ópera de los tres centavos (Die dreigroschenoper, 1928)*, y ha llegado hasta nuestros días con interpretaciones que van desde Louis Armstrong y The Doors, pasando por Rubén Blades hasta llegar a nuestros días interpretada por Michael Bublé.

---

<sup>100</sup> García Barrientos define el monólogo como: Es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente (pero pudiendo hacerlo, o no, por otros medios)” (García Barrientos; 2012:78). Mientras que el DRAE define “monólogo” como: “1. m. soliloquio. 2. m. Obra dramática en la que habla un solo personaje”. Al referirnos a la definición de “soliloquio” (debido a que esta obra no participa solamente un personaje) nos encontramos con esta definición: 1. m. Reflexión interior o en voz alta y a solas. 2. m. En una obra dramática u otra semejante, parlamento que hace un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo”. Así, que en cuanto a los monólogos de la obra nos enfocaremos en los apartes de los personajes o reflexiones a solas de los personajes.

<sup>101</sup> Otro ejemplo es “La canción de Alabama”, integrada a la obra *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1927) la letra también escrita por Brecht y la música compuesta por Kurt Weill. Ha sido interpretada también por The Doors, pasando por David Bowie y Marilyn Manson, hasta nuestros días.

Como se estudió en el apartado anterior, las voces cantantes de la obra se dividen entre varios personajes, pero Madre Coraje participa en seis de los once. Una característica que define las canciones interpretadas por Madre Coraje, es que sus canciones reflejan, más allá de la situación, las acciones y los diálogos, otorgando una perspectiva mucho más poética y cercana a la interpretación personal del personaje –y del autor, por medio de Coraje– con una visión mucho más personalizada y menos objetiva de la situación. Es solamente en estos momentos, en los que puede existir una identificación directa con los personajes o con la situación en la que se encuentran. Como lo diría García Barrientos al respecto de los estudios de Steiner:

Más íntimamente, «el verso a la vez simplifica y complica la descripción de la conducta humana», según Steiner (1961b: 207). Simplifica los aspectos externos eliminando lo insignificante y deja así el camino expedito a la expresión de las complejidades de orden sentimental, intelectual o moral del espíritu. (García Barrientos; 2012: 83)

Los otros cuatro momentos musicales, se reparten entre: Yvette, el Predicador, un soldado, y una voz, que aunque cuentan con características parecidas en cuanto a la estructura, tienen un contenido menos personal que en las canciones de Madre Coraje.

Por ejemplo, un fragmento de “La canción de Madre Coraje”:

Eh, capitanes, sed hoy sensatos.  
Callad tabores y romped filas:  
Madre Coraje os trae zapatos  
porque las tropas marchen tranquilas.  
Con vuestros bichos y vuestros piojos,  
con los cañones y los pertrechos,  
a la batalla vais con mil ojos:  
con mis zapatos iréis derechos.  
Es primavera. ¡Alza cristiano!

La nieve funde. Descansa el muerto.  
Si queda alguien que aún esté sano  
puede largarse. Será un acierto.

[...]

(Brecht; 2000: 135)

U otro ejemplo mucho más adelante:

Y si la guerra te deja atrás  
no estarás vivo en la victoria.  
La guerra es sólo un negocio más,  
se vende plomo y no achicoria.

[...]

Alguno quiere la tierra entera.  
Y se pone a ello, zumba que zumba.  
Quien se cavó, astuto, una trinchera  
sólo cavaba su propia tumba.  
He visto a muchos apresurarse  
y correr veloces al cementerio...  
Quien está allí debe preguntarse  
por qué corría. Es un misterio.

(Brecht; 2000: 193-194)

De esta manera, para comparar lo afirmado anteriormente, se presenta un fragmento de la de canción de Yvette:

Yo tenía diecisiete  
cuando llegó el enemigo.  
Dejó de lado el machete  
me dio su mano de amigo.  
Y tras las Flores de Mayo  
vino la noche de mayo.  
El regimiento formado,

el tambor, tocando adusto.  
Me mete tras un arbusto...  
Y así hemos fraternizado.

[...]

(Brecht; 2000: 155)

También se observa un fragmento de la canción interpretada por una voz en la escena 10.

El rosal nos alegró  
en mitad del jardín  
al florecer muy hermoso.  
En marzo se le plantó,  
lo que fue muy trabajoso.  
Dichoso sea el trajín,  
que floreció tan airoso.

Ya soplan vientos de nieve  
a través de los pinos,  
pero nada nos conmueve:  
Hemos techado la casa  
con paja y con argamasa.  
Ay de aquel que los caminos  
hoy a recorrer se atreve.

(Brecht; 2000: 214)

Desde la perspectiva anteriormente descrita, es preciso mencionar que la fuerza poética de las canciones es que poseen un carácter tanto de advertencia, como de arrepentimiento sobre los factores que han afectado a nuestra protagonista en esta obra, dejando de lado una perspectiva distanciada, y, en contraste, tratando de mostrar desde las emociones del personaje, la oposición a la que se enfrenta.

En contraste, los fragmentos presentados (tanto el de Yvette como el de la voz) poseen un carácter menos místico, sino más acercado a los acontecimientos que ya han tenido lugar y han cambiado el curso de la historia que presenciamos. Asimismo, hacen la referencia hacia una situación determinada, funcionando como coro, que sí muestra un enfoque un poco más alejado de la situación, de los embates a los que se enfrenta a su paso por la Guerra de los Treinta Años, pues, aunque la canción que interpreta Yvette es personal, que habla sobre lo que ella ha sufrido de la guerra, como nuestro personaje principal es Coraje, hace que el entorno y la perspectiva se amplíe, puesto que no todas han tenido el mismo camino, y permite reflexionar, sobre otras posibilidades que podrían o no existir dentro del universo ficticio de *Madre Coraje*...

#### 2.2.1.2.2.3 Monólogos

En cuanto a los monólogos que se presentan dentro de la obra, sólo se pueden localizar dos momentos determinados en los que se presenta un texto por parte de los personajes y en la escena no hay ningún interlocutor, sino que solamente se presenta dicho texto al público. El primer monólogo se encuentra al final de la primera escena, en cuanto Eilif es llevado por el Reclutador y se va Madre Coraje con Schweizerkas y Kattrin con el carromato a seguir su camino:

EL SARGENTO MAYOR, *siguiéndolos con la vista*:

Quien quiera de la guerra vivir  
Con algo tendrá que contribuir.

(Brecht; 2000; 144)

El segundo monólogo está localizado en la Escena 8, en cuanto sale el Predicador detrás de la escolta de Eilif y antes de que Madre Coraje regrese del mercado, el Cocinero se encuentra relativamente solo, puesto que Kattrin se encuentra dentro del carromato, y sale hasta tiempo después.

EL COCINERO. ¡Eh! ¿No quiere salir? Comprendo que se esconda de la paz. Yo quisiera hacerlo también. Soy el cocinero del Gran Capitán, ¿no se acuerda de mí?

Me pregunto si no habría algo de comer, hasta que vuelva su madre... Tendría ganas de un trozo de tocino o incluso de pan, sólo para matar el rato. *Mira adentro*. Se ha tapado la cabeza con la manta.

(Brecht; 2000: 204)

El primer monólogo aunque realmente parece un comentario, es una advertencia, una profecía, como las brujas de Macbeth. En este sentido, la advertencia es muy clara, y se plantea el conflicto de la obra, si la madre busca vivir de la guerra, seguir haciendo negocios, lo pagará con algo, y ese algo es lo que nos queda por descubrir, aunque, se sobreentiende que la paga, son sus hijos pues el sargento mayor ya se ha llevado a uno de ellos.

El segundo monólogo es debatible, puesto que de inicio podría parecer que el Cocinero sí tiene cierto contacto con la hija pero lo rechaza, dependería entonces de la puesta en escena de la obra, pero podría ser que el Cocinero esté cavilando sobre la situación en la que se encuentra, esperando poder convencer a la hija de Coraje, mediante una posición de mendigo, que le ofrezca algo de la comida que tienen dentro del carro, pero Katrin lo ignora.

Además de estos dos monólogos, la mayoría de las canciones de la obra funcionan como monólogos, pues expresan una opinión aparte, aunque fueran a ser escuchadas por los demás, no hay una descripción tan íntima de las emociones de los personajes dentro de la obra, que como cuando lo hacen a través de las canciones.

Por otro lado, hay textos largos donde se expresan opiniones que generan grandes reflexiones en los personajes, donde sí existen interlocutores, y en los que hay una fuerza de discurso muy bien definido por parte de Brecht. Algunos de estos momentos son los siguientes:

- diálogo (d.) 83, Escena 3, p. 163. Coraje reflexiona habla sobre la derrota.
- d. 94 y 96, Escena 3, p. 165-166. Schweizerkas reflexiona y se decide a llevar la caja del regimiento a la orilla del río.

- d.158, Escena 3, p. 173. Coraje habla sobre el destino de su carro en manos de Yvette y reflexiona sobre la corrupción en medio de sus intentos por negociar la vida de Schweizerkas.
- d. 16, Escena 5, p. 182. Coraje siente la presión social al tratar de evitar que sus camisas se conviertan en lienzos para los heridos. El Predicador las toma sin su consentimiento.
- d. 15 y 21, Escena 6, p. 186-188. El predicador hablará sobre la larga duración que le espera a la guerra, luego reflexiona sobre la paz y la guerra.
- d. 59, 63 y 65, Escena 6, p.192 y 193: Madre Coraje se sorprende al encontrar a su hija herida y sola. Reflexionando sobre su futuro y una comparación de los momentos históricos
- d. 25, Escena 9, p. 209-212. Dividido por la *canción de los genios*, el Cocinero hace una serie de reflexiones sobre las virtudes y el destino en el que se encuentran inmersos.
- d. 32, Escena 9, p. 213. Coraje convence a Kattrin de quedarse con ella, y continuar juntas el camino con el carro.
- d. 36, Escena 11, p. 217. La campesina reflexiona sobre los posibles afectados por el ataque de los militares, mientras el campesino y Kattrin también rezan y Kattrin se transforma.

Todos estos textos, en donde Brecht toca una serie de temas sobre la derrota, la corrupción, el honor, mensajes a favor y en contra de la guerra, la paz, el futuro, la historia, las virtudes, y las consecuencias de la guerra, son una parte medular de esta obra dramática, pues con esta información se propone que el espectador busque reflexionar generando una dialéctica a partir de lo que se presenta. Aunque esto es lo que busca, sí existe una clara postura discursiva por su parte en contra de la guerra en esta obra, pero la importancia que tiene esta obra, tiene que ver con la propuesta de un método dialéctico para llegar a la resolución de esta obra, cuya reflexión podría debido a que Madre Coraje no

aprende nada de la guerra, que es una contradicción a toda la obra, cuya implicación estudiaremos en el siguiente capítulo.

### 2.2.1.2.3 Intertextualidad

Sobre la alusión histórica, se puede observar en las acotaciones que hacen una referencia evidente a algunas situaciones de la Guerra de los Treinta Años. En un principio, con la utilización de los años como fechas específicas para situar la temporalidad de la historia. Hay otras alusiones como: “LA VICTORIA DE TILLY EN MAGDEBURGO...”, “...MADRE CORAJE ASISTE AL ENTIERRO DE TILLY, GRAN CAPITÁN DE LOS LANSQUENETES DEL IMPERIO...”, “GUSTAVO ADOLFO, REY DE SUECIA, CAE EN LA BATALLA DE LÜTZEN”, o “DIECISÉIS AÑOS DURA YA LA GRAN GUERRA DE RELIGIÓN. ALEMANIA HA PERDIDO MÁS DE LA MITAD DE SUS HABITANTES”. Todas estas acotaciones históricas tratan de hacer una relación evidente con las situaciones que se presentan en la Guerra de los Treinta Años. Además, para ello también están varias de las reflexiones sobre la guerra entre Madre Coraje, el Predicador y el Cocinero a lo largo de la obra.

Por otro lado, en la cuestión de las alusiones literarias, este estudio se basa en el texto de Joan B. Llinares para explicar la importancia del papel de la mujer<sup>102</sup>, y sus referentes dentro de la obra de Brecht. Se comienza entonces por la influencia que tiene Madre Coraje de parte de *La Pícaro Coraje* de Grimmelshausen.

Los estudiosos han explicado que en la gestación de esta obra, en la que hay referencias plásticas y coloristas de los cuadros de Brueghel, y, por lo tanto, alusiones a lo invisible, al mundo al revés, a la cara oculta de aquello que se nos

---

<sup>102</sup> “...tal imagen de mujer no es pasiva, sino *activa*, no es la compañera secundaria en el ámbito doméstico, obediente, silenciosa y administradora, sino que interviene en el *ámbito público* con autonomía, siendo ella la principal encargada de *adquirir bienes*, es la *astuta interlocutora de múltiples recursos lingüísticos*, como una nueva Ulises viajera, es la que *toma las decisiones* y para ello da pruebas de virtudes supuestamente sólo masculinas, como *el valor y el coraje*, extremados en su caso hasta *el riesgo y la temeridad*. Esta mujer llega a ser un *nuevo modelo de existencia errante*, en exilio permanente, con un talante *cosmopolita*, desligada de compromisos...” (Llinares; 2010: 454).



muestra, se halla el texto clásico de Grimmelshausen, *Lebensbeschreibung Der Erzbetrügerin und Landstortzerin Courasche* (*Descripción de la vida de la archiestafadora y vagabunda Courasche*), de 1668, así como la balada de Johan Ludvig Runeberg dedicada a la cantinera Lotta Svard durante la guerra ruso-finlandesa de 1808-1809, usados ambos con gran libertad, y muchos elementos de una novela célebre de Jaroslav Hasek, la del soldado Schweyk, cuyo humor y socarronería popular, crítica y lúcida, permea respuestas y actitudes muy desenvueltas, sobre todo de la Coraje (Llinares; 2010: 438-439).

La figura de “la madre” tiene una relación muy estrecha con *La Madre*, otra de las obras de Brecht. Al parecer puede ser considerada como otra visión, otra figura de una madre que se involucra en un conflicto bélico, ya que mientras en *Madre Coraje*, la figura es claramente pasiva con respecto al conflicto, en *La Madre*:

La obra acaba con una invitación expresa a sumarse a esa lucha, pues tal objetivo no es imposible, los gobernados podrán hablar algún día y acabar con la opresión que les subyuga (Llinares; 2010: 434).

Por otro lado, está Katrin, que, como ya se ha mencionado, forma un contrapunto con la figura de su madre:

...tanto Katrin como su madre son una figura femenina generada por las guerras, a saber; la emigrante, la extranjera, la fugitiva, la forastera sin hogar; la paria ambulante que no posee bienes inmuebles ni está afincada en un territorio, pero que, sin embargo, y a pesar de su exilio permanente, es capaz de entregar su vida por las vidas de todos los demás (Llinares; 2010: 448-449).

Es por la misma capacidad de la hija de Coraje de dar su vida por personas desconocidas para ella, que Llinares menciona

Como ya apuntó R. Münster, estamos ante una nueva versión de la figura de Antígona, víctima entre facciones enfrentadas, entre intereses y odios

irreconciliables. Así pues, si queremos comprender esta extraordinaria respuesta femenina, necesitamos volver a la antropología trágica de un Sófocles para encontrar pistas que nos orienten en la búsqueda (Llinares; 2010: 449).

Según Llinares, Katrin, es otro tipo de Antígona: una mujer que tiene un papel activo dentro de la obra, generando recursos para la resolución de problemas que se le presentan, aunque de eso dependa su propia vida. De esta manera, se convierte también en “una nueva versión de Juana de Arco, de otra virgen de los dolores, de una mártir y heraldo por salvar a la comunidad” (Llinares; 2010: 454).

Es obvio el recuerdo latente de figuras míticas greco-judeo-cristianas: por ejemplo, Níobe, Antígona, Casandra; Judith, la pasión de Jesús, María, la madre dolorosa, o las jóvenes mártires del cristianismo primitivo y de las guerras de religión contra bárbaros y musulmanes, e incluso de heroínas patrióticas de las denominadas guerras de liberación y de la independencia, finamente utilizadas sobre todo en el personaje de Katrin, que resuenan en el imaginario del espectador (Llinares; 2010: 453).

En contraparte con la figura de la mujer, están hombres que dependen de ellas. Uno de los primeros, a estudiar es el Cocinero en la obra. Este cocinero representa en tanto una posibilidad de relacionarse de manera sentimental para Madre Coraje, también existe una similitud con la figura de Simplicissimus, en tanto que aparece también como una amenaza, a partir de las advertencias tanto del Predicador como de Yvette, y como un personaje pícaro que hace contraparte con la figura de Coraje. Es una amenaza si se relaciona con Simplicissimus de primera instancia, y porque como lectores/espectadores podemos observar las verdaderas intenciones del mismo: comer. Debido a que hay una posibilidad de que, en cuanto Coraje caiga en las redes del Cocinero, también es posible que sea defraudado por él, ya que sus intenciones no son perfectamente claras, hasta la Escena 9, en cuanto el Cocinero busca volver a Utrecht, pero sin Katrin, solamente con la madre.

El Predicador representa a la figura de la Iglesia. En este sentido, podemos apreciar una figura en tanto que se aprovechaba de la situación, buscaba beneficiar a su propio bando, y de esta forma, perder la condición de juicio ético frente a los horrores de la guerra, justificando dichas acciones y eventos, porque son en favor de la religión. Esta ideología, termina arrastrando a los ejércitos de individuos a luchar en pro de algo, realizando atrocidades en sus 'hermanos'. Esta figura ideológica, es una crítica directa probablemente a estas ideologías que, a partir de la ignorancia de la población, buscan generar beneficios personales en los altos círculos de poder. Un ejemplo de ello: Hitler.

Los militares en su mayoría, representan la figura de poder que maneja los avatares de la guerra, pero que dependen de decisiones mucho más grandes que ellos, también funcionan como un contrapunto a la gente común como los campesinos, pero que tienen las armas para someter, por medio del poder a otras personas.

Otro elemento que puede generar una alusión a la situación en la que vivía el autor en ese momento, es el de la guerra. Planteado como un sistema de poderes que se enfrentan entre sí y someten a individuos para luchar entre ellos, pero que busca un beneficio que sólo se puede apreciar entre la aristocracia y las elevadas jerarquías de poder, tiene como contraste a las figuras de las víctimas de este sistema: todos los hijos de *Coraje*, puesto que son absorbidos por la espiral de la guerra. Además, este sistema que Brecht cuestiona, es una referencia al sistema capitalista, puesto que influenciado por las ideas marxistas y del materialismo dialéctico, buscaba empoderar al proletariado frente a la opresión de los trabajadores a manos del capitalismo.

Finalmente, como una nota a la intertextualidad de las canciones, podemos encontrar que “la ‘antigua canción’ que canta el predicador en la escena 3 es una elaboración de una canción de horas medieval” (Brecht; 2000: 231), mientras que la canción de los *grandes genios* que canta el Cocinero en la escena 9 está basada “en la ‘Canción de Salomón’ de *La ópera de cuatro cuartos*” (Brecht; 2000: 232).

#### 2.2.1.2.4 Asunto, motivo, tema y conflicto

Finalmente, en este capítulo, se realizará un breve análisis sobre cuatro factores relevantes que forman parte de la estructura interna de la obra. Nos basaremos de nueva cuenta en la metodología de García Arteaga, quien se basó en los conceptos de Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Los puntos a estudiar son: asunto, motivo, tema y conflicto.

##### 2.2.1.2.4.1 Asunto

En primer lugar, retomamos que el “Asunto, según Kayser, es la historia que se va desarrollando en el drama, generalmente no es invención del autor” (García Arteaga; 1994: 32), y como él mismo menciona

...la mayor parte de las obras de Brecht son sacadas de hechos históricos así como de obras de otros autores (dramaturgos, poetas o novelistas), elementos que él mismo retoma y los actualiza haciéndolos pasar a través de su propia poética (García Arteaga; 1994: 33).

*Madre Coraje y sus hijos* no es la excepción. El asunto de la obra es el paso de Madre Coraje con sus hijos a través de la Guerra de los Treinta Años. El personaje de Brecht se convierte en Madre Coraje, pero mantiene características similares como lo apreciamos en el apartado 2.1.2.

##### 2.2.1.2.4.2 Motivo

En segundo lugar, para poder descubrir el motivo de la obra, se retoma el concepto como “...una situación típica que se puede repetir siempre. También podemos decir que un asunto puede albergar muchos motivos...” (García Arteaga; 1994: 52). Además, como menciona el mismo autor, si existe un motivo que se repite a lo largo de la obra se convierte en un “motivo dominante o un *leit motif*” en ese autor o en una obra (García Arteaga; 1994: 52-53).

Así pues, en la obra el motivo dominante que sobrevivan ella, su familia, y sus negocios a los avatares de la guerra en los que están involucrados involuntariamente. Esta es una lucha constante, que aunque le genera a Madre

Coraje un cambio de posturas en determinados momentos, es el motor central para generar en ella la intención de seguir y no darse por vencida.

Incluso en el final de la obra, en cuanto ya sabe que tanto Schweizerkas como Kattrin están muertos, su intención es buscar a su último integrante de la familia, con el objetivo de intentar reunirse al final de la guerra, aunque la madre ignora que Eilif también está muerto.

Otros motivos secundarios que se van generando a lo largo de la guerra son: los encuentros con los militares y la forma de librarse de ellos; la falta de dinero y la búsqueda de supervivencia; la falta de guerra y lo que realiza en consecuencia, la aparición de otras posibilidades de vivir sin su carro y las decisiones que toma al respecto; la muerte de los hijos que tiene que enfrentar y la manera de sobrellevarlos; etc.

#### 2.2.1.2.4.3 Tema

En tercer lugar, encontramos el tema o argumento de una obra, que, según Kayser, es “la reducción del desarrollo de la acción a una extrema sencillez, a un esquema puro” (García Arteaga; 1994: 54). Además, el tema tiene una importancia estructural en cuanto a la presentación de los motivos dentro de sí mismo

El tema es una de las nociones más antiguas de la literatura. Aristóteles la designa con el nombre de *mythos* y Horacio con el de *forma*. Según La Poética de Aristóteles la composición de las cosas, su organización, estructura y planteamiento se organizan de una forma bella y perfecta. Así es como se manifiestan en el tema los motivos centrales del desarrollo de la acción (García Arteaga; 1994: 54)

Si se buscara definir el tema de la obra, sería de la siguiente manera: el sacrificio y la lucha por la supervivencia de una madre, quien busca mantener tanto a sus hijos como a su negocio con vida, en medio de todos los obstáculos y peligros de una guerra despiadada.

#### 2.2.1.2.4.4 Conflicto

En cuarto y último lugar, se encuentra el conflicto de la obra, y es el “punto de choque, de lucha en que aparece incierto el resultado de un combate” (García Arteaga; 1994: 55). Es el encuentro entre dos puntos opuestos, por ejemplo, el momento en que nuestro personaje principal encuentra los obstáculos para lograr su cometido en la historia.

El conflicto principal en esta obra es el punto de quiebre en el que Coraje tiene que decidir sobre sus dos prioridades en la vida, su papel como madre y la búsqueda de proteger la vida de sus hijos, en oposición a su rol como comerciante, puesto que de eso sobrevive tanto ella como su familia: “Como dijimos, Madre Coraje es una viva contradicción entre los dos papeles que la constituyen, el de madre y el de comerciante o empresaria. (Llinares; 2010: 452-453). Otros de los conflictos que se presentan en la obra son:

- La guerra como un medio para sobrevivir, pero que ofrece mayores pérdidas que ganancias.
- La protección de los hijos frente a poderes mayores y/o más fuertes que ella.
- Las relaciones sentimentales en contraste con el interés por la vida futura de la familia.
- La vida dentro de la paz y la búsqueda de otras formas de supervivencia.
- La iglesia católica contra la iglesia protestante.
- La ética de la religión que se somete a los estándares devastadores de la guerra.
- La vida del individuo *versus* la vida de una comunidad de personas.
- Los beneficios de la guerra en contraste con los beneficios de la paz.

Estos son algunos ejemplos de conflictos individuales, morales, éticos y de acción que se presentan en la obra de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht y que marcan la narrativa de la acción durante todo el transcurso de la obra para dar lugar a una solución del conflicto principal.

### **CAPÍTULO 3. EL EFECTO DE DISTANCIAMIENTO EN *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS* DE BERTOLT BRECHT**

En este último capítulo, se realizará el análisis<sup>103</sup> de la obra, retomando como base el análisis de los elementos más importantes del *efecto de distanciamiento* que forman parte de la teoría dramática de Brecht estudiados en el Capítulo 1, Apartado 1.2.4 Efecto de distanciamiento. Dichos elementos son: texto, música, narrador, carteles o letreros, y contradicciones.

Se retomarán los aspectos más importantes para descubrir dentro de la misma obra los elementos que, desde la dramaturgia, proponen la posibilidad de generar *efectos de distanciamiento* desde la dramaturgia.

#### **3.1 Estructura, texto y canciones**

En este apartado, lo que se estudiará de la obra, está enfocado en la cuestión estructural del texto y de algunas características del mismo que tienen una función importante para generar un *efecto de distanciamiento*. Además, en favor del análisis dramático, en este apartado se incluye el estudio de las canciones (o música), puesto que tiene que ver más con el texto que con el aspecto musical de las mismas. Algunas de las características sobre el texto que se buscan encontrar en la obra estudiada son: la estructura narrativa de las escenas según la propuesta del *teatro épico* de Brecht, y la referencia a los impulsos sociales y condiciones históricas de la historia –dentro de las que juegan un papel importante las canciones.

##### **3.1.1 Estructura**

Como se observa en el capítulo anterior, la obra está compuesta por doce escenas independientes unas de otras y que cuentan la narrativa de doce años con una estructura de saltos. Dicha narrativa está presentada como una historia que se da conocer al público antes de introducirla a la historia por medio de la

---

<sup>103</sup> Para dicha investigación conviene realizar una aclaración que tiene que ver con el estudio de la música, pues debido al enfoque dramático de este estudio, no le concierne realizar un análisis musical de las canciones, pero se toma en cuenta su función dentro de la obra, tanto discursiva como estructural.

identificación con los personajes, por lo que los lectores y/o espectadores de la obra, conocen los sucesos antes de que sucedan dentro de la misma obra.

En la obra, sí se genera una implicación o sugerencia al inicio de la obra, en cuanto Madre Coraje realiza el sorteo de los papeles con cruces negras en la que sus hijos y el sargento mayor sufren del infortunio de sacar las cruces marcadas que significan la muerte. A pesar de esto, al inicio de la misma escena, sí conocemos, si no es que todo el argumento, una parte del mismo, puesto que en la acotación inicial se menciona que a “Madre Coraje se le llevan un hijo” y, aunque no sabemos a dónde, sabemos que implica una situación desfavorable para ella.

En esta obra es importante hacer notar que esto sucede durante toda la trama: se va generando una sugerencia de lo que puede llegar a suceder, pero se va evitando la sorpresa al otorgar una descripción de los sucesos que tienen lugar durante el desarrollo de la obra. Es verdad que no conocemos el desarrollo completo de la historia, por lo que se puede asegurar que el proceso de identificación con la historia o con el personaje de Madre Coraje, su familia o sus amigos, no es por completo eludido de esta obra de teatro, pues en ningún momento sino hasta el final, conocemos el desenlace de la historia. Como resultado, sí se genera cierta expectativa y se describe por completo la estructura de la obra (que podríamos denominar aristotélicamente como: inicio, desarrollo, y conclusión, aunque vaya en contra de la estructura dramática brechtiana).

Una característica que sí supone una generación del efecto de distanciamiento tiene que ver con la sucesión de escenas que son independientes una de otras, ya que, de una escena a otra, no existe un evento inconcluso que tenga que tener solución en la siguiente escena, provocando una independencia de las acciones generales de la obra y de un rompimiento con el eje narrativo de la historia. En este sentido quiero referirme a que la obra no tiene un arco dramático que vaya de A a B, sino que se va dirigiendo de A a B a C a D... y así hasta llegar al final de la doceava escena, en la que se genera la conclusión de toda la



obra<sup>104</sup>. Este aspecto tiene una relación estrecha con otra característica de la propuesta de Brecht en su teatro épico, puesto que en lugar de ser un desarrollo lineal, la historia se va presentando por saltos temporales en la historia. Lo anterior genera que cada una de las escenas que se presentan no generen un crecimiento de la tensión dramática de manera progresiva al paso de cada momento. El desarrollo de la obra no puede generar una tendencia constante, sino que con la presentación de las situaciones distintas que se presentan poco a poco, se realicen incrementos de la tensión dramática según la situación que se presente en cada momento de la obra.

En general, la historia se va narrando poco a poco, de tal forma que si las unidades más grandes de esta historia son las escenas, y dichas escenas tienen una independencia de sí mismas, el espectador no tiene un seguimiento directo de una escena a otra, por lo que su atención sobre la ficción puede relajarse entre escena y escena, y esto ofrece la posibilidad de que al inicio de cada escena se genere una expectativa distinta al inicio de cada escena—solamente manteniendo aquella que hace referencia al destino de sus hijos que fue generada en la primera escena.

Aunque hay un patrón determinado por factores excitantes y factores retardantes, también existen escenas principales y escenas secundarias (Kayser; 1965: 228-229), y particularmente en esta obra es mucho más fácil distinguirlas.

La primera escena, que marca la tendencia general de la acción de la obra, y las escenas en las que Madre Coraje se desaparece del cuidado de sus hijos y sufren tanto abusos como la muerte (Escenas 1, 3, 6, 8 y 11), marcan una línea directa de la primera implicación de su fortuna de la obra, mientras que las demás escenas pueden ser consideradas como de secundarias o terciarias, pues, para ser un poco más claros, las escenas secundarias marcan situaciones que tienen que ver con las primarias (por ejemplo, la escena 2, en la que Madre Coraje y Eilif se encuentran; la escena 4, por el peligro de perder los negocios y la sumisión al

---

<sup>104</sup> Probablemente, esta aseveración sobre la independencia de las escenas pueda ser debatible en la conjunción de las escenas 11 y 12. Aunque funcionalmente la escena 12 es la conclusión general de toda la obra, y la muerte de Katrin se resuelve por sí misma. Lo único que es preciso evaluar es la reacción de *Madre Coraje* en cuanto se queda sin hijos, pero esta solución no solamente tiene que ver con la escena 11, sino con la narrativa general de toda la obra.

poder; la escena 5, al mostrar el futuro de Kattrin como madre; la escena 9, en la que el Cocinero le propone a Madre Coraje dejar a su hija para irse a Utrecht), mientras que las terciarias tienen que ver con la situación y el ambiente social de la obra (las escenas 7 y 10 ya que únicamente sirven para la presentación emocional de los personajes y del entorno que están viviendo o contra el que están luchando, y son muy cortas).

A pesar de tener una jerarquización de las obras como primarias, secundarias y terciarias, la relevancia que tienen las mismas al integrarse en una sola obra, tiene que ver con la generación del *efecto de distanciamiento*. Si tomamos en cuenta que la atención del espectador se puede relajar en cuanto se genera la independencia de una escena y otra, si se proponen interrupciones cortas para generar el ambiente social y emocional de los personajes, el espectador puede generar reflexiones que tienen que ver con un distanciamiento no sólo sobre lo que está presenciando, sino también con lo que está escuchando (música).

Antes de entrar a la cuestión que tiene que ver con el funcionamiento de las canciones dentro de la obra, es substancial referirnos a los impulsos sociales y las condiciones históricas dentro de la obra que se presentan como parte del texto. Ambos aspectos están íntimamente relacionados, por lo que los estudiaremos de manera conjunta.

Un primer aspecto a estudiar es la función que la protagonista está cumpliendo dentro de la sociedad: se trata de una vendedora ambulante que provee de mercancías y de comida a los regimientos de los que llega a formar parte voluntaria o involuntariamente, en el medio de la devastación generada por la Guerra de los Treinta Años. Como ya hemos visto, el impulso de vida de Madre Coraje se divide en dos vertientes: la vida de sus hijos y el bienestar de su negocio. Entonces su rol se divide entre madre y cantinera. En el debate, se sitúa su valor como madre y su valor como pequeña empresaria para el sustento de su familia. En mi caso, situaría el aspecto de madre, debido a la relación con la vida de sus hijos, en una esfera más alta de importancia con respecto al rol que tiene de empresaria, aunque surge un dilema: si ella continúa su trabajo con su negocio,

tiene una pizca de poder para defenderse frente a los embates y a las amenazas de llevarse a sus hijos, si no continúa con él, estará indefensa y completamente sumisa a los poderes que se enfrente, por lo que busca ser una mujer independiente, en lo que cabe de su situación social.

A lo largo de la obra podemos observar que lo que la lleva a la tragedia de la muerte de sus hijos es el interés por ver florecer su negocio. En la escena 1, podemos observar el momento en el que es engañada por el sargento mayor y el reclutador para llevarse a Eilif. En este primer momento podríamos observar que sufrió un engaño y que tomará partido para que esto no le vuelva a suceder, pero vemos que en el siguiente conflicto, pierde el enfrentamiento con el dilema al que se enfrenta: en la escena 3, Schweizerkas es perseguido por la caja del regimiento y podría vender su carro para salvar su vida a Yvette por 200 florines, pero la conciencia del futuro que la amenaza a ella, como a sus acompañantes (su hija Kattrin y el Predicador) va ganando terreno mientras pasa el tiempo para salvar la vida de su hijo, Madre Coraje elige entonces prolongar su agonía y perder tiempo valioso para salvar a su hijo por mantener su negocio. Su interés mayor resulta ser el de la estabilidad de su negocio.

Más adelante, en la escena 6, Kattrin es violada y atacada, y vemos una reacción de Madre Coraje que puede indicar un cambio en cuanto a su visión de la guerra, cuando clama “Maldita sea la guerra”, pero dicho cambio es interrumpido por un momento de fortuna comercial, en la escena 7, en donde se menciona que se encuentra en “el apogeo de su carrera comercial”, por lo que vuelve a mostrar satisfacción de los negocios de la guerra diciendo “No dejaré que me habléis mal de la guerra”.

En la escena 8, se ausenta para comprar mercancía, y no alcanza a conocer el destino de Eilif, y el Cocinero nunca se lo menciona, tal vez para que él no sea la figura de no haberle ayudado y siga comiendo de la comida de su carro, o para que Madre Coraje no pierda la esperanza, o puede ser que ambas. En la escena 9, se le ofrece a nuestro personaje principal la posibilidad de deshacerse de lo que queda de familia, para irse a retirar a Utrecht y vivir lo que queda de la guerra en paz, pero elige continuar con su hija. Esto se contrapone evidentemente

con la Escena 10, que presenta una situación de carestía a través de una canción. Lo que nos invita a reflexionar: tal vez, la elección de la familia no es la mejor para el bienestar y la calidad de vida de Madre Coraje.

Al final, en la escena 11, ella se ausenta por una última vez, dejando a su hija sola en compañía de unos campesinos, pero su hija Katrin hace lo que ella nunca –justo por el conocimiento de las consecuencias– tuvo el valor de hacer: toma partido en la guerra en favor de la vida de la población de una ciudad y es asesinada. En la escena 12, podemos ver que la decisión de la madre de buscar mantener sus negocios con vida tuvo consecuencias graves: pierde a sus tres hijos, y, aunque no conoce el destino del tercero, sale a buscarlo en la desesperanza de la guerra.

El análisis anterior en cuanto a los momentos que generan cambios de perspectiva de acuerdo al impulso social de Madre Coraje, tiene que ver con la manera en que la línea dramática es interrumpida con escenas independientes para que se genere un momento de reflexión o *actitud crítica* entre escena y escena, y por lo tanto, un *efecto de distanciamiento*. El conflicto entre los negocios y la familia, es un debate controversial (desde mi perspectiva personal, el valor de una vida no se compara con el valor monetario, considero que el primero es superior que el segundo), pero las decisiones de ella y los cambios de actitud frente a la guerra generan un espacio para pensar “¿qué haría yo en su lugar?” y si tenemos suerte, pensar en otras posibilidades de acción para resolver su problema. Además, ella enfrenta sola prácticamente la batalla del negocio vs la guerra. Para resumir, gracias a la estructura dramática, tenemos distintos *efectos de distanciamiento*:

1. En la escena 3, en el momento en que ella empieza a negociar la vida de Schweizerkas. En cuanto comienza a debatirse entre dar los 200 florines y buscar dar el monto mínimo por la liberación de su hijo, hay cierta sorpresa en cuanto a la actitud en pro de la vida, por lo que existe un *efecto de distanciamiento*.

2. Del final de la escena 6, al final de la escena 7, cuando Madre Coraje primero maldice a la guerra y luego se contradice defendiendo a la guerra. Ese cambio de actitud, que provoca un impacto evidente en la percepción del espectador, es un *efecto de distanciamiento*.
3. Hay otro también al final de la escena 9 que se encadena con la escena 10, cuando Madre Coraje, elige continuar la vida errante con el carro y su hija, pero las condiciones de vida son verdaderamente adversas.
4. En la escena 12, después de la muerte de Katrin, el conflicto no se resuelve en su favor ni aprende de la lección, por lo que se genera una proposición al espectador para que reflexione sobre las condiciones históricas (y sociales) que obligaron a llegar a este desenlace de la obra. Por ello considero que existe otro *efecto de distanciamiento* al momento en que Madre Coraje dice “Tengo que volver a los negocios”.

### 3.1.2 Texto

En cuanto a la profundidad del texto y las condiciones históricas en medio de la guerra, su intención de sobrevivir viene acompañada de sacrificios, como lo menciona el sargento mayor en la primera escena “Quien quiera de la guerra vivir / con algo tendrá que contribuir”.

En cuanto a las condiciones generales históricas, en la sociedad alemana, y en la mayoría del continente europeo. Lo que Brecht busca lograr es una analogía entre la situación de la Guerra de los Treinta Años y la situación amenazante de una Segunda Guerra Mundial, y la moraleja que tenemos al final es clara: Madre Coraje no aprende nada del curso final de la historia.

En el mismo sentido, lo que Brecht quería lograr con la historización<sup>105</sup> de los hechos<sup>106</sup>, es que se generaran varias situaciones que se mencionaron

---

<sup>105</sup> El concepto de historización tiene que ver con la creación de un distanciamiento de una época con otra y con la diferencia de opiniones sobre un suceso entre una generación y otra, por lo que ayudan a generar una conciencia de lo que ya sucedió debido a que conocemos el desenlace.

<sup>106</sup> “Los incidentes históricos son incidentes únicos, transitorios asociados con periodos específicos [...] incluye elementos que pueden o no haber sido tomado en cuenta en el curso de la historia, y son objeto de crítica del punto de vista del siguiente periodo inmediato. La conducta de aquellos que nacieron antes que nosotros es distanciada de nosotros por una evolución incesante” (Willett; 1964: 140). La traducción es mía. Texto original: “Historical incidents are unique, transitory

anteriormente: una imagen del mundo, enfrentar al espectador a algo, llevarlo al punto de reconocimiento, mantener al espectador estudiando la situación desde afuera, mantener al ser humano como el objeto de estudio, y mantener la atención en el curso de la acción. De esta manera, hay varios momentos dentro de la obra en la que se generan alusiones históricas por medio de la historización de la obra dramática, lo que puede crear un contacto directo con la época en la que tiene lugar la obra creando posibles *efectos de distanciamiento*:

1. En la escena 1, al momento en el que el sargento mayor y el reclutador discuten sobre las bondades de la guerra después de tiempos de paz, por la alusión histórica que antecede el inicio de la Segunda Guerra Mundial.
2. En la escena 3, cuando Madre Coraje, el Predicador y el Cocinero discuten de política y religión. Existe un efecto de esta naturaleza porque se dividen en dos bandos, la mujer y el religioso apoyan a los protestantes mientras que el Cocinero apoya a los católicos. La desgracia, vivida por la sociedad alemana en la Primera Guerra Mundial, es un referente para indicar que sean del bando que sea, la desgracia toca a toda la gente común.
3. La situación anterior es apoyada en la misma escena, unos momentos antes de que Madre Coraje salga con el Predicador a comprar la bandera católica y carne: "Las victorias y derrotas de los peces gordos de arriba y las de los de abajo no siempre coinciden, en absoluto". Se considera otro efecto de este tipo porque se hace una alusión directa a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial.
4. Uno más ocurre en la misma escena, cuando ya se han llevado a Schweizerkas: "La corrupción es para esos hombres lo que la misericordia para Dios. La corrupción es nuestra única esperanza. Mientras exista, habrá una justicia indulgente, y hasta los inocentes podrán salir bien parados de un tribunal". Lo anterior, por las consideraciones reales sobre

---

incidents associated with particular periods [...] it includes elements that have been or may be overtaken by the course of history and is subject to criticism from the immediately following period's point of view. The conduct of those born before us is alienated from us by an incessant evolution".

las posibilidades que tiene la gente común de salir vivos de la guerra, mediante la corrupción, un dilema moral que genera reflexión.

5. En la escena 5, en el momento en el que Madre Coraje busca proteger con mercancías sin importarle la vida de los heridos. Es un *efecto de distanciamiento*, puesto que se genera un dilema en el que tiene que decidir si mostrar compasión y humanidad o mantener parte de sus mercancías que generan el sustento familiar.
6. En la escena 6, en el momento en el que el Predicador habla sobre la duración de la guerra, y momentos después que habla sobre la paz en la guerra. Existe el efecto por la contradicción evidente que genera una figura religiosa que hable en favor y sobre las bondades de la guerra, puesto que generalmente se relaciona la espiritualidad con la paz.
7. También como parte de la escena 6, y en la escena 8, se presentan dos situaciones similares que “amenazan con arruinar los negocios de Madre Coraje”, con esto, a pesar de la distensión generada por pequeños tiempos de paz, pareciera que se añora la guerra como parte de la supervivencia de las personas, por ello los considero breves momentos que pueden generar estos efectos.
8. En la escena 9, en cuanto Madre Coraje descubre que su hija Kattrin quiere escapar, empieza a generar cierto sentimentalismo, pero se interrumpe a sí misma, diciéndole a su hija que la decisión la ha tomado por el carro. Considero que puede generarlo debido a que evita comunicar el amor por su hija, y directamente le dice que son más importantes sus negocios.
9. Finalmente, en la escena 11, en el momento en el que la campesina comienza a rezar por una gran cantidad de personas que están en peligro mortal de ser asesinados por los militares durante la noche. Es posible que se genere un efecto en relación a la campesina y su pasividad con respecto a la vida de sus familiares, que en lugar de hacer algo práctico, reza.

### 3.1.3 Canciones

Para finalizar este apartado, debemos retomar la importancia de las canciones de la obra tienen que ver con la generación, en favor del carácter de los personajes, de los Impulsos sociales y condiciones históricas, además de la presentación de la intimidad emotiva de algunos personajes, todas las canciones de la obra, según el tratamiento que se les dé, pueden ayudar a generar un *efecto de distanciamiento*. Se explican individualmente de la siguiente manera:

1. “La canción de Madre Coraje”, en la primera y en la última escena de la obra. Esta canción genera un *efecto de distanciamiento* al inicio porque habla sobre los negocios que ella puede realizar gracias a la guerra y al servicio de los militares, pero también es una prevención contra la misma guerra, como una advertencia. También lo genera o apoya el que Madre Coraje no aprende nada de la guerra, porque además de que redondea la obra y reafirma lo anterior, genera cierta desesperanza con el mismo mensaje que el del inicio de la obra, después de doce años de guerra, y lo que falta... y esto busca hacer reflexionar al espectador
2. La “Canción de la mujer y el soldado” que canta Eilif en la segunda escena para el capitán. Esto porque es una clara referencia a las advertencias que su madre le ha hecho sobre la guerra, que él está muy contento de ignorar, pero que aun así, forma parte de la misma, y genera un *efecto de distanciamiento* porque Madre Coraje canta por igual, emocionada por la misma situación de su hijo, aunque ocultando su preocupación, esto genera una reflexión sobre los verdaderos sentimientos tanto de la madre como de el hijo por la interpretación de esa canción.
3. La “Canción de la fraternización” puede generar un efecto porque cuenta la historia de Yvette y el Cocinero, y en esta se demuestran los factores que la llevaron a volverse prostituta, generando ciertas condiciones históricas, por lo menos individuales, que no dependen de ella para llegar a su condición social actual y esto propone una reflexión sobre las posibilidades de Yvette de tener otro rol social.



4. En la “Canción de las horas”, lo que el Predicador intenta mostrar es un comparativo entre Jesús (Cristo) y el destino que tuvo Schweizerkas. Puede generar un *efecto de distanciamiento*, porque propone dos reflexiones para el espectador: en primer lugar, la comparación provoca desesperanza sobre el destino del hijo de Madre Coraje; y en segundo lugar, porque no solamente trata de Schweizerkas, sino sobre la injusticia que se puede vivir en tiempos de guerra aun siendo inocente.
5. La “Canción de la Gran Capitulación”, propone un efecto, no solamente porque narra una parte de la historia que vivió Madre Coraje sino que es la parte esencial de la escena 4, buscando que el soldado joven no se queje sobre su situación actual, y promoviendo la resignación sobre poderes superiores que están fuera de su control y del de Madre Coraje.
6. La canción que el soldado canta en la escena 6, desde el fondo, puede ayudar a crear uno, puesto que al hablar sobre la guerra y el destino que prevé el soldado sobre sí mismo, interrumpe las cavilaciones de Madre Coraje sobre la posibilidad de comprar más mercancía en tiempos de paz, generando una contradicción moral entre lo que el Predicador dice, y lo que el soldado dice que está por vivir.
7. En la escena 7, la canción que canta Madre Coraje, genera un efecto, porque también genera una contradicción en su contenido. Por un lado ella apoya la guerra, pero por el otro la canción habla sobre la ironía de “apresurarse al cementerio” al ir a la guerra.
8. La breve canción de la escena 8, también puede generar un *efecto de distanciamiento*, puesto que como espectadores podemos observar que Madre Coraje está emocionada por el reinicio de la guerra, pero ignora el destino de su hijo Eilif, y la canción canta sobre su buen destino en la guerra, por lo que ella no lo sabe, y el espectador puede reflexionar si es verdad o no lo que ella comenta de la guerra.
9. La “canción de los grandes genios” que el cocinero interpreta en la escena 9, estructura una escena muy larga que puede generarlo. La canción se interpreta en medio de las cavilaciones de Madre Coraje sobre si dejar o no

a su hija para irse con el Cocinero, hablando sobre las grandes virtudes, mientras el mismo muestra una actitud un tanto déspota y poco compasiva por la situación de la madre y su hija. Esta situación puede producir que el espectador se pregunte qué es lo que haría en lugar de ella, y si las intenciones del Cocinero son inhumanas.

10. La canción interpretada por la voz que sale de la alquería en la escena 10, genera este efecto porque alude a la situación anterior y a la decisión tomada por la madre. Ella y su hija están viviendo grandes adversidades juntas. ¿Habría sido la mejor decisión para Madre Coraje?
11. Finalmente, la “canción de cuna” de la escena 12, propone una negación por parte de Madre Coraje no solo con respecto al destino de su hija Katrin sino de todos sus hijos: “quizá está dormida”. Madre Coraje no puede aceptar el hecho de que sus acciones han tenido consecuencias graves, pero tiene una forma de escaparse de ello: continuar con sus negocios, que era su otra prioridad, es un momento decisivo, ¿qué es lo que ella hará a continuación? y ¿su corazón se habrá ablandado con la muerte de su hija? Por ello puede crear un *efecto de distanciamiento*.

Como podemos observar, las canciones tienen una carga emotiva de cada personaje que las interpreta, así como una carga histórica. De igual forma, generalmente van en contra de una situación que se está desarrollando en la historia, provocando una contradicción que abre la perspectiva en cuanto a las posibilidades existentes de acción de los personajes. Como ya vimos, esta generación de opuestos está íntimamente relacionada con la dialéctica, y la *síntesis* que propone como solución del encuentro de una *tesis* y una *antítesis*; así como la *actitud crítica* o momento de reflexión que Brecht busca generar en el espectador por medio de los escenarios y momentos contradictorios de la obra.

### 3.2 Acotaciones: narrador y carteles/letreros

La intención de integrar en este apartado tanto a la figura del narrador que observamos, formaba parte integral del *cabaret*, y los carteles o letreros, que

también formaban parte de este, tiene que ver con que su utilización la podemos descubrir en las acotaciones que estudiamos en el capítulo 2. Lo que quiere decir que, por lo menos en la dramaturgia de esta obra, tanto la figura del narrador como la utilización de los carteles se integran en el texto como las acotaciones de la obra que, en esta edición, están en formato de mayúsculas y se encuentran al inicio de la escena 1 hasta la escena 11. Estas acotaciones, si bien tienen esta intención de propuesta como *efecto de distanciamiento*, podrían ser utilizados en la puesta escena como cualquiera de las dos posibilidades: narrador y/o carteles.

Para continuar con el análisis, si bien en lo general estas acotaciones sitúan al lector/espectador en tres aspectos principales: temporalidad, geografía, y acontecimientos de la escena; la función de las mismas está condicionada por situaciones resueltas en la escena anterior, lo que puede proponer y generar una descripción más amplia de lo que sucedió anteriormente o enfrentar directamente dicha situación. Esta intención de Brecht por utilizar dichas acotaciones al inicio como ya vimos tiene una relación directa con las novelas picarescas y busca cumplir el objetivo del *teatro épico* de presentar la historia como un cuento. Además, dichas acotaciones tienen tres funciones en la obra: funcionar como descripciones narrativas; minimizar el rol del protagonista como gente común y corriente; y presentar el dilema moral que se vive en dicha escena.

En esta edición, se presentan 11 acotaciones con las características descritas anteriormente. Todas tienen la posibilidad de generar *efectos de distanciamiento* como veremos a continuación, debido a que al narrar la acción más importante de la escena, el espectador deja de estar a la expectativa de la presentación de nuestro personaje principal y de lo que acontecerá en la escena, fijando su atención en la manera en que sucede, ofreciendo un espacio para observar desde la distancia. La ubicación espacial y temporal de las escenas que se colocan generalmente al inicio de estas acotaciones, cumplen con la posibilidad anterior de distanciar al espectador para evitar dejarlo a la expectativa de lo que va a suceder en la escena que se está presentando. Las partes sustancial que posibilitan dicho efecto en cada una de las acotaciones son las siguientes:

- Escena 1: “A la cantinera Anna Fierling, conocida por Madre Coraje, se le llevan un hijo”.
- Escena 2: “Ante la plaza de Wallhof vuelve a encontrar a su hijo. Venta feliz de un capón y días de gloria del hijo audaz”.
- Escena 3: “Logra salvar a su hija y también el carromato, pero su hijo honrado muere”.
- Escena 4: “Madre Coraje canta la “Canción de la Gran Capitulación””.
- Escena 5: “La victoria de Tilly en Magdeburgo cuesta a Madre Coraje cuatro camisas de oficial”.
- Escena 6: “El predicador se lamenta de que no se aprovechen sus talentos, y Kattrin, la muda, recibe los zapatos rojos”.
- Escena 7: “Madre Coraje en el apogeo de su carrera comercial”.
- Escena 8: “El audaz hijo de Madre Coraje realiza un acto heroico de más y encuentra una muerte ignominiosa”.
- Escena 9: “Ese año el invierno se adelanta y es duro, los negocios van mal, por lo que no queda otro recurso que mendigar. El cocinero recibe una carta de Utrecht y es despedido”.
- Escena 10: “Durante todo el año 1635, Madre Coraje y su hija Kattrin recorren los caminos de la Alemania Central, siguiendo a unos ejércitos cada vez más andrajosos”.
- Escena 11: “La piedra rompe a hablar. Madre Coraje pierde a su hija y continúa sola. La guerra dista mucho de terminar”.

Como se puede observar, en la mayoría de las acotaciones, se hace una aclaración sobre la situación que acontecerá en cada escena. Las distinciones entre unas y otras es que en algunas puede expresar claramente lo que sucederá en la escena como “se le llevan un hijo” o “su hijo honrado muere” o “encuentra una muerte ignominiosa”; mientras que en otras se hace una sugerencia o metáfora de la situación que está por ocurrir, sin mencionar lo que sucede, manteniendo un elemento sorpresivo en las mencionadas descripciones

narrativas, como “Kattrin, la muda, recibe los zapatos rojos”, “El cocinero recibe una carta de Utrecht y es despedido” y “La piedra rompe a hablar”.

Estas acotaciones que pueden funcionar de las maneras anteriormente mencionadas, obligan al espectador a mantener su atención en el desarrollo de la situación y no en la expectativa de las posibilidades de lo que puede llegar a suceder. La atención del espectador se concentra y se limita a un entorno determinado, proponiendo desde la dramaturgia una *actitud crítica* ante los acontecimientos presentados. Esta limitación de la atención es la que promueve que se genere una reflexión ante lo que sucede, lo que puede generar un *efecto de distanciamiento* gracias a este tipo de acotaciones en la obra de Brecht.

### 3.3 Contradicciones en los personajes

A lo largo de este capítulo, hemos observado algunas contradicciones que se han llevado a cabo a partir de la estructura, el texto, las canciones, y las acotaciones de la obra. En este último apartado, nos dedicaremos al análisis global de las contradicciones que pueden existir como parte del carácter o la personalidad de los personajes principales y secundarios que se encuentran en la obra, esto con el objetivo de mostrar los cambios de toma de decisión con respecto a las situaciones a las que se enfrentan y a *humanizar* a los personajes de la obra “porque la unidad del personaje surge de la manera en que sus diferentes características se contradicen” (Brecht; 1976: 129). Dicha humanización funciona para comprender en mayor medida el carácter humano con el que Brecht buscaba dotar a los personajes en sus obras, no solamente posicionándolos como individuos con grandes virtudes y/o grandes defectos, que tuvieran que depender de su destino por su carácter, sino que se creara una relación más cercana con el espectador, posicionándolos en un nivel más cercano y real a la toma de decisión de los individuos-espectadores. De esta manera, se abre una ventana para la transformación desde el teatro hacia la sociedad en la que se vive.

Los personajes que estudiaremos son: Madre Coraje, Kattrin, Eilif y Schweizerkas en conjunto, el Predicador y el Cocinero también en conjunto, y la figura de Yvette. Nos enfocaremos en analizar las contradicciones que muestran

entre el actuar y el discurso que manejan en momentos determinados con respecto al curso general de la historia así como su posición y significado en la misma:

### 3.3.1 Madre Coraje

Las contradicciones que podemos encontrar en la historia de nuestro personaje principal, tienen que ver principalmente con el conflicto principal que sufre a lo largo de la obra, decidir entre sus negocios o sus hijos. Al inicio podemos ver a una Madre Coraje con todos sus hijos dispuesta a continuar a través de la guerra haciendo negocios y buscando sortear los obstáculos a los que se podría enfrentar en la guerra. En general podemos resumir sus contradicciones en tres aspectos principales: las decisiones que debe tomar entre los negocios y sus hijos; su visión a favor o en contra de la guerra; y su actitud compasiva contra su insensibilidad.

Primero, sobre los dilemas por decidir entre sus negocios y sus hijos, los tres momentos en los que sus hijos tienden hacia la muerte, tienen que ver con la ausencia de Madre Coraje, y podemos considerar que los descuida en favor de su trabajo. Además, hay cuatro momentos importantes que reafirman los contrastes: 1) en cuanto recibe las primeras noticias de Eilif, pidiéndole dinero, la madre se lo manda, pero no sucede lo mismo con Schweizerkas; 2) el más claro momento en el que se percibe que Madre Coraje se decide por los negocios encima de la vida de uno de sus hijos, es en el momento en el que tiene que negociar con 200 florines a los militares para que liberen a Schweizerkas, pero por la presión de lo que sucedería sin tener el carromato, pierde mucho tiempo negociando una cantidad menor, por lo que fusilan a su hijo; 3) cuando va a hacer reclamos al capitán por los destrozos ocurridos a su carro, pero se resigna porque podría tener consecuencias más graves para ella y los suyos; y 4) en el momento en el que duda si sería preciso continuar comprando más mercancía, o prepararse para la paz, pero por consejo del Predicador sale de compras, para continuar viviendo de sus negocios sin importar el costo que esto tenga.

Luego, sobre la visión en favor o en contra de la guerra, tiene cuatro momentos principales en los que muestra la contradicción entre sus dos visiones

sobre la guerra: 1) al principio no deja que se lleven a sus hijos para la guerra, pero después se enorgullece de Eilif y sus hazañas aunque lo abofetea por no rendirse; 2) después de que hieren y violan y Katrin parece que dejará de apoyar la guerra, pero en la escena siguiente debido a la buena fortuna de sus negocios, defiende la guerra; 3) la segunda vez que la paz amenaza sus negocios, por la muerte del rey Gustavo Adolfo, pareciera que Madre Coraje está dispuesta a aceptar la paz y la calma, pero después llega corriendo emocionada porque la guerra ha vuelto a comenzar; y 4) en la última escena, cuando tiene en sus brazos el cadáver de Katrin y le canta una canción, pero después decide que tiene que “volver a los negocios”, y canta la canción del inicio de la obra, pero con un tono de resignación.

Finalmente, de su actitud compasiva *versus* su insensibilidad, son cuatro los momentos identificados con este fin: 1) Madre Coraje se enfrenta a la decisión entre salvar sus camisas de oficial o ayudar a los heridos por los embates de batalla y decide no ayudarlos, por lo que el Predicador se los roba de su carro; 2) cuando recibe la propuesta amorosa por parte del Predicador, la rechaza, alegando un enfoque en su trabajo y salir con vida y se muestra insensible a su compañero de viaje, pero en cuanto el Cocinero se sincera con ella, muestra emociones distintas, a pesar del peligro que este significa por las advertencias que Yvette le hizo; 3) después de haber regañado a Katrin por ponerse el sombrero y los zapatos de Yvette, por mostrarse ‘coqueta’, en cuanto se entera de que ha sido violada y herida, le entrega los zapatos rojos para confortarla; 4) cuando rechaza la propuesta del Cocinero de irse a vivir con él sin Katrin, le menciona a su hija que su decisión fue tomada en favor de su trabajo con el carro y no por ella, mostrándose insensible ante ella.

### 3.3.2 Katrin

Las contradicciones que se generan en el personaje de la hija tienen una relación muy estrecha con el carácter de la protagonista, mientras la última se muestra astuta y descarada, Katrin tiene una personalidad mucho más calmada, que se contrapone, de inicio, en el sentido figurado, puesto que Madre Coraje es el

personaje que más habla durante toda la obra, Kattrín no pronuncia una palabra. Son dos características que también se pueden identificar de primera instancia que contrastan con la figura de Madre Coraje: el amor que demuestra como madre y la juventud que mantiene físicamente. La primera, que la mamá nunca logra demostrar a sus hijos, sí viene a ser aceptada y asumida por Kattrín, incluso por niños que no son suyos, y este amor de madre, puede ser, que sea el motivo definitorio del desenlace y la transformación final que ella mantiene. Por otra parte, la característica juvenil que Kattrín demuestra, tiene un carácter rebelde de cierta forma, y puede ser un símbolo que presenta Brecht sobre el futuro, sobre la posibilidad de una asunción de la guerra de otro modo, evidentemente sin conocer las consecuencias que esto tiene.

Kattrín, en contraste con Madre Coraje, añora la paz. No precisamente por la intención de que se pierdan más vidas, aunque esa parte sí se demuestra al final, sino por el trauma sufrido por la guerra que la dejó muda. Además, la visión que se opone a la de su madre tiene que ver con la posibilidad de un modo de vida distinto en tiempos de paz. Su madre le ha prometido que podrá buscar un marido y tener hijos si llegan los tiempos de paz, por lo que cada vez que la madre regresa emocionada con la noticia de los tiempos de paz, Kattrín se muestra desanimada.

La transformación al final de Kattrín que Brecht describe como “la piedra rompe a hablar” tiene un peso muy fuerte dentro de la trama de la obra. En el punto en el que Kattrín se decide a hacer algo que su madre no haría que es tomar partido en favor de la vida de los otros, Kattrín piensa que al haber sido violada y con una gran herida en la cara como recuerdo, sus posibilidades de cumplir sus sueños futuros son muy limitadas con respecto a sus deseos, por lo que, en esa desgracia de ver los siguientes años llenos de incertidumbre, es una de las razones principales por las que decide arriesgar su vida. Lo anterior, en conjunto con su carácter de madre protectora, no solamente de las vidas que pueden significar el ataque sorpresa de los militares en Halle, sino por toda una ciudad. Esto, a diferencia de la protagonista, como figura picaresca, la coloca en una posición heroica. La vida de Kattrín sí es definida por su carácter, una



posibilidad que Brecht deja abierta con respecto al personaje principal y que propone la reflexión acerca del valor de los actos heroicos frente a la vida corriente de los individuos que únicamente buscan mantenerse con vida.

### 3.3.3 Eilif y Schweizerkas

La vida de los hijos está definida por una contraposición evidente en los caracteres de ellos. Mientras uno muestra su valentía y un carácter aventurero, el otro muestra más bien cierta sumisión y cobardía frente a la situación que viven.

En esta historia, Eilif es seducido por los beneficios que la guerra puede otorgarle, por lo que decide acompañar al reclutador que lo invita a sumarse a las filas del ejército. En un inicio podemos ver beneficios evidentes y un carácter definido para la guerra, en el que Eilif se integra fácilmente y en el que recibe el reconocimiento del capitán de su regimiento, un momento feliz y por el que Madre Coraje puede estar orgullosa, no sin estar preocupada por el destino marcado al inicio de la obra, por las cruces negras. Tiempo después, vemos el destino de Eilif cada vez más alejado, momento en el cual Madre Coraje recibe la petición de dinero y lo apoya porque es su “preferido”. Tiempo después, en un momento de paz, el carácter de Eilif hace que se condene a sí mismo, puesto que al haber intentado robar asesina a una campesina, por lo que es condenado a la muerte, y aunque Brecht no lo presenta en el drama, lo narra en la acotación.

En su contraparte, se encuentra Schweizerkas. Él en su lugar se muestra más cobarde que su hermano, pero más responsable, tiene un andar mucho más pasivo se introduce en una guerra en una posición en la que no es necesario luchar, sino simplemente hacer diligencias administrativas sobre la caja del regimiento. Lamentablemente su carácter mismo lo dirige hacia la muerte. En cuanto Schweizerkas decide que irá a esconder la caja de su regimiento con el objetivo de cuidarla y tiempo después entregársela a su capitán, es descubierto y por lo mismo, fusilado. Incluso, Schweizerkas es tan honesto y responsable, que en el momento en el que es presentado frente al carro con vida pero capturado, busca salvar la vida de su madre y su hermana negando su identificación, y

aunque su madre busca ayudarlo, duda y muestra una preferencia injusta para sus hijos, por lo que termina con la muerte.

Los dos hijos son muestras de virtudes distintas y posiblemente necesarias en cualquier momento en la humanidad, pero para ella y el discurso de esta obra, la corrupción es una de las armas más importante que los ayudará a mantenerlos con vida. Este contrapunto busca hacer reflexionar justamente sobre las virtudes que se presentan en la historia, y esta temática es apoyada con la *canción de los grandes genios* casi al final de la obra, y con la transformación de Katrin.

### 3.3.4 El Predicador y el Cocinero

Aunque su incidencia dentro de la obra es secundaria para el eje de la obra, su presencia es mayor que las de los hijos. Esto puede funcionar como una sustitución de los mismos y de los caracteres que venían siendo representados por los anteriores.

El Predicador muestra una posición en favor de la guerra (siendo una contradicción moral pues en lo general una figura espiritual se mantiene en favor de la paz), además de apoyar a los protestantes, mantiene una dinámica mucho más cercana a lo que Eilif venía representando pero con diferencias de empatía con Madre Coraje. Otra contradicción es que el Predicador, además de mostrar gusto por los factores bélicos a los que se enfrentan, no puede realizar su trabajo en tiempos de guerra, por haberse quedado atrás, y mantiene un acuerdo con Madre Coraje de realizar ciertos servicios que ayuden al trabajo para sobrevivir.

Por otro lado, la posición del Cocinero es de evidente resignación frente al conflicto bélico, siempre está buscando que se genere un momento de paz. Además, podemos observar que apoya a los católicos, en evidente oposición a Madre Coraje y al Predicador. El carácter del Cocinero, se asemeja en mayor medida al de Schweizerkas, buscando esconderse lo más posible pero sobrevivir de cualquier forma a la guerra, aunque sí mantiene un trabajo como cocinero de parte de un regimiento, el negocio de la guerra termina por afectarle y por no dar frutos a su favor.

Como oposiciones que se presentan unos y otros, ambos buscan en determinado momento encontrar el cariño y amor de una Madre Coraje que generalmente se muestra insensible ante la vida, y el único que lo consigue es el Cocinero, pero, para mala fortuna de nuestra protagonista, éste viene siendo una amenaza<sup>107</sup>, como se lo advierte Yvette. Así que ella se decide por el mayor de los males, y, aunque al final de su encuentro, el Cocinero la invita a irse con ella, éste ignora su posición como madre y busca dejar a su hija, rebajándola a una posición menor en utilidad y humanidad.

De ambos personajes, lo último que conocemos es que el Predicador se fue con Eilif, y que el Cocinero fue abandonado por Madre Coraje. No conocemos si sus figuras se mantuvieron con vida durante la guerra, pero su futuro parece mucho más promisorio que los de sus hijos, que sabemos que fallecieron. En principio porque son hombres más grandes y experimentados que sí viven a través de la guerra pero de manera indirecta, en ningún momento tienen contactos con armas ni enfrentamientos con militares.

Así que, las reflexiones anteriores sobre los personajes tanto del Predicador como del Cocinero, proponen contrastes y contraposiciones entre ellos que podrían utilizarse para que se generara un *efecto de distanciamiento* en los momentos determinados descritos anteriormente, aunque su posibilidad es mucho más ideológica que pragmática para la puesta en escena.

### 3.3.5 Yvette

“Yvette ‘se pierde por dinero’ dice la Coraje [sic], pues, igual que ella, también hace negocios en la guerra, tan sólo que su capital no es un carro de mercancías” (Llinares; 2010: 450).

Este último personaje, la figura de la prostituta de la guerra, merece una mención pues aunque no es una figura que acompaña a Madre Coraje durante un gran tramo de la obra, tiene cuatro participaciones muy importantes en la misma: ayuda en la negociación de la vida de Schweizerkas, previene a Katrin de los

---

<sup>107</sup> Como vimos en el apartado 2.2.1.2.3 Intertextualidad, puede tener una relación con la traición que *Coraje* sufre por parte de Simplicissimus, por lo que puede ser su símil en esta obra.

peligros de los hombres y la guerra, advierte a Madre Coraje sobre el pasado oscuro del Cocinero, y regresa triunfalmente convertida en coronela. Todas estas intervenciones generan otro tipo de contraste con las vidas que llevan las otras mujeres de la obra. Madre Coraje y Katrin e Yvette, generan un trío de personalidades femeninas que proponen centrar la atención en las mujeres como figuras activas dentro del teatro aunque este empoderamiento deja mucho que desear<sup>108</sup>.

Yvette está enferma, y aun así cumple con los deseos reprimidos de la madre y la hija. Por un lado, al final vive en paz y económicamente se encuentra bien posicionada, mientras que por el otro, estuvo en compañía de un marido, y aunque, no habla de hijos, presenta de manera simbólica la sexualidad ya desarrollada por Madre Coraje a partir de la presencia de sus hijos como aquella que busca satisfacer Katrin. Yvette, entonces, es la figura sexual de la obra, el enfoque propuesto por Brecht en el que se pueden obtener frutos de la guerra de otro modo, negociando con el cuerpo, aunque dicha profesión sea moralmente incorrecta.

En sí misma, Yvette no presenta contradicciones en su propia personalidad, excepto cuando manipula al coronel para comprar el carromato de Madre Coraje, por lo que no genera un *efecto de distanciamiento* de manera personal, pero si es una figura que funciona como la otra posibilidad de vida de las mujeres en la guerra, además de las campesinas. Por ello, ella no puede funcionar independientemente de Madre Coraje dentro de la obra, sino que funciona como opuesto evidente para proponer otras posibilidades de acción, generando una reflexión en el espectador sobre el modo de vida y las decisiones que toman tanto ella como su hija a lo largo de la obra.

Este *efecto de distanciamiento* propuesto por el personaje de Yvette, también figura de manera ideológica dentro de la obra, más que pragmática en

---

<sup>108</sup> Como nota sobre la obra, Brecht nos presenta un trío de mujeres empoderadas e independientes. *Madre Coraje*, Katrin e Yvette, conforman la visión que Brecht tiene sobre las mujeres en su época, y aunque se muestra propositivo en la teoría y busca de cierta forma el empoderamiento de las mismas, se descubre una posición poco objetiva e incluso a veces un tanto agresiva hacia las posibilidades de las mismas que pueden llegar a desarrollar en un conflicto bélico, lo que sí puede llegar a suceder de cierta forma en la obra de Grimmelshausen aunque el mismo condena el actuar precoz de su propia *Coraje*.

cuanto a las situaciones que se pueden desarrollar en la presentación del texto sobre la escena.

Como se observa, la mayoría de las contradicciones en los personajes que se presentan en la obra, no tienen un carácter pragmático para desarrollarse en la puesta en escena pero logran configurar una propuesta reflexiva sobre la situación social de la misma. Es una herramienta que no es novedosa, pero que en el enfoque que propone Brecht para su *teatro épico*, pueden ayudar a la generación del *efecto de distanciamiento* en los momentos de relajación de la obra.

De esta manera, la integración de los elementos estructurales, físicos, musicales, ideológicos, etc. que forman parte de la obra, ayudan a la generación de momentos en los que el espectador puede llegar a tener una *actitud crítica* y luego entonces, distanciarse de la escena para reflexionar acerca de la situación en la que el espectador está inmerso proponiendo una variedad de posibilidades a las que se puede referir para crear una transformación de la sociedad desde el teatro.

Lo anterior, es una posibilidad de presentar la obra de Brecht, si se busca lograr *efectos de distanciamiento*, y aunque hay algunos que se pueden percibir desde el texto, es justamente en la puesta en escena en donde se logrará evidenciar su utilización, ya que todos estos elementos son sólo una propuesta y sugerencia desde la dramaturgia para todo el trabajo de la puesta en escena, incluyendo el trabajo actoral para el que Brecht generó un estilo de actuación determinado, pero que se prefirió prescindir de estas notas en el presente estudio debido al enfoque dramático del mismo.

## CONCLUSIONES

El teatro de Bertolt Brecht y el desarrollo del *efecto de distanciamiento* se debe principalmente a tres influencias que tuvo Brecht para generar su propuesta en el ámbito del arte dramático: el cabaret, el teatro chino y a Erwin Piscator. El cabaret generó un cambio tan profundo en la forma de concebir el teatro para Brecht, transmitido a través de Karl Valentin y Frank Wedekind, que esta fue la influencia que permeó a la mayor parte de su obra artística. La inherencia de esta forma teatral llegó a cambiar la estructura teatral que reinaba en la época y era dominada por el formato aristotélico del teatro: el naturalismo, principalmente el ruso, liderado por Konstantin Stanislavsky. Brecht entonces propuso una serie de características que podían oponerse a aquella forma teatral y lo comenzó por denominar *teatro épico* o no aristotélico, en contra del *teatro dramático* tradicional.

Por otra parte, del teatro chino lo que Brecht retomó fue principalmente la utilización marcados gestos dentro de la escena asiática, a los que denominó *gestus* y que mantenían una significación no solamente simbólica sino también social en relación al individuo que realizaba la interpretación de un acto. Además, comenzó por acercarse al *efecto de distanciamiento* a través del teatro chino, puesto que a partir de él descubrió la posibilidad del actor de posicionarse dentro y fuera del personaje, distanciándose a sí mismo y mostrando sus reflexiones como actor y como personaje sin que ambas se fundieran en uno solo en las obras. Finalmente, de Erwin Piscator lo que Brecht aprendió fundamentalmente, fue el rol del dramaturgo como parte de un proceso de puesta en escena, por lo que la posición del autor se iba integrando poco a poco según se fuera desarrollando el proceso de montaje. Este fue uno de los aspectos muy importantes que marcaron la vida artística de Brecht: la tendencia innovadora y de utilización de nuevos recursos escénicos como proyecciones, carteles, cambios en el sentido de la música y en las posibilidades del estilo de actuación, entre otros; que en su conjunto provocaron una diversidad de posibilidades que ampliaba el panorama de acción del teatro y de su capacidad evolutiva o propositiva frente a una demanda de un teatro que tuviera un sentido social, que también se relaciona con que la

actividad artística de Brecht estuvo fuertemente influenciada por ideas marxistas, en específico por el materialismo dialéctico.

La obra de *Madre Coraje y sus hijos* (1939), se ha mantenido como una obra que distingue a Bertolt Brecht; pues con *La ópera de los tres centavos* (1928), y *El alma buena de Sezuán* (1940), podría decirse que son las grandes obras de Brecht y que han causado mayor reconocimiento en el mundo al también autor de *Galileo Galilei* (1956) y *Terror y miseria del tercer Reich* (1944) (Willett; 1964: n135). Además, esta obra y *Galileo Galileo* se consideran unas de las que mejor expresan los objetivos del *teatro épico* que Brecht buscaba lograr, y, por lo tanto, en los que puede funcionar de mejor manera el *efecto de distanciamiento* (Willett; 1964: 228-229) (García Arteaga; 1994: 113).

En el capítulo 2, descubrimos que esta obra, desde la dramaturgia, cumple con la mayor parte de las características descritas del *teatro épico*: genera una narrativa; convierte al espectador en un ser social y alienta su capacidad de acción; le ofrece una imagen determinada del mundo; lo hace enfrentarse a algo; presenta una argumentación en lugar de una implicación de la historia; sitúa al espectador en el punto de reconocimiento de la historia y al mismo tiempo lo posiciona fuera del drama; le presenta al ser humano como el objeto de estudio; propone fijar la atención del espectador en el curso de la historia y no en el desenlace; presenta al ser humano como una figura alterable; muestra una estructura de escenas mayoritariamente cortas e independientes unas de otras que ofrecen un montaje entre sí, en un lugar de un desarrollo evolutivo de la acción, presentando la historia con varios saltos temporales; demuestra que el ser humano es un proceso y no está determinado desde el inicio, y al colocar la razón por encima de los sentimientos en el discurso ideológico de la obra, sugiere que el ser social está determinado por el pensamiento y por factores ajenos a éste.

Uno de los principales elementos que se descubrieron durante este análisis de la obra es que la estructura de la obra, principalmente la parte externa, por formar parte de la parte técnica muestra indicios pragmáticos para generar la *actitud crítica* y, en consecuencia, *efectos de distanciamiento* antes de poner en escena la obra. Las principales herramientas que proveen una información más clara y

certera, a las que nos referimos al hablar de la estructura externa de la obra, son: a) la estructura que divide la historia, a) las canciones (y la música), y c) las acotaciones que funcionan como narradores o carteles dentro de la obra.

Los aspectos anteriores pueden percibirse mucho más claramente dentro de la lectura del texto, lo que no quiere decir que en la estructura interna se disuelvan los *efectos de distanciamiento* o se genere cierta confusión respecto a ellos, sino que, desde el primer paso –la escritura de la obra– lo que puede ser identificado de primera instancia y sin menor dificultad, son dichas herramientas que funcionan técnicamente y cuya intención, de incluir a la producción dentro de la propuesta reflexiva tanto para los espectadores como hacia los actores.

Los factores más importantes que posibilitan la generación del *efecto de distanciamiento* están relacionados con interrupciones dentro de la obra, que tienen que ver con la estructura externa y son más fáciles de identificar porque son sugerencias a la producción; a diferencia de la estructura interna, que necesita un análisis mucho más profundo para determinar los momentos en los que se puede sugerir la creación de efectos de distanciamiento, además de factor interpretativo y subjetivo que va desde la propuesta dramaturgica hasta la puesta en escena.

Las implicaciones de herramientas para generar un *efecto de distanciamiento* en la obra, están concentradas en la interpretación los siguientes factores: a) los diálogos, b) las canciones, y c) los conflictos dentro de la obra. Se puede concluir que aunque se dejó de lado en este estudio las propuestas del estilo de actuación en el *teatro épico brechtiano*, es indispensable el proceso de la puesta en escena para lograr una *actitud crítica* y los *efectos de distanciamiento*. Sin lugar a dudas, la forma en la que Brecht concibe el teatro como un evento social, tiene que ver con repercusiones de un individuo a otro, por lo que, como el menciona que la mínima unidad social son dos personas, en cualquiera de los dos ámbitos, tanto en la esfera social, como en la esfera teatral (Brecht; 1976: 131).

Es preciso comprender que la obra no funcionaría sin las contradicciones principales que surgen del conflicto principal y que, como una estructura ramificada, todas las contradicciones surgen de este tronco común. La diferencia en cuanto a la presentación de las mismas tiene que ver con la elección de



desarrollar unos u otros para lograr dichos *efectos de distanciamiento* hacia el espectador. Conviene subrayar que la propuesta formal en cuanto a la presentación de las contradicciones no se ve afectada por la visión subjetiva, por lo que el trabajo de Brecht, tiene un valor fundamental como parte de las influencias que marcaron el teatro mundial hacia la segunda mitad del siglo XX.

Es posible que el *efecto de distanciamiento* no haya tenido una repercusión en México tan fuerte y relevante como la que sucedió en Europa, sin embargo, lo que tiene que ser analizado y a lo que le debemos de otorgar nuestra atención, es a la función que el teatro ejerce en nuestra sociedad actualmente. Brecht en su visión sobre el desarrollo del ser humano como un proceso, propone también un cuestionamiento del sistema del que formamos parte y en el que vivimos.

La importancia de este estudio sobre el *efecto de distanciamiento* de Bertolt Brecht en la actualidad y en México, tiene que ver con lo que nos muestra en esta obra: el poder de un sistema que impide la libertad de acción, y en el que dentro de esta burbuja, si alguien realiza un acto que busque una forma de evitar las consecuencias negativas del mismo y beneficiarse de la situación, el sistema buscará la forma en el que los individuos salgan dañados. Además de recordarnos las consecuencias de la guerra para la gente común, poniendo el acento en generar una crítica y en proponer un debate, para llevarlo a nuestra cotidianidad y buscar la manera de participar para resolverlo.

Esta obra es estudiada en tiempos en los que el mundo oriental y occidental se enfrentan en la guerra siria, y en tiempos en que la sociedad mexicana sigue inmersa en el miedo y en la incertidumbre en medio de una guerra contra el narcotráfico que no termina. Estos son dos ejemplos de las problemáticas que enfrentamos en la esfera nacional e internacional y que terminan por afectar nuestras vidas cotidianas.

A pesar de las situaciones que vivimos siempre hay eventos y progresos que generan una esperanza en la evolución humana y el enfrentamiento en contra de las injusticias que existen en el mundo, sabemos que aunque los cambios necesiten de años para verse concretados, se pueden lograr, y se pueden reducir

las brechas sociales que nos dividen y confrontan como seres humanos, y siempre podemos buscar el encuentro con base en el diálogo y el respeto a los demás.

El teatro brechtiano nos invita al diálogo y a pensar en el otro, a reflexionar sobre la vida que llevamos actualmente y sobre lo que está en nuestras manos hacer para mejorar las condiciones de vidas de todos los que convivimos en este mundo, juntos, en comunidad. Brecht nos invita a realizar la denuncia de las injusticias que se viven, a generar una reflexión sobre la situación social y a buscar distintas alternativas para solucionar los conflictos, participando como individuos en nuestra comunidad, y lo más importante, recordar que el teatro es un arte que posee un poder de unificación, sanación y reconstrucción social que puede ser aprovechado para hacer de esta, una sociedad menos desigual.

## ÍNDICE DE ANEXOS

Tabla 1.0 (Diferencias entre teatro dramático y épico) .....	154
Tabla 2.0 (Análisis entre los personajes de Grimmelshausen y Brecht) .....	155
Tabla 3.0 (Análisis cuantitativo de <i>Madre Coraje...</i> ) .....	158

Tabla 1.0

The following table shows certain changes of emphasis as between the dramatic and the epic theatre:<sup>109</sup>

DRAMATIC THEATRE	EPIC THEATRE
plot	narrative
implicates the spectator in a stage situation	turns the spectator into an observer, but
wears down his capacity for action	arouses his capacity for action
provides him with sensations	forces him to take decisions
experience	picture of the world
the spectator is involved in something	he is made to face something
suggestion	argument
instinctive feelings are preserved	brought to the point of recognition
the spectator is in the thick of it, shares the experience	the spectator stands outside, studies
the human being is taken for granted	the human being is the object of the inquiry
he is unalterable	he is alterable and able to alter
eyes on the finish	eyes on the course
one scene makes another	each scene for itself
growth	montage
linear development	in curves
evolutionary determinism	jumps
man as a fixed point	man as a process
thought determines being	social being determines thought
feeling	reason

(Willet; 1964: 37)

<sup>109</sup> This table does not show absolute antitheses but mere shifts of accent. In a communication of fact, for instance, we may choose whether to stress the element of emotional suggestion or that of plain rational argument.

Tabla 2.0  
Análisis de los personajes  
de *La Pícaro Coraje* de H. J. CH. Von Grimmelshausen  
y *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht

Dimensión	Característica	Coraje <i>La Pícaro Coraje</i>	Madre Coraje <i>Madre Coraje y sus hijos</i>
Psicológica	Evolución del personaje	Hay una construcción evolutiva en su personalidad con cambios a lo largo de la historia.	Existen vivencias que terminan por afectar al personaje pero sin un cambio evidente en su personalidad.
	Carácter o personalidad	En principio resaltan cualidades como: bondad, flexibilidad, y alto nivel intelectual. Después predominan: venganza, rencor, y avaricia.	Durante toda la obra se aprecian características como: desconfianza, avaricia, tacañería, y tozudez con pocas cualidades evidente, excepto para los negocios.
	Situación sentimental / amorosa	Se enamora de distintas personas y se casa siete veces con otros encuentros amorosos.	Se vislumbra únicamente una relación amorosa con el Cocinero.
	Vida sexual	Libertina, con muchas parejas sexuales a lo largo de toda la obra, menos al final.	Ninguna pareja sexual en la obra (aunque sus hijos son de un padre distinto).
Física	Apariencia	Joven hermosa y luego madura bella.	Madura con algunos rasgos de belleza en el

			pasado.
	Constitución	Delgada de joven y más robusta, pero siempre fuerte.	Robusta y fuerte.
	Edad	De los trece a los sesenta años.	Vieja, entre 40 y 60 años.
	Estado	Sana hasta una edad madura; algunas veces con heridas de guerra. Enferma de sífilis, y luego se recupera.	Sana en la perspectiva general.
Moral	Situación general	Su búsqueda principal es mantener un estatus social alto durante la guerra y mantenerse con vida, pero ignora el bienestar de los demás satisfaciendo el suyo, afectando a los otros con violencia y otras acciones.	Su objetivo es mantener con vida a ella y a sus hijos, además de no perder su negocio que les da de comer. El interés que tiene por mantener su negocio, y por factores ajenos a ella, descuida a sus hijos y mueren.
Social	Capacidad de cambio y situación social	Alta capacidad de cambio de su situación social. Cambia de una clase social alta hacia una clase social baja.	Poca capacidad de cambio de su situación. Mantiene su clase social que es baja.
	Entorno y ambiente social de la época	Casi toda la Guerra de los Treinta Años	Dos etapas de la Guerra de los Treinta Años.

	Nivel educativo	Doncella, cuidada por una institutriz.	Cantinera con tres hijos, dos varones y una hija muda.
	Rol social	Doncella, cabo, capitana, teniente, condesa, prostituta, cantinera, vendedora ambulante, y gitana.	Cantinera y vendedora ambulante.
	Situación económica	Mantiene económicamente a su 'madre' y a algunos maridos. Pierde todas sus propiedades a causa de la guerra. Su dinero fluctúa, pero procura ahorrar e invertir su dinero, disfrutando de lujos para un futuro.	Mantiene a casi todas las personas que están cerca de ella: sus hijos, el capellán, el sacerdote, el cocinero, la prostituta. Mantiene su carromato pero con algunas pérdidas. Tiene poca capacidad de ahorro, es modesta y sólo busca sobrevivir.
	Situación familiar	Hija, hija de madre adoptiva, esposa, viuda.	Viuda, madre, madre que pierde a sus hijos.

Tabla 3.0  
Análisis cuantitativo  
de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht

Escena	Parlamentos	Acotaciones	Canciones
1	117	9	1
2	67	6	1
3	173	23	2
4	31	4	1
5	27	8	0
6	65	8	1
7	2	4	1
8	169	10	1
9	32	7	1
10	0	4	1
11	75	21	0
12	14	5	2
Total	774	103	15



## FUENTES DE INFORMACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas. Colofón. México, 2001.

Benjamin, Walter. *Tentativas Sobre Brecht*. Prólogo y traducción Jesús Aguirre. Santillana. Madrid, 1998.

Brecht, Bertolt. *Cinco dificultades para quien escribe la verdad*. Punto por punto. México, 1964.

Brecht, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1976.

Brecht, Bertolt. *Más de cien poemas*. 4ta ed. Hiperión. España, 2010.

Brecht, Bertolt. *Teatro Completo 1: Baal, Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades*. Traducción de Miguel Sáenz. Alianza. Madrid, 2000.

Brecht, Bertolt. *Teatro Completo 3: La ópera de los cuatro cuartos, Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny, Vuelo sobre el océano. Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo, El consentidor y el disentidor*. Traducción de Miguel Sáenz. Alianza. Madrid, 2000.

Brecht, Bertolt. *Teatro Completo 7: Vida de Galileo Galilei, Madre Coraje y sus hijos*. Traducción de Miguel Sáenz. Alianza. Madrid, 2000.

Brecht, Bertolt. *The Messinkauf Dialogues*. Eyre Methuen Ltd. Londres, 1965.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Historia Universal: Edad Moderna, Volumen III*. Vincens-Vives. Barcelona, 1983.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. Traducido por Alejandro Varela, traducción de los poemas Edgardo Russo. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2008.

García-Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato. México, 2012.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von. *La Pícaro Coraje*. Editado por Manuel José González y traducido por José Manuel Esteban. Ediciones Cátedra S.A. España, 1992.

Johnson, Rodrigo, ed. *Brecht En México. A Cien Años De Su Nacimiento*. UNAM. México, 1998.

Kayser Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Moutan y V. García Yebra. Gredos. Madrid, 1965.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, 2000.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres. Paidós SAICF. Buenos Aires, 2003.

Reglá, Juan. *Historia del mundo moderno. Tomo IV*. Traducido por María Casamar. R. Sopena. Barcelona, 1980.

Stein, Peter, et al. *Con Brecht*. Traducido por María Dolores Ponce. UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / CONACULTA / INBA-CITRU. México, 2007.

Thompson, Peter and Glendyr Sacks, ed. *The Cambridge companion to Brecht*. Cambridge University Press. 2da edición. Reino Unido, 2006.

Thoss, Michael, y Patrick Boussignac. *Brecht para principiantes*. Traducido por Delia Nilda Arrizabalaga. Era Naciente. Buenos Aires, 1999.

Willett, John. *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Editado y traducido por John Willet. Hill and Wang. New York, 1964.

## TESIS

Alejos Contreras, Juan Alberto. *El teatro de Bertolt Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano*. 2016. Archivo digital PDF.

(<http://oreon.dgbiblio.unam.mx/>) Consultado el 15 de junio de 2016.

García Arteaga, Ricardo Alberto. *El estudio dramático de "Galileo Galilei" de Bertolt Brecht previo a la puesta en escena*. 1994. Impreso

## RECURSOS DIGITALES

Asch, Ronald G. "Thirty Years' War (1618–1648)." *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*. 2004. Encyclopedia.com. (<http://www.encyclopedia.com/>). Consultado el 29 de junio de 2016.

Llinares, Joan B. "Madres en tiempos de guerra en el teatro de B. Brecht". En *La Redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Francesco De Martino y Carmen Morenilla. Universidad de Valencia - Bari: Levante Editori, 2010.

pp. 427-454. Archivo PDF

(<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/39835/madresentiemposdeguerra.pdf?sequence=1>) Consultado el 15 de julio de 2016.

Real Academia Española. "Diccionario de la Real Lengua Española –Edición del Tricentenario". (<http://www.rae.es/>). Consultado el 16 de junio de 2016.

Sylvain Diaz, "Bertolt Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire ". Agôn. Fecha de publicación: 19/10/2010.

(<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1130>). Consultado el 15 de junio de 2016.

"Thirty Years' War". *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. (<https://global.britannica.com/event/Thirty-Years-War/>). Consultado el 29 de junio de 2016.

Willett, John. *Brecht in context*. Bloomsbury. London, 1998. Archivo Kindle. Consultado el 18 de junio de 2016.

WordReference.com LCC. (1999). (<http://www.wordreference.com>). Consultado el 15 de junio de 2016.