



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE TEATRO**

**TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO**

*Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea*

Morán, Adrián Daniel

**ASESOR:**  
Dr. Alegret, Mauro

2017

Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

*Al apoyo incondicional de mis padres Daniel y Vilma.*

*Al amor incomparable de mi hermano Federico.*

*Al apoyo de mi asesor Mauro Alegret, a quien admiro como persona y profesional.*

*A todo mi equipo: Emilia Bravo, Richard A. Piñeyro, Erick Gutie, Puli Tell, Eleonora Vigna, Daniel Morán, Norma Fonseca, Ana Amaya Coria, Agustina Mercado, Ann Reader, Nicolás Giovanna, Julieta Savio, Santiago Moroni. Sin ellos nada hubiese sido posible.*

*A mi mayor inspiración, Lady Gaga.*

## Índice

|   |    |
|---|----|
| 1. Introducción                                       | 6  |
| 2. Retrospectiva a Brecht                             | 8  |
| 2.1 Bertolt Brecht y su vínculo con el Marxismo       | 12 |
| 2.2 Desarrollo de estética brechtiana                 | 13 |
| 3. Teatro épico                                       | 16 |
| 3.1 Teatro no aristotélico                            | 16 |
| 3.2 Teatro épico y su dispositivo escénico            | 18 |
| 3.2.1 Didáctica y dialéctica                          | 18 |
| 3.2.2 Gestus  | 20 |
| 3.2.3 Distanciamiento: Actor y espectador             | 21 |
| 3.2.4 El actor stanislavskiano                        | 24 |
| 3.2.5 Música  | 26 |
| 3.2.5.1 Las songs                                     | 28 |
| 3.2.5.2 Los coros                                     | 28 |
| 3.2.5.3 Música gestual                                | 28 |
| 3.2.6 Proyecciones                                    | 29 |
| 3.2.7 Escenografía                                    | 30 |
| 3.2.7.1 Distanciamiento escenográfico en conjunto     | 31 |
| 3.2.8 Carácter episódico                              | 32 |
| 3.2.8.1 Interrupción de la acción                     | 32 |
| 3.2.8.2 Narración directa                             | 33 |
| 3.2.8.3 Prólogo y epílogo                             | 33 |
| 3.2.8.4 Interludios                                   | 33 |
| 3.3 Diferencias entre teatro dramático y teatro épico | 34 |
| 4. ¿Qué es la reinterpretación y para qué sirve?      | 35 |
| 4.1 ¿Para qué sirve reinterpretar?                    | 35 |
| 5. ¿Por qué es importante la crítica?                 | 36 |
| 6. Metodología  | 37 |
| 7. Proceso creativo                                   | 39 |
| 7.1 Dramaturgia                                       | 39 |

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

|   |    |
|---|----|
| 7.1.1 Brecht el reflejo de su contexto. Problemáticas sociales contemporáneas | 41 |
| 7.2 Preparación del actor   | 43 |
| 7.2.1 Monólogo “Emilia” (Problemática: Sexualidad)                            | 44 |
| 7.2.2 Monólogo “Creyente” (Problemática: religión)                            | 48 |
| 7.2.3 Monólogo “Corrupto” (Problemática: corrupción)                          | 51 |
| 7.2.4 Monólogo “Presentador” (Prologo)  | 54 |
| 7.2.5 Monólogo “Adrián Morán” (Interludio)                                    | 56 |
| 7.2.6 Epilogo (Voz en Off)  | 57 |
| 7.3 Procedimientos compositivos   | 57 |
| 7.3.1 Poses   | 58 |
| 7.3.2 Caminar   | 58 |
| 7.3.3 Emociones   | 59 |
| 7.3.4 Accionar  | 59 |
| 7.3.5 Espejo del actor  | 59 |
| 7.3.6 Dicción   | 59 |
| 7.3.7 Extrañar  | 60 |
| 7.3.8 Repetición  | 60 |
| 7.4 Música  | 61 |
| 7.4.1 Escritura de letras   | 61 |
| 7.4.2 Búsqueda de estilos musicales   | 62 |
| 7.4.3 Composición de música   | 63 |
| 7.4.4 Prueba y error  | 64 |
| 7.4.5 Producto final  | 65 |
| 7.5 Entrenamiento vocal   | 66 |
| 7.6 Coreografía   | 66 |
| 7.7 Escenografía  | 67 |
| 7.8 Espacio del espectador  | 69 |
| 7.9 Interludios   | 70 |
| 7.9.1 Interludio nº 1   | 70 |
| 7.9.2 Interludio nº2  | 71 |
| 7.10 Iluminación  | 72 |
| 7.11 Vestuarios y Utilería  | 73 |
| 7.12 Producción final   | 74 |

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

|   |     |
|---|-----|
| 8. Recursos usados y reinterpretados                      | 75  |
| 8.1 Ruptura de la cuarta pared e interpelación al público | 75  |
| 8.2 Interludios audiovisuales                             | 76  |
| 8.3 Iluminación   | 77  |
| 8.4 Música  | 77  |
| 8.5 Interludio personal                                   | 77  |
| 8.6 Coreografía   | 78  |
| 8.7 Playback y voz en off                                 | 78  |
| 8.8 Evidenciación   | 79  |
| 9. Texto Teatral  | 79  |
| 9.1 ¿Por qué Mordizco?                                    | 79  |
| 9.2 Texto teatral   | 80  |
| 10. Conclusión  | 96  |
| 11. Bibliografía  | 100 |

## **1. Introducción**

En mi trayectoria como hacedor de teatro he tenido experiencias y adquirido conocimientos a través de diferentes disciplinas como lo son la visual, audiovisual y musical. Estas mismas complementadas con conocimientos académicos formaron paso a paso, el camino que hoy deriva en la investigación de mi trabajo final de la Licenciatura en Teatro.

En lo personal, por un periodo de dos años, trabajé en el Coro Canto Joven de la Provincia de Córdoba, con un alcance de nivel nacional e internacional. En 2010, produje un cortometraje con el que participé en el festival de Colombia deFilm, y el cual mereció el premio a mejor cortometraje experimental. Del arte audiovisual, me instruí en la edición y el montaje, en complemento con técnicas FX y corrección de colores. Un recurso del arte visual por el que desperté interés, fue el sistema de proyecciones *video mapping*. En el arte musical, indagué sobre la composición musical y el canto. Del arte visual, el recurso de composición, retoque digital y fotomontaje.

Me han sido significativos espectáculos musicales como: “Born This Way Ball Tour” de Lady Gaga, “The Lion King” de Broadway, “The Hole” de Paco León, donde, para mí, fue evidente la complementación de diferentes disciplinas.

En el cursillo de nivelación, específicamente en el área teatrológica, adquirí mis primeras nociones brechtianas, para luego desarrollarlas en cátedras como Dinámica de Grupos, Historia de la Cultura y el Teatro Latinoamericano e Historia de la Cultura y el Teatro Universal. En otras cátedras, como Diseño I y II, Realización básica, Diseño Escenográfico, Realización Aplicada I y II, me interesé por las actividades de composición escenográfica y manipulación de materialidades para la escena.

Dichas cátedras fueron centrales para aproximarme a la poética de Bertolt Brecht, sus innovaciones, la posibilidad de cruce entre diferentes disciplinas artísticas, su actividad de

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

denuncia sobre problemáticas sociales, su capacidad de representar lo que acontecía en la realidad y el desarrollo del pensamiento didáctico y crítico en el hacedor y el espectador teatral. De aquí mi necesidad de querer indagar en una escenificación que comparta los mismos fines y procedimientos brechtianos pero con temáticas, problemáticas y técnicas contemporáneas.

## **2. Retrospectiva a Brecht**

En los primeros años del siglo XX, no solo se ha realizado una revolución en el campo del arte, sino que a nivel mundial han tenido lugar intensos cambios: la industrialización; los avances tecnológicos; la urbanización; los conflictos bélicos; el hombre y sus conflictos en su relación con el arte y el uso que él hacía de ella, política y socialmente.

En consonancia, Luciana Estévez (2007) postula:

En este marco de pensamiento, debate y replanteo, el problema a encauzar el arte en dirección a la acción política estableció diversos grupos identificados cada uno con un camino diferente, en relación a los autores más convenientes, los procedimientos, los temas, los lugares, las épocas (...) así es como va modelándose y estatizándose el realismo socialista, un movimiento que nace en el marco de la Revolución rusa como la estética del nuevo estado (...) el realismo socialista fue el representante oficial en sus primeros años de todos los artistas populares y marxistas (p. 9)

Luego de 1930 este realismo socialista pasó a convertirse en una ideología poco crítica, que terminó funcionando a favor de un ente burocrático poderoso. Es decir, de cierta manera, se transformó en una herramienta conservadora para aquellos sectores que se oponían a las vanguardias y los avances del arte por fuera de esta corriente.

Todo esto “nuevo” que se estaba exponiendo, no era nada más ni nada menos que una versión más de “lo viejo”, totalmente desvinculado de lo crítico, del debate. Según Brecht (1970), todo estaba reducido a repetir un único mensaje:

Esperan un drama nuevo, porque el viejo está tan desvinculado de ellos, como la ideología de ese drama está desvinculada de la realidad. Y como el viejo drama cuya “renovación” exigen era un drama burgués, y como ellos mismos son burgueses, esperan que lo nuevo sea, una vez más, un drama burgués. (p. 48)



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Para Brecht, la obra de arte no debía limitarse a mostrar la realidad, sino a develar la verdad oculta en esa realidad, ir más allá de lo expuesto. Es así que Brecht inicia una nueva forma de concebir al teatro, extrayendo ramas del naturalismo y expresionismo, al mismo tiempo que lo niega absolutamente. Sí, este naturalismo, con su técnica verista, exponía y examinaba situaciones de la vida cotidiana. La obra de arte era un reflejo de la realidad, un documento social en el que se encontraban los aspectos más rigurosos: lo bello y lo feo. Así, se mostraban sectores sociales que el realismo burgués había dejado de lado. Pero Brecht sostenía que con este realismo naturalista no se develaban completamente los vínculos, sino que solo se generaba compasión, no se iba más allá, todo quedaba en la mera exposición. El medio que se mostraba no se planteaba mutar, solo era un documento de lo que acontecía y que provocaba que el espectador realizara catarsis. ¿De qué le serviría representar situaciones ya conocidas por los espectadores? Planteándose esta cuestión, Brecht se propone activar al espectador e invitarlo a que reflexione sobre lo que ve, que indague y se sorprenda de esto que observa. La función de la obra de arte, para Brecht, es la de esclarecer, desenmascarar, enjuiciar la verdad. Walter Benjamin (1987), acordaba con Brecht y sostenía:

La escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia conciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha conciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro. Y por eso resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa. No se le acercan, por tanto, al espectador, sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, sino con asombro” (p. 20).

Bertolt Brecht fue uno de los directores y dramaturgos más destacados del siglo XX por su activismo político y su obra de generar actividad e incitar a la reflexión del espectador, los cuales tienen su origen en un transitar de desarrollos, revoluciones y asentamientos.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Brecht nació en Augsburg en una familia de clase media en pleno ascenso, dueños de una fábrica de papel. Desde muy pequeño se desempeñó en la escritura y en 1918 escribió su primera obra teatral.

En 1924 se trasladó a Berlín, donde se dedicó a trabajar como dramaturgo y posteriormente se relacionó laboralmente con artistas como Elisabeth Hauptmann, Erwin Piscator, Kurt Weill, Hans Eisler, Slatan Dudow y Georg Grosz. A partir de aquí, se introdujo y se nutrió del marxismo, donde estableció gran relación con Karl Korsch y Walter Benjamin. Escribió obras con influencia del expresionismo, especialmente las primeras. Junto a Kurt Weill, escribió su primer drama musical y luego escribió y estrenó varios dramas didácticos musicales hasta convertirse en un conocido dramaturgo y puestista. La asunción de Hitler lo llevó a abandonar Alemania y exiliarse en varios países de Europa, teniendo como destino final los Estados Unidos. Este exilio duró quince años, en los cuales se dedicó plenamente a la dramaturgia y escribió algunas de sus grandes obras como “La vida de Galileo Galilei” y “Madre Coraje y sus hijos”. Finalmente regresó a Alemania y se estableció en Berlín Este, donde fundó su propia compañía teatral, el Berliner Ensemble.

Brecht, influenciado por su experiencia, su entorno burgués, las necesidades sociales y la cercanía que compartió con la guerra -ya que de adolescente fue reclutado para trabajar como asistente de médico en la Primera Guerra Mundial-, crearon en él una estética que no se basaba principalmente en la belleza, lo estructural, estético o atractivo.

Su entorno, las experiencias, lo llevaron a construir un teatro basado en sus reflexiones sociales. Este teatro tenía como objetivo hacer que el espectador se active y desarrolle función crítica, una opinión propia con respecto a lo que ve, que cuestione lo que observa, que desconfíe. Así, Brecht constituyó su propia manera de concebir el teatro. Partiendo de los conocimientos que había adquirido anteriormente en su relación y trabajo

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

junto con Erwin Piscator como así también con Vsévolod Meyerhold, en este modelo llevó a cabo nuevos procedimientos. Éstos estaban ligados a nuevos ejes y formas de abordar la escena, tales como la estructura fragmentaria, la inclusión de las artes visuales en el teatro - especialmente la del cine-, la música y una nueva perspectiva actoral. Estos recursos eran concepciones que se venían experimentando en el campo teatral y que, a su vez, la época de desarrollo en la que se encontraban, fomentó.

A partir de esto, Brecht (1970) enfatizaba:

La grandeza material de la época, sus gigantescos logros técnicos, las imponentes empresas de los grandes magnates, incluso la guerra mundial considera como una monstruosa “batalla material” pero por encima de todo, la magnitud de las posibilidades y los riesgos ante los que se enfrentaba, fueron las realidades que constituyeron la columna vertebral de la joven dramaturgia, que sin duda era decididamente idealista y decididamente capitalista. El mundo tal cual es debía ser mostrado y reconocido (...) este intento de crear una nueva ideología que estuviera directamente relacionada con los hechos estaba dirigida contra la burguesía, cuya forma de pensar parecía estar en flagrante contradicción con su forma de actuar. (p. 53)

Esta manera de ver las cosas con fines transformadores, el de usar la productividad moderna en función de denotar la discrepancia con la clase proletaria, y de usar los medios artísticos en confianza de su fin y capacidad transformadora, deviene de los conceptos creados por Karl Marx y Engels.

## 2.1 Bertolt Brecht y su vínculo con el Marxismo

Según Eugenne Lunn (1982), Brecht retomaba conceptos de la filosofía francesa e inglesa y los hacía dialogar con el arte y la ciencia, y afirmaba: “Brecht concibió el marxismo como un método materialista y científico capaz de minar la cultura y la ética idealistas que mantenía en su lugar a la gente común” (p.133).

De lo anterior, Brecht se alió a una corriente marxista por el tinte de impacto develador de realidad que este poseía. Si este trabaja sobre una realidad es para modificarla, analizarla. El arte debe poner es conflicto, abrir interrogantes, movilizar<sup>1</sup>.

El marxismo de Brecht se centraba en la interacción dialéctica de objeto y sujeto (...) afirmaba que Marx había avanzado de la filosofía hegeliana a la ciencia naturalista (...) En vez de conectar el marxismo con Hegel y Goethe, Brecht subrayaba la deuda del racionalismo crítico marxista con los materialistas radicales de la ilustración francesa, en particular con Denis Diderot. (Lunn, Eugenne. 1982, p.132- 133). Según Estévez (2007):

Marx considera al arte como una parte del trabajo que los seres humanos desarrollan como vínculo con la naturaleza y con sus propias capacidades. En su ambiente natural y social los humanos producen ideas, conciencia, lenguaje y arte, al igual que los bienes instrumentalmente necesarios. (...) a partir de esta tradición teórica es que Brecht concibe al arte como una experiencia productiva y útil a nivel intelectual y político, oponiéndose al idealismo del s. XIX que cree elevar al arte al alejarlo del concepto de oficio o de técnica. (p. 12)

No hace falta dejar en claro que Brecht tenía admiración y gusto por las nuevas tecnologías, de hecho lo podemos determinar a simple vista en su producción. Brecht remarcaba la gran importancia de usar estas nuevas tecnologías, la técnica, ciencia y procedimientos modernos, para utilizarlos con un fin social. Siempre regresando sobre la misma idea, la de utilizar todo para revertir esta realidad social, fue creando la columna vertebral de su propia estética de producción.

---

<sup>1</sup> Estevez, Luciana. Tesina, p. 10

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Esta devoción por el avance moderno le trajo ciertas oposiciones a su modo de ver las cosas ya que de cierto modo los conflictos de la industrialización sumergían al trabajador y a la sociedad. Como si su propia teoría, sus propios fines se contradijeran. Pero lo cierto es que Brecht no podía frenar el avance de lo moderno, por eso mismo utilizó esto en función del proletariado, guio todos estos avances, todo este tecnicismo, hacia una transformación social.

Todo este contexto de conflictos sociales, económicos y políticos donde se crea este teatro, es fundamental para que Brecht se convenza aún más de la función del arte como motivadora de la acción social, capaz de influir en el individuo, activarlo y motivarlo a cambiar la realidad.

### **2.2 Desarrollo de estética brechtiana**

Según experiencias, influencias y el contexto actual de nuevos desarrollos tecnológicos en el que se encontraba Brecht. Se propuso crear un modelo de teatro proletario, que da uso del material que se estaba produciendo, encausado en la lucha de clases, la desigualdad, totalmente desligado del clásico y realista teatro burgués que lo único realizaba era en defensa y beneficio de su propio arte burgués. Esta evolución traía consigo y exigía una fusión de las dos funciones: entretenimiento y enseñanza<sup>2</sup>

Este nuevo arquetipo estaba influenciado por una estética cubista, constructivista, expresionista, con ideal marxista. Se podría decir que es el resultado de una era de producción 'tecnológica' donde no se pretendía bajo ningún aspecto regresar a costumbres ya concebidas, sino todo lo contrario, se quería innovar, dar uso a lo reciente y que este nuevo teatro fuese fructífero, funcional y benéfico para la sociedad.

---

<sup>2</sup> (Brecht: 1970, Vol I, p.147)

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Con este dispositivo se pretendía desprenderse de toda técnica referente al clásico teatro burgués. Se dejaba de lado toda identificación con los personajes, psicología y catarsis con los mismos, ya que irían en contra de develar la verdad encubierta que tanto se planteaba lograr Brecht.

La identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio la constante. Solo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros. (...) la gente va al teatro para ser arrastrada por el espectáculo, envuelta en su hechizo, impresionada, elevada, horrorizada, alimentada de ilusiones. (...) ¿Se puede gozar del arte sobre una base que no sea la de la identificación? ¿Qué puede sustituir al miedo y a la compasión, el clásico binomio destinado a provocar la catarsis aristotélica? (Brecht: 1970, Vol I p.152 - 153)

La intención de Brecht era llevar a la escena, la experiencia social moderna. Con este ideal, creo un dispositivo escénico, el efecto distanciamiento. Este funcionaba y era el encargado de revelar las verdades de esta sociedad moderna, sin perder la cualidad del goce artístico. Para Brecht (1970) el teatro consiste en representar ficciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados con el fin de divertir. (*Vol III, p.108*)

De cierta manera se puede decir que el efecto distanciamiento es un dispositivo que se remonta históricamente a la Antigüedad y al Medioevo, cuando en las representaciones usaban mascarar de hombres y animales. Incluso la práctica del efecto distanciamiento la vienen realizando el teatro asiático, en donde articulan música y expresiones mímicas.

Pero finalmente ¿Cuál es el objetivo de aplicar dicho distanciamiento y por qué? El efecto distanciamiento tiene como fin alejar/distanciar al espectador, bajo el efecto de ciertos mecanismos, con el propósito de que este no se adentre en la ilusión, no se vuelva un completo y pasivo consumidor sino todo lo contrario, un colaborador. De esta manera al

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

alejarse de este trance que genera el teatro dramático, el espectador se activaría y podría adquirir un punto de vista crítico sobre lo representado. Además Brecht (2005), postulaba: “El distanciamiento es necesario para que algo pueda comprenderse. Cuando todo es obvio, se renuncia sencillamente a comprender.” (p.45)

Si se quería proporcionar a los esfuerzos un sentido social era preciso orientarlos hacia un fin: “poner al teatro en condiciones de esbozar, con medios artísticos, una imagen del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que posibilitaran al espectador la comprensión de su medio social y le permitieran dominarlo a través de la razón y del sentimiento.” (Brecht: 1970, Vol I, p.147)

En otras palabras se podría decir también que para Brecht (1970)

El efecto distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobre entendido resulte “no entendido”; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. (Vol I, p.182)

Utilizar dicho efecto, llevaría al espectador a tener una actitud científica, desglosando, analizando y descomponiendo el material que observa.

Es decir que este nuevo tipo de teatro, según (Brecht: 1970) “produce representaciones prácticas de la sociedad, capaces de influirla y esto como en un juego: expone a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por la sociedad, tanto las antiguas como las actuales” (p.116)

### 3. Teatro épico

#### 3.1 Teatro no aristotélico

Este nuevo teatro, el teatro épico, nacía en un marco de evolución donde Brecht iba a poder tomar elementos para su propuesta y ofrecer un teatro que beneficiara a las problemáticas del momento.

Como punto principal, el teatro épico es no aristotélico, ya que este tiene como base la identificación del espectador con el personaje y la escena. A esto lo logra creando toda realidad posible en la escena, generando ilusión. Todo lo contrario a lo que quiere generar Brecht, ya que este define que con la identificación se anula, se nubla el juicio, la razón, el poder de la crítica.

Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta. En lugar de estar despierto, camina en sueños. En lugar de hacer algo, permite que hagan algo con él. Es alguien con quien otros viven y de quien otros viven: no alguien que vive realmente. Podría decirse que es vivido (Brecht: 1970 vol II, p. 166)

Este nuevo tipo de teatro se planteaba entonces un sistema no aristotélico, ¿Pero a que se refiere específicamente? Señalaba Brecht que

La identificación es uno de los pilares de la estética que hoy impera. Ya Aristóteles señalaba, en su grandiosa Poética, como puede producirse la catarsis – es decir la depuración espiritual del espectador – a través de la mimesis. El actor imita al héroe y lo hace con tal poder de sugestión y de metamorfosis, que el espectador lo sigue en el proceso y de esta manera hace suyas las vivencias del héroe. (Brecht: 1970 Vol I, p. 150)

Es decir, que la relación entre actor y espectador se llevaba a cabo por la identificación, donde este último no intercambiaba, sino que solo era un consumidor que renunciaba a experimentar otros procedimientos, era inmutable. Para (Brecht: 1970) “las percepciones, sentimientos y toma de conciencia de los espectadores coincidían con las de los



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

personajes.” Se concluye y se define que cuando hablamos de identificación, nos referimos a la poética aristotélica y viceversa.

Entonces, un teatro no aristotélico correspondería a rechazar toda poética aristotélica, en especial el eje principal, la definición aristotélica de la tragedia en la poética. Esta se propone como objetivo la catarsis, es decir, “purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación trágica”. Para (Brecht: 2005) la purificación se produce por un singular acto psíquico, la identificación del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores.

La eliminación de este recurso representa para el teatro una de las decisiones más importantes que ha tomado en su historia. Al sustituir la ilusión por la discusión y la reflexión, reemplazando la identificación por la observación y la confrontación, el debate escapa a los formalismos y pone en tela de juicio la función social del teatro. (Estevez: 2007, p. 20)

Es evidente que para Brecht (1970) “Con la sola idea de la estética nada podemos hacer contra el teatro actual. Para liquidarlo, es decir, para demolerlo, suprimirlo, desprendernos de él a cualquier precio, tendremos que recurrir a la ciencia, así como para liquidar todas las demás supersticiones tuvimos que recurrir a la ciencia” (*Vol I, p.18*)

Este teatro en función de lo social, se propone hacer uso de todo dispositivo e disciplina que permita mostrar, analizar y poner en juicio al ser humano actual. Porque el objeto de estudio del teatro épico es el hombre, su historia, el ayer y hoy. El espectador tendrá la función de historiador, de analista, de científico, examinando los procesos sociales. Luciana Estevez en “Tesina” abre el interesante y central interrogante de ¿Por qué estudiar al hombre desde el arte y no la ciencia? ¿Dónde reside el aporte del arte a esta actividad científica que propone Brecht? “Entre una representación científica de un rinoceronte (...) y

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

una representación artística hay una diferencia; la última revela la actitud del dibujante respecto del animal.”<sup>3</sup>

Como se explicita anteriormente, el eje central del teatro épico es producir asombro, que el público pueda analizar, criticar y aprender de lo que observa en escena en vez de compenetrarse. Brecht cambio el sistema estructural tradicional que venía aconteciendo en el teatro, y usó este espacio como un lugar de exposición de ciertos temas que debían tener relevancia. Dio uso a este sitio como lugar para realizar nuevas formulaciones.

Su forma fundamental es la del shock, por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos en el cuadro escénico, los convencionalismos gestuales de los actores diferencian una situación de otra. Surgen así por doquier intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Dichos intervalos están reservados para una toma de posición crítica por su parte, para que medite.  
(Benjamín: 1975, p.64)

### **3.2 Teatro épico y su dispositivo escénico**

Como se viene asentando anteriormente, Bertolt Brecht se encargó de reformar absolutamente todo el sistema de escenificación en base al proceso tecnológico, histórico y social que estaba aconteciendo a nivel histórico.

En los siguientes apartados se conceptualizara cada uno de los engranajes que componen el mecanismo del teatro épico.

#### **3.2.1 Didáctica y dialéctica**

Bertolt Brecht en sus teorizaciones deja muy en claro las dificultades del hombre para poder entender y comprender que lo rodea. Una dificultad de poder ver más allá en su

---

<sup>3</sup> (Brecht: 1970, vol II, p. 210)

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

existencia, ver las verdaderas razones de su condición. Es aquí donde Brecht regresa a afirmar que el naturalismo solo hacía un planteo de las desgracias humanas, y no ofrecía ningún tipo de cambio, solo consumo, resignación y por ende la continuidad de esta condición para el hombre.

Brecht mira una posible herramienta para su teatro, y se trata de la actividad didáctica y reflexiona:

“(…) 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 ensayar todos los medios, nuevos o viejos, que puedan conducirnos a ese fin” (Brecht: 1970 vol. III, p.29)

Es necesario dejar en claro que la actividad didáctica que propone Brecht, no hay que considerarla una disciplina encargada de adoctrinador, inculcar, o someter enseñanzas como lo venía haciendo el realismo y el naturalismo a través de la identificación provocada en el espectador. La intención brechtiana tenía como objetivo enseñarle a aprender al espectador, que sea capaz de rebelarse y tener una observación abierta y crítica. Este último como eje principal de su modelo. De esta manera el modelo brechtiano le propone abrirse y descubrir plenamente una imagen de sí mismo, la situación social, las exigencias de la época. Esta didáctica brechtiana lejos de ser dogmática es dialéctica.

“La dialéctica es la ciencia de las leyes generales del movimiento y desarrollo de la naturaleza, la sociedad humana.<sup>4</sup>” Esta ciencia en su teoría incita a dialogar, discutir y contraponer ideas diferentes, para complementar un razonamiento que termine descubriendo una verdad.

Brecht traduce esta filosofía al lenguaje artístico, en toda su producción y su pensamiento. Partiendo de la certeza de que para entender de que manera el mundo es susceptible de transformación se debe estudiar su evolución, el teatro épico aplica esta condición a cada una de las partículas que componen el teatro, como modalidad didáctica y recreativa (...)  
(Estevez, 2007, p.41)

---

<sup>4</sup> Engels, Friedrich, Anti Duhring, citado en The fundamentals of Marxist

### 3.2.2 Gestus

Aquí nos encontramos con otro elemento compositivo del dispositivo escénico del teatro épico. El gestus, lejos de querer confundir con el significado terminológico de “gesto o gestualidad, movimiento o expresión corporal” Brecht da a entender por gestus a “un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a varias personas”<sup>5</sup> Patrice Pavis (1986) también deja explícito que no se debe instalar el término gestus con su uso y significado habitual: “se diferencia de la gestualidad (...) la que existe en la vida diaria y toma una forma específica para el teatro.”

Este gestus puede traducirse en expresiones orales, acciones, un conjunto de actitudes totales, que pueden determinar/comunicar/expresar la situación dada que se encuentran viviendo los hombres. El gestus no solo va a transmitir la relación con los demás hombres, sino que también va a determinar la postura, la entonación. Adoptar un gestus va a “poner al personaje entre la acción y el carácter: como acción muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo<sup>6</sup>” así como también determina la situación dada con el grupo de hombres que se relaciona.

Esta construcción, que es el gestus, viene a develarnos quien es el personaje o el conjunto de hombres, su función, su pesar, su transcurrir. Es en el gestus donde encontramos la denuncia de la representación. Patrice Pavis exclama que el gestus es la materia donde se encuentra la realidad social, aquello que se quiere mostrar, comunicar y denunciar.

Todas las definiciones tienen una dimensión social común: “un gestus caracteriza las relaciones entre la gente” (...) “El reino de las actitudes adoptadas por los personajes entre sí, es lo que llamamos el reino del gesto. Toda la actitud física, tono de la voz y expresión fácil,

---

<sup>5</sup> Brecht:1970, Vol II, 26

<sup>6</sup> Levy Daniel Hector, Historia del actor I, p. 185.

son determinadas por una acción social: los personajes están maldiciendo, adulando, instruyéndose entre sí y así sucesivamente.<sup>7</sup>

Se podría hablar entonces de un gestus social y un gestus individual, pero sería contradictorio establecer esta clasificación. Ya que el hombre es un ser social y Brecht pretende estudiar al hombre en esa condición, en conjunto. Todo lo que dice y hace este hombre no le pertenece, no es individual sino todo lo contrario, remite a un grupo, una clase un medio, un constructo.

Para Brecht (1970) El gestus también nos puede revelar a través de ciertas preguntas, el gestus global de la obra, las intenciones del autor, la relación del autor con respecto al público, si enseña o provoca, la época, la actitud de una época, los objetivos, si se procura poner al público de buen o mal humor, etc.

(...) el gestus es la gran herramienta que permite develar las contradicciones entre el personaje y sus acciones, entre el ser social y el ser individual, entre la empatía y el extrañamiento. Esta herramienta, entonces, podemos entenderla como la sinopsis de la dialéctica brechtiana. En el gestus, el efecto distanciamiento se hace cuerpo. (...) está ligado al extrañamiento, el gestus también tiene por tarea separa a la representación en dos esferas: lo que es mostrado (dicho) y lo que se muestra (el que dice). Así como la tarea doble del actor, el discurso pierde su carácter homogéneo y se distancia de su enunciador. (Estevez: 2007, p.59)

### **3.2.3 Distanciamiento: Actor y espectador**

Esta nueva estética y planteamiento brechtiano permitía al espectador la libertad de elaborar una postura sobre lo que observa, criticar a los personajes en escena, sus pensamientos, accionar, las circunstancias que ellos acontecen. Es más, Brecht le exigía al espectador tomarse esta libertad de elaborar hipótesis, crear variantes, etc. Pero para llevar a cabos los objetivos de esta nueva estética, alguien más debía entrar en proceso de distanciamiento, el actor.

---

<sup>7</sup> Pavis, Patrice, p.109.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Para Brecht el actor debía distanciarse del personaje que representaba, es decir, establecer un proceso de observación del personaje a representar y tomar posición acerca de él. Nunca debía transformarse totalmente en el personaje, solo cumplir la función de mostrar, de reproducir al personaje. Brecht (1970) en sus escritos deja una serie de condiciones a tomar por el actor para trabajar y establecer el distanciamiento:

- El actor tiene que crear un gesto demostrativo para mostrar lo que se tiene que mostrar. Por lo que se debe olvidar que existe una cuarta pared que divide al escenario del público.
- Es fundamental que el actor encare directamente al público.
- La relación del actor con la identificación no es innegable. Cuando se necesita proporcionar una imagen de determinados personajes y mostrar su conducta, no necesita renunciar del todo al recurso de la identificación. Utilizará ese medio en la medida que el actor necesite para representar los comportamientos de otras personas. Es decir, se está identificando con el personaje para apropiarse de sus particularidades.
- El actor deberá recurrir a la identificación solo en la etapa de los ensayos. Uno de los procedimientos más importantes es la memorización de las primeras impresiones.
- El actor debe leer su papel dispuesto a sorprenderse y a discutir. Antes de memorizar las palabras, debe memorizar lo que lo asombro y que fue lo que lo rechazó del personaje o la situación.
- Cuando el actor suba al escenario debe dar a entender algo más, es decir, lo que no hace; actuara de modo tal que la alternativa se advierta lo más claramente posible y su actuación permita intuir las otras posibilidades, es decir que el proceder de su personaje solo represente una de las variantes. Ejemplo: el actor dice “esto me lo vas a pagar” y no “esto te lo perdono”

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- Lo que no hace debe estar contenido en lo que hace y destacado por ese proceder.
- El actor no permitirá que en el escenario se opere la transformación total de su persona en personaje. La transformación no será total, se subraya lo técnico y se adopta la actitud de quien solo propone algo.
- Una vez abandonada la transformación total, el actor ya no presenta su texto como si lo estuviera improvisando, sino como si lo citara.
- Estas citas deberán contener todos los matices del subtexto, la plástica concreta de la expresión plenamente humana, así como el gesto que el muestra a manera de copia, tendrá que representar la plena corporalidad de un gesto humano.
- Recursos auxiliares (en caso de una interpretación sin transformación total) - El traslado a la tercera persona - El traslado al pasado - La inclusión en voz alta, de acotaciones y comentarios.
- Todo lo referente al sentimiento debe ser exteriorizado y traducido en gesto.
- Lo que el actor produce en materia de gesto, verso, etc., debe ser algo acabado y llevar el sello de lo ensayado y concluido.
- La idea central es que el actor adopte un punto de vista crítico al emprender su trabajo.
- La relación actor- espectador debe ser extremadamente libre y directa. El actor tiene que decirles algo y representarles lo quiere comunicar. Esta actitud debe ser totalmente evidente, la de querer transmitir y representar algo.
- El lugar donde el actor lleve a cabo esto, debe estar destinado a informar y representar.
- Una estrategia consiste en que el actor haga ensayar su papel a otra persona, ya que es beneficioso ver como aborda ese personaje la otra persona desde un lado demostrativo, incluso si es ridiculizado.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- El actor en su relación libre, directa, hace hablar y moverse a su personaje, sobre todo relata. No tiene que hacer olvidar que el texto no surge en el momento, si no que esta memorizado, fijado. Es decir que se vea a simple vista que el actor conoce la obra de principio a fin, hasta su última estructura, gesto, movimiento.
- Una forma sintética y sumaria de actuación sería cuando se observa bien durante los ensayos finales, cuando los actores “marcan” es decir, cuando recorren someramente los movimientos, esbozan los gestos, sugieren los tonos.
- Distanciamiento de los gestos: un método sencillo es que el actor se ponga una máscara y observe frente al espejo su interpretación. De esta manera puede obtener una rica variedad de gestos y luego seleccionarlos para su uso. El actor entonces adoptará algunos gestos que obtuvo frente al espejo.
- Distanciamiento de la dicción: al ensayar con la máscara el actor también distancia su manera de decir, y aquí deberá hacer una selección de las maneras de decir, de tonos, de timbres, intensidades. Así le será más fácil traducir lo natural a lo artificial.

### **3.2.4 El actor stanislavskiano**

El trabajo actoral brechtiano se contraponía totalmente al stanislavskiano que pretendía transformarse en el personaje, hasta que el actor propiamente dicho desaparezca. Todo esto generado por ciertos ejercicios que produzcan la identificación con el personaje lo más completa posible, ya sea del actor con su personaje o el espectador con el protagonista, antagonista, etc.

La teoría de Konstantín Stanislavsky, su trabajo sobre las acciones físicas, es uno de los métodos más contribuyentes al nuevo modelo de teatro que se estaba gestando. Este



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

nuevo marco de trabajo proporcionaba una gran cantidad de ejercicios y procedimientos que resultaran útiles para la construcción de una representación realista. En estas construcciones se contemplaba el trabajo del actor y en especial la autenticidad de las sensaciones de cada actor.

En los escritos de teatro, (Brecht 1970)<sup>8</sup> manifiesta el trabajo de Stanislavsky y deja en claro las etapas de construcción del personaje y el rol de la identificación del actor como uno de los ejes del método stanislavskiano.

En una primera etapa el actor debía enfrentarse al personaje, desconocerlo, criticarlo, buscar y descubrir en él todo los rasgos, lo bello y lo feo. Luego se procede a la etapa de identificación, el momento de buscar la verdad del personaje y llegar a decir de la forma más natural posible. Aquí se deja de lado todo tipo de crítica, el actor debe sumergirse en un proceso de comunión total con el personaje, donde finalmente en una tercera etapa va a regresar a mirar al personaje desde otro lado, desde afuera, para luego entregar ese personaje a la sociedad.

Quizás es aquí donde se relacionan de maneras desencontradas los procedimientos de Stanislavsky y Brecht, donde el primero se plantea que el actor realice los primeros ensayos con una actitud razonada y luego proceder a la identificación. A diferencia de Brecht que establece solo la identificación como primer parte del proceso de composición, para exigirle luego al actor que establezca un punto de vista social con respecto a este.

El sistema de Stanislavsky se basa en el trabajo del actor, es esencialmente el actor, parte de él, lo investiga y crea ejercicios para que lo ayuden a componer seres auténticos. Brecht parte de la pieza, de sus necesidades y exigencias, el actor no es el eje principal.

Como autor teatral necesito de esa capacidad del actor para identificarse totalmente y para transformarse sin reservas que Stanislavsky desarrollo por primera vez en forma sistematica;

---

<sup>8</sup> Bertolt Brecht "Escritos sobre teatro Vol III" p. 145

pero también necesito de esa toma de distancia respecto del personaje que el actor debe lograr en su calidad de representante de la sociedad (de su sector progresista)  
(Brecht: 1970, Vol III, p. 165).

### **3.2.5 Música**

El empleo de la música en el teatro correspondía al uso frecuente que se le venía otorgando. Correspondía a un teatro naturalista que utilizaba la música como acompañamiento del argumento y jamás con independencia propia. Generalmente eran canciones o marchas. Es aquí donde Brecht se propone investigar y variar el uso que le daban a la música.

La elaboración de la música fue realizada por el mismo Bertolt Brecht hasta que luego comienza a trabajar con Kurt Weill, con quien establece vínculo y siguen trabajando juntos en próximas producciones. Desde su trabajo en par construyeron un teatro con canciones específicamente guerreras, con letras denunciantes, con canciones utilizadas durante el cambio de decorados.

En 1928 con la puesta en escena de *La ópera de los tres peniques*, la música toma otro uso. Por primera vez se la utilizaba de manera separada, los números musicales estaban separados de los demás. Esto se produjo en base a una teoría sobre la separación de elementos, que se venía trabajando desde el vínculo de Brecht con Weill. Por primera vez la música estaba separada. En primer lugar porque el cuerpo de la orquesta estaba en un sector del escenario, especialmente separado, incluso era iluminado solo ese sector, con luces diferentes para resaltar más la diferencia y la exclusión. Otro elemento que se le introdujo a esto fue la colocación de los títulos de cada canción sobre el telón. Estas piezas musicales tenían la particularidad de tener una función mediadora, con la intención de mostrar

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

sentimientos, emociones, prejuicios, ideales, etc. Por ejemplo, se intentaba transmitir que el origen social de dos enamorados o su situación económica no debía influir en su elección de pareja. También se evocaba la situación económica de la burguesía. “La música contribuía así a desenmascarar la ideología burguesa, precisamente actuando de manera puramente emocional y sin renunciar a los habituales trucos narcotizantes. Se convertía, por así decirlo, en una ventiladora de basura, provocadora y denunciante.” (Brecht: 2005, p.231)

La música como complemento del teatro épico, tenían un fin en común. Mostrar el comportamientos de los hombres entre si y hacer visible de esta manera las leyes sociales que los conforman. A su vez, mostrar estas condiciones y hacer ver las posibilidades de cambiar, de alterar estas condiciones.

En estos nuevos cambios que se venían dando, Brecht tenía en claro que quería separar a la música, quería darle independencia del texto.

En este nuevo tipo de teatro el espectador podrá dar cuenta que la música ya no se limita al uso de un teatro dramático, que implicaba ambientar y conducir al típico transe.

Muchas veces la música podría ingresar como interruptora de la acción, así como también contradecir esta. Es decir, si en la escena la acción es triste, se puede ambientar con música alegre o viceversa. De esta manera el espectador se alejara de toda ilusión posible.

En consideración de una música distanciadora en el teatro épico, el propio Brecht destaca tres puntos: la introducción de las *Songs*, *los coros* y *la separación de dos elementos, música y acción*.

### **3.2.5.1 Las songs**

En un principio las songs, correspondían a simples canciones que ingresaban a escena. Cumplían el mismo rol que se venía dando en el teatro naturalista. No había incorporación de títulos, carteles ni cambios de iluminación que hagan evidente la introducción de piezas musicales, por ende la interrupción tampoco se generaba. Pero si era evidente que Brecht era un gran investigador y un autor en permanente evolución. Por lo tanto en sus próximas piezas siguió buscando e investigando el uso de la música, donde comenzó a formar parte y funcionar como interruptora de la acción y elemento narrativo y distanciador.

“La songs como elemento distanciador en el teatro épico no es solamente una canción, sino que Brecht lo emplea como un poema cantado, como un elemento poético y ante todo como un elemento narrativo. Aquí reside la originalidad de este recurso. Las songs de sus primeras obras, algunas de las cuales están basadas en poemas populares, se encuentran recopiladas en Das GroBe Brecht Liederbuch. Entre ellas destacan Der Tod im Wald, Baals Lied y Kleines Lied, las tres pertenecientes a su obra Baal. Entre sus obras destaca Mann ist Mann, con música compuesta por Kurt Weill, pues es a partir de ésta cuando la música en el teatro épico, concretamente el song, evoluciona y se apoya en la escenografía en su conjunto para producir un distanciamiento.”  
(GASPAR: 2003, p.62)

### **3.2.5.2 Los coros**

Como veníamos asentando, la música en el teatro épico ya no era decorativa, no era acompañador de acciones, sino más bien lo contrario, autónoma. Y la introducción del coro no es la excepción, ya que este puede cantar, narrar, comentar o contradecir la escena.

### **3.2.5.3 Música gestual**

Sobre gesto no debería comprenderse a una acción gesticular si no a un conjunto de acciones totales que definen a una persona, su relación con los demás hombres y su contexto.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Según Brecht (2005) En términos prácticos la música gestual es una música que permite al actor exponer determinados gestos básicos. Entonces, la música se convertiría en uno más de los elementos a ser analizados por el espectador. Pero no solo por él. Brecht deja en claro que depende el uso que se dé a la música será el efecto que esta producirá. En primer lugar, la música como recurso para organizar la escena y determinar ciertas actitudes que se quieren producir en el espectador. En segundo lugar, el actor debería captar el gesto que propone la música y ver cómo puede hacer uso de esta. Si el actor no logra captar el gesto en la música, es poco factible que se lleguen a organizar las reacciones que se pretenden sobre el espectador.

Una de las investigaciones de Brecht evidencia que los miembros de un bar reaccionaban y ordenaban bebidas diferentes según el ambiente musical que los rodee. De esta manera, llegó a la conclusión de que *“el teatro ganaría mucho si los músicos fueran capaces de producir música que obtuviera efectos previsibles en los espectadores.”* (2015, p.239)

Entonces estamos en frente de una búsqueda del sonido, el instrumento clave para generar ciertos climas que ayuden al actor y a la escena, por ejemplo, ayudar al actor a realzar su accionar, sus actitudes, impulsarlo más allá. O simplemente que la pieza musical contenga todo el gestus necesario para decir todo lo que se debe.

### **3.2.6 Proyecciones**

El uso de la proyección ingresó a este nuevo tipo de teatro como un elemento más para innovar. Lo cierto es que ya se hacía uso de esta en la escena, pero Brecht decía que los malos escenógrafos la utilizaban para sustituir decorados que crearan ilusión. *Los buenos escenógrafos emplearon la proyección como una imagen, y escogieron para ella marcos*

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

*reconocibles y atractivos (...) todo lo que haya en escena se debe transformar en un actor más.*

No caben dudas que el introducir a la proyección en escena, como elemento separado, es básicamente para extrañar la escena naturalista. Aquí es donde se relaciona directamente con otros recursos para establecer una estética distanciadora, más allá que funcione como elemento separado, ya que el distanciamiento es producido por varios elementos simultáneamente. Por ejemplo, la proyección se utilizó en puestas en las que también estaba presente la música, los coros. En *Der Jasager und der Neinsager*, mientras el coro narraba se proyectaban por detrás diversas imágenes. En particular siempre se proyectó pinturas, ilustraciones, títulos, dibujos.

En determinadas piezas, antes de comenzar una escena se proyectaban los títulos o una breve sinopsis de lo que acontecerá. Para Brecht, esto despertaría la curiosidad del espectador.

### **3.2.7 Escenografía**

Como se explicitó anteriormente, el proceso de distanciamiento se produce por una acción simultánea de todos los elementos compositivos de la puesta.

En la escenografía Bertolt Brecht no dejaba su preocupación por generar un ambiente propicio de la situación, todo lo contrario, si podía quedar sin nada que remita a determinado espacio dramático, era mejor.

A Brecht no le interesaba realizar una representación de la realidad en la escena, tan solo la perfilaba. No quería inducir al espectador a ningún tipo de espacio, no quería reproducir nada en particular. Que sea el espectador quien decida donde ocurre la acción y no

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

que la puesta en escena le entregue listo todo el material para consumir. El espectador debía ser colaborador y no consumidor, debía poner en uso el intelecto y sacar sus propias conclusiones, si no se estaría regresando a un modelo perteneciente al viejo teatro. Por esto mismo Brecht recurrió a la escasez de elementos en escena y a la maquinaria visible.

Generalmente la realización escenográfica era de pocos elementos que no aludían a ningún lugar en particular y era el mismo diseño para todas las escenas, no se realizaban cambios de decorados.

La maquinaria visible correspondía a decisiones escenográficas en donde se podían ver los cables, los hilos que ataban los decorados, las fuentes de luz, etc.

### **3.2.7.1 Distanciamiento escenográfico en conjunto**

Bertolt Brecht creó un modelo de teatro, el nuevo teatro, nutriéndose y extrayendo elementos de otras artes y culturas. Saco elementos del cine, la música, la pintura, el arte chino, etc. Todos estos elementos si bien funcionan independientemente unos de otros, no se quiere que ninguno se complemente con otro para condensar todo y terminar en un teatro hipnotizador.

Entre varios casos, encontramos que, en la obra “Der Jasager und der Neinsager” se complementa el uso de la música y las proyecciones. A la vez que el coro se encuentra en función narrativa, por detrás, al fondo del escenario, se proyectan imágenes. En “Mann ist Mann”, un coro de soldados aparece cantando realizando una interrupción en la escena. Posteriormente se complementa un personaje más que comienza a recitar un poema en verso. En la obra “Die Dreigrosschenoper” había un complemento entre songs, coros, personajes interrumpiendo la escena con carteles con títulos. Mientras había proyecciones por detrás.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Es decir que a la vez, cada elemento trabaja de manera separada, pero todos se encuentran accionando en una misma unidad, en conjunto con un mismo fin, distanciar.

### **3.2.8 Carácter episódico**

El teatro épico es un dispositivo que se caracteriza por su impronta episódica. Es un teatro que se propone evitar la identificación con el público.

En este tipo de teatro hay escenas sueltas, ideas fragmentadas que tiene un inicio, desarrollo y desenlace. Saltos entre escenas, interrupciones a la acción generados por diversos recursos: música, poemas, proyecciones, narraciones, inclusión de carteles con títulos de la escena o las canciones.

#### **3.2.8.1 Interrupción de la acción**

La interrupción es uno de los recursos que corrompe, aporta ritmo y soltura a la obra. Realiza un corte con la narración lineal que se viene generando y ayuda a evitar todo tipo de posible ilusión y representación naturalista.

“La interrupción de la acción, fue lo que inspiro a Brecht a llamar épico a su teatro, va en contra constantemente de la ilusión de teatralidad del público; una ilusión que no tiene sentido en un teatro que intenta tratar a los elementos de la realidad como una serie de experimentos (...) el teatro épico no reproduce acciones, sino que las devela, lo que se alcanza interrumpiendo la acción. Pero la interrupción no pretende causar miedo ni tristeza. Si no que posee una función organizadora. Se interrumpe la acción en pleno desarrollo, y así obliga al espectador a tomar posición, a adoptar una actitud respecto de su rol.”  
(Benjamin: 2012, p. 95)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos- Buenos Aires, Ediciones Godot Argentina, 2012.



### **3.2.8.2 Narración directa**

Narración directa es otro de los principales recursos del teatro épico para generar distanciamiento.

Habitualmente se interrumpía la acción, la escena, con la inclusión de poemas, canciones o narradores directos. De repente estos narradores, se dirigían al público contando el argumento o la historia de algún personaje, casi como un anticipo. Eran momentos específicos en los que aparece el narrador en escena, o algún personaje asume el rol de narrador. Este estilo directo se basa en repetir textualmente las palabras dichas por los personajes.

### **3.2.8.3 Prólogo y epílogo**

La narración directa se incluyó a los prólogos y epílogos que Brecht hacía uso en sus obras, como un elemento de interrupción y anticipación a los hechos.

Estos prólogos y epílogos, con su función de introducir a la obra o dar una pequeña conclusión. Funcionaban en un contexto distanciador, donde uno o varios personajes salían a escena a narrar de manera directa los hechos que iban a acontecer. De esta manera el público al estar anticipado, no se iba a convertir en un total consumidor de la representación.

### **3.2.8.4 Interludios**

Los interludios correspondían a una pieza, una escena entre acto y acto de la representación. Estos tenían como objetivo separar lo que se había condensado entre la escena pasada y la que próximamente ocurrirá. Estas historias suceden de modo paralelo a

todo el resto de las acciones de la fábula. En estas escenas los personajes comentan, reflexionan sobre lo acontecido.

### 3.3 Diferencias entre teatro dramático y teatro épico

Para dejar en claro los objetivos que se planteaba el teatro épico, Brecht utilizó ciertos recursos que le permitieron generarlos, pero más allá de esto estableció los contrastes entre el tipo de teatro que se proponía lograr y el tipo de teatro que se debía dejar.

#### TEATRO DRAMATICO

El escenario “**corporiza**” un hecho  
**Implica** al espectador en una acción,  
Pero **agota** su actividad intelectual.  
Le posibilita **sentimientos**.  
Le procura **vivencias**.  
El espectador es **introducido** en  
Una acción.  
Se trabaja con la **sugestión**.  
El hombre se presenta como algo  
**Conocido** de antemano.  
El hombre **inmutable**.  
Interés apasionado por el **desenlace**.  
Una escena existe en función de la **siguiente**.  
El desarrollo es **lineal**.  
Evolución **continúa**.  
El hombre como algo **estático**.  
El **pensamiento** determina el ser.  
**Sentimiento**.

#### TEATRO EPICO

El escenario lo **narra**.  
Le convierte en un **observador**,  
Pero **despierta** su actividad.  
Le obliga a tomar **decisiones**.  
Le procura **conocimientos**.  
Es situado **frente a** ella.  
  
Se trabaja con **argumentos**  
El hombre es objeto de **investigación**.  
  
El hombre **se transforma** y transforma.  
Interés apasionado por el **desarrollo**.  
Cada escena existe **por sí misma**  
El desarrollo es **curvilíneo**.  
Evolución **por saltos**.  
El hombre como **proceso**.  
El **ser social** determina el pensamiento.  
**Razón**. (Brecht:1970:90)

#### **4. ¿Qué es la reinterpretación?**

La reinterpretación, por un lado, se basa en interpretar nuevamente y reatribuir valores o elementos a unidades de significado usadas anteriormente, o atribuir material ya usado a unidades de significado contemporáneo.

En este trabajo se pretendió realizar una reinterpretación del dispositivo brechtiano, la reinterpretación de sus recursos y la incorporación de nuevas tecnologías.

##### **4.1 ¿Para qué sirve reinterpretar?**

Si se intentara realizar la representación de un texto literario de una época determinada, estaríamos viendo únicamente una porción de lo que acontecía en esos años representados, es decir, nos encontraríamos totalmente lejanos a los conflictos que actualmente nos conciernen como sociedad. De esta manera, reinterpretar nos acerca a los hechos y consecuencias que actualmente nos afectan. Al respecto, Brecht (1970) expone que “Nuestra primera tarea deberá ser, por consiguiente, captar los nuevos temas; la segunda, dar forma a las nuevas relaciones. Motivo: el arte se ajusta a la realidad.” (p. 43)

Brecht postulaba, además, la importancia de actualizar los temas a abordar en el teatro y se remitía a su época, cuando el teatro moderno decía ser un nuevo teatro, y no era más que un reflejo del anterior teatro burgués o viejo teatro.

El llamado teatro moderno no es otro que el antiguo, y por consiguiente debe ser suprimido. (...) en el arte los valores externos no existen. Así como ninguna época creadora es eterna, tampoco el drama nacido en una etapa cultural determinada, tiene valores eternos. El contenido del drama son los conflictos de los hombres entre si y los conflictos de los hombres en sus relaciones con las instituciones.” (BRECHT 1970 Vol. 1, P. 19)

## **5. ¿Por qué es importante la crítica?**

El vocablo “crítica” remite a cierto conjunto de opiniones, comentarios o juicios de un determinado análisis.

Brecht pretende que esta acción sea realizada por el espectador, que adopte una postura respecto a lo que observa. Lo que a él le interesa es la emancipación del espectador. Le preocupa que este anule toda posibilidad de generar polémica con respecto a la vivencia artística, al anular el espectador se convertiría en un simple y total consumidor.

Yo me conformo con exponer los hechos, nada más que los hechos, para que el público pueda pensar por su cuenta. Por ello necesito un público con los sentidos bien aguzados, capaz de observar y de divertirse haciendo trabajar su intelecto.”  
(BRECHT 1970 Vol. 1, P. 114)

Bertolt Brecht quería que el espectador desarrolle una función práctica, que sea capaz de criticar aquello que ve, tome postura y haga algo con eso. El teatro ya no intenta invadirlo de ilusiones, hacerle olvidar el mundo. El teatro ahora le presenta el mundo al espectador para que él intervenga.

## **6. Metodología**

Una vez obtenida toda la base teórica brechtiana, este trabajo inició y finalizó con cuatro etapas de trabajo.

La primera corresponde a la escritura de la dramaturgia, que tuvo como eje problemáticas sociales determinadas y fue basada en experiencias de vida del tesista, películas, audios, cortometrajes. Esta etapa se desarrolló desde el mes de marzo del 2017, hasta septiembre del respectivo año. La dramaturgia fue sufriendo alteraciones a medida que se experimentaba en los ensayos. Es decir que la primer y segunda etapa transcurrían en simultáneo.

La segunda etapa estuvo orientada al proceso experimental del actor con la dramaturgia, una dramaturgia compuesta por cinco monólogos, a los que se les dedicaron un mes de experimentación para cada uno de ellos. Los meses restantes se complementaron y ensayaron como puesta final.

La tercera etapa se define por la creación de los demás complementos de la obra: escenografía, videos, vestuarios, utilería, música. En esta etapa todos los complementos no comenzaron su proceso de creación en simultáneo. La escenografía se la ideó desde el mes de abril cuando la dramaturgia estaba avanzada. La música se comenzó a componer desde el mes de julio, cuando recién comenzaba la necesidad de incluirla en determinados personajes. Los videos, es decir los interludios, los vestuarios, utilería, se produjeron en los dos últimos meses del proyecto cuando las bases de lo que se quería representar y cómo hacerlo, ya estaban sólidas.

La cuarta etapa corresponde a los ensayos finales de la obra hasta la primera presentación a público.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Para este trabajo se formó un equipo en el que el tesista Adrián Morán pueda apoyarse y delegar ciertas actividades de determinadas áreas artísticas que conforman este trabajo final. El equipo formado para realizar este trabajo fue el siguiente.

**Asesoría:** Mauro Alegret

**Dirección:** Emilia Bravo

**Autoría:** Adrián Morán

**Co- Autoría:** Eleonora Vigna, Daniel Morán

**Escenografía:** Richard A. Piñeyro

**Composición musical:** Erick Gutie, Adrián Morán

**Coreografía:** Puli Tell

**Entrenamiento Vocal:** Agustina Mercado

**Realización Escenográfica:** Daniel Morán

**Vestuario:** Norma Fonseca & Ana Amaya Coria

**Realización Audiovisual:** Ann Reader

**Iluminación:** Emilia Bravo

**Operador de sonido:** Richard A. Piñeyro

**Voz en off:** Nicolas Giovanna

**Voz en off 2º:** Emilia Bravo

**Interludio Actor 1º:** Santiago Moroni

**Interludio Actor 2º:** Julieta Savio

## **7. Proceso creativo**

Siempre consideramos funcional una organización en etapas del proceso creativo. Al abordar este trabajo, comprendimos que queríamos utilizar y reinterpretar diversas disciplinas, y que no se podrían indagar todas simultáneamente. De esta manera, en el proceso creativo, comenzamos con dramaturgia, le siguió una preparación del actor y que luego las demás disciplinas ingresarán en medida que la escena las solicitara. Por ejemplo, la música aparece en el proceso por la necesidad de conferirle un rasgo más para la composición del gestus del personaje. Casi al final del proceso se realizó la composición de los vídeos interludios, porque es allí cuando la puesta en escena global los necesitaba. No podíamos generar interludios al inicio del proceso cuando no sabíamos cómo iba a concluir la idea que teníamos del trabajo. Posiblemente, si hubiésemos creado esos vídeos al principio del proceso, al llegar a la etapa final, no hubieran sido funcionales al producto que teníamos concretado. Es por esto que, en el proceso, fuimos estableciendo las etapas en medida que éste las iba necesitando.

### **7.1 Dramaturgia**

Existen diversas teorizaciones sobre lo que es la dramaturgia y la actividad del dramaturgo o dramaturgista. Entre estas múltiples concepciones, se consideró para este trabajo, seguir el fundamento de dramaturgia que explicita Patrice Pavis en su “Diccionario del Teatro, tomo I”

La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. (...) La dramaturgia, actividad del dramaturgista, consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. (...) En resumen, la

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según que temporalidad.

(PAVIS: 1988, p.156- 157)

Siguiendo la línea conceptual de lo que es dramaturgia según Pavis, el trabajo definitivo se encamina más específicamente sobre una línea dramaturgica brechtiana.

A partir de Brecht y de su teorización sobre el teatro dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia, considerándola: La estructura a la vez ideológica y formal de la obra. Y La práctica totalizante del texto puesto en escena y destinado a producir cierto efecto en el espectador. De este modo, “dramaturgia épica” designa para Brecht una forma teatral que utiliza los procedimientos de comentario y distancia narrativa para describir mejor la realidad social considerada y contribuir a su transformación. (...)

(PAVIS: 1988, p.156)

Continuando con la línea dramaturgica que propone Brecht, se escribe un texto que no sigue una narración lineal sino todo lo contrario, curvilínea. En cada escena o monólogos se encuentra la ruptura de la cuarta pared, con comentarios dirigidos al público, a su vez interpeándolo con preguntas o planteamientos.

La dramaturgia propuesta se basa en cinco monólogos que fueron creados previamente al proceso de ensayo y reeditados con la dramaturgia de actor que iba surgiendo. Este proceso de escritura concluye con el tiempo de siete meses de elaboración como se había pactado en el ante proyecto de tesis.

Durante el proceso surge el planteamiento de incluir co autores, para que intervengan en la escritura y la reediten. Esto ocurre desde la iniciativa de aportar diferentes puntos de vista sobre las problemáticas sociales contemporáneas, uno de los ejes de este trabajo final a desarrollar en el próximo apartado, y de esta manera no quedar simplemente con las conclusiones del autor. Finalmente quienes ingresan al trabajo de edición son: Eleonora Vigna, alumna de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, y Daniel Morán integrante del equipo técnico de este trabajo, encargado de la realización escenográfica.



### **7.1.1 Brecht el reflejo de su contexto. Problemáticas sociales contemporáneas**

Bertolt Brecht fue influenciado por su experiencia, su entorno burgués, las necesidades sociales y la cercanía con la Primer Guerra Mundial. Esto generó en él una estética y objetivo específico en la manera de y porque hacer teatro. Todas sus experiencias, lo llevaron a construir un teatro en base a sus reflexiones sobre las problemáticas sociales que acontecían en su momento. Este teatro tenía como objetivo hacer que el espectador se active y desarrolle una función crítica.

¿Qué es una problemática social? Por problema se entiende a los “asuntos que implican algún tipo de inconveniente o trastorno y que exigen una solución.”<sup>10</sup> El vocablo social, “es un adjetivo que refiere a lo que está vinculado a la sociedad. Una sociedad es una comunidad formada por personas que interactúan entre sí y que tienen una cultura en común.”<sup>11</sup>

En conclusión, las problemáticas sociales, son condiciones que impiden el curso o el progreso de una sociedad.

Partiendo del concepto de problemáticas sociales, se buscó definir cuales iban a ser las problemáticas a trabajar, ya que es una concepción general que abarca diversos tipos.

En el proceso de dramaturgia previa se definió trabajar las siguientes problemáticas: religión, corrupción y sexualidad. Aquí también se tuvo que ser determinista en que aspecto de cada problemática se iba a trabajar porque dentro de ellas se encuentran diferentes corrientes.

La problemática “religión” pertenece a un conjunto de creencias religiosas, en el que se encuentran ciertos tipos de comportamientos y normas a seguir por un determinado grupo de personas que adoran a cierta divinidad o divinidades.

---

<sup>10</sup> Perez Porto Julian, Gardey Ana “Definiciones” 2013

<sup>11</sup> Ídem.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

El objetivo de trabajar esta problemática, fue poder reflejar el adoctrinamiento, el carácter normativo y el fanatismo<sup>12</sup> que deriva en las personas que deciden practicar cualquier tipo de religión.

La corrupción, que deriva del termino en latín “corruptio” se puede traducir en la actividad de romper, dañar, depravar. Según la RAE es el vicio o abuso introducido en las cosas no materiales. Entonces podríamos hablar de que en tal sentido es una depravación moral o simbólica.

La problemática “corrupción” en la dramaturgia, se la utilizó como sinónimo de “mal” de aquella actividad que corrompe las normas establecidas socialmente con respecto a lo que está bien. Entonces se pudo usar este concepto en diferentes corrientes en las que aparece la corrupción, y no entrar en una en específico. Básicamente, en la dramaturgia la corrupción toca diferentes tipos de aspectos morales y éticos, religiosos y políticos.

La sexualidad remite al conjunto de condiciones y cualidades que caracterizan al sexo de cada persona. El término también refiere a diferentes tipos de conducta emocionales y conductuales.

La problemática sexualidad en esta dramaturgia intenta abordar la desigualdad entre las diferentes sexualidades existentes, ya sea la heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad, transexualidad, entre otras.

Esta desigualdad puede cobrar acción en diferentes aspectos: profesionales, culturales, religiosos, deportivos, académicos, intelectuales, electorales, afectivos, etc. En la dramaturgia para ser más objetivo y poder desarrollar ampliamente un solo aspecto, se indagó en el aspecto afectivo como problemática a seguir.

---

<sup>12</sup> El fanatismo es el apasionamiento del fanático, una persona que defiende con tenacidad desmedida sus creencias u opiniones. Perez Porto Julian, Gardey Ana “Definiciones” 2009

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Estas problemáticas derivan finalmente en la composición de tres monólogos con una problemática para cada una de ellos. Los dos monólogos restantes corresponden a uno que desarrolla el actor a modo de interludio, el cual se puntualizará en los próximos apartados.

El último monólogo está basado en la presentación del espectáculo. Un monólogo que es llevado a cabo por un presentador donde narra lo que se podrá apreciar a lo largo de la representación. De tal manera este monólogo corresponde al prólogo de la obra.

A modo de epílogo, se encuentra un último texto que se encuentra abordado por una voz en off. Este epílogo se desarrollará en próximos apartados.

### **7.2 Preparación del actor**

Al momento de exponer el cuerpo del actor al trabajo, nos propusimos junto a la directora elaborar un método específico de calentamiento que le permita al actor poder abordar una escena compuesta por danza, piezas musicales, actorales.

Se procedió entonces a un calentamiento basado en el uso creciente de articulaciones y cuerdas vocales, mediante los siguientes pasos:

- Calentamiento centrado en el movimiento de articulaciones de manos, brazos y piernas, con el propósito de sensibilizar las mismas. Ejemplos de articulaciones: escapulo humeral, humero cubital, entre otros. metacarpo, Radio carpo, Oxxco femoral, Femoro tibial, Taso meta tarso.
- Transitar y abordar el cuerpo con posturas, caminatas, proyecciones de miradas, diferentes direcciones.
- Saltos en un mismo lugar, caminatas a diferentes velocidades.

Calentamiento vocal

- Ejercicios vibratorios para activar y sostener resonadores (brrr, rrr, mmm)

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- Escala en piano, con diferentes vocablos, ya sean "La, Rio, Pra" (y pasando las mismas por diferentes vocales)
- Evocar diferentes notas pasando por diversas vocales.

Este calentamiento se varió, al igual que cada tipo de monólogo que se quería abordar. De todas maneras el modelo propuesto anteriormente siempre fue el mismo.

### **7.2.1 Monólogo “Emilia” (Problemática: Sexualidad)**

Este monólogo fue el primero a abordar en los ensayos. Se recurrió a la dramaturgia escrita previamente y se la fragmentó para luego escoger textos al azar y así poder comenzar con los procedimientos creadores.

Antes de comenzar a experimentar con la dramaturgia, establecimos un laboratorio físico para poder encontrar desde y en el cuerpo del actor, cierto Gestus que el personaje pedía concretar. Nuestro objetivo era poder extraer lo subyacente del actor.

Partiendo desde el laboratorio físico, usamos un ejercicio brechtiano llamado “El espejo del actor”

Un método sencillo es que el actor se ponga una máscara y observe frente al espejo su interpretación. De esta manera puede obtener una rica variedad de gestos y luego seleccionarlos para su uso. El actor entonces adoptará algunos gestos que obtuvo frente al espejo. (Brecht: 1970, Vol. I, p. 167-179)

A este mismo ejercicio lo alteramos, haciendo pasar al actor por una experimentación de caminatas, formas de transitar el espacio, posturas, timbres de voz, niveles espaciales.

Finalmente se procedió a realizar una selección de acciones del “Espejo del actor” y llevarlas a la acción en conjunto con los fragmentos de dramaturgia.

En este primer ensayo más allá que se comenzó con una investigación sobre cómo transformar el cuerpo del actor, como dotarlo de un gestus en particular que refleje a una

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

persona de sexualidad travesti. Tuvo la particularidad de poder procesar la dramaturgia de una manera diferente, estructurando de otra manera a la establecida. Cerramos así toda una primera etapa de ensayos donde se realizaba el ejercicio del “espejo del actor” y se fragmentaba el texto para conseguir una dramaturgia totalmente diferente a la propuesta. Obteniendo de esta manera un texto final.

En una segunda etapa de ensayos, surge una nueva forma de creación y de manipulación de la dramaturgia. Por momentos, mientras el actor se encontraba llevando a cabo su monólogo, surgían errores, equívocos por parte de él que concluían con ciertos comentarios sobre el hecho. El actor por momentos se olvidaba el texto o consideraba que algo no estaba bien, cortaba la línea de trabajo, se corregía a sí mismo y decía que iba a comenzar de nuevo porque lo estaba haciendo mal.

Esto nos llevó a un trabajo de mesa donde se tomó la decisión de llevar a la dramaturgia y por lo tanto a la escena, estos comentarios que surgían en fase de ensayos. Comentarios que el mismo Bertolt Brecht utilizaba en sus obras cuando un personaje interpelaba al público y daba su punto de vista con respecto a lo que acontecía. En esta parte del proceso surgían ciertas acciones imprevistas por parte del actor que podían funcionar para establecer distanciamiento y alejar al público de la ilusión.

Se llegó a la conclusión que esto podía usarse como recurso para que el público recuerde que está viendo un espectáculo armado, ensayado, que es un actor el que está ahí, que lo que ve no está sucediendo realmente. Poner cita de Brecht de que quería que se vea como si todo estuviese pactado.

Entonces así se continuó esta etapa, donde se procedía a una reescritura de la dramaturgia en base a los comentarios que el actor realizaba en fase de ensayos. Comentarios

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

que corresponderían a una interrupción de la acción que viene en proceso, otro de los recursos del dispositivo brechtiano.

En la tercera etapa de composición del personaje, la intención fue crear una partitura de acciones y transiciones específica, en conjunto con la exploración y selección de ciertos rasgos que conformen el gestus del personaje. Aquí también surge el planteamiento de potenciar aún más el recurso de interpelación al público.

Procedimentalmente se realiza el ejercicio de proponer al actor elegir 10 acciones realizadas en 10 lugares diferentes y establecer una partitura con estas. Una vez elegidas las 10, realizarlas en diferentes velocidades/intensidades. Luego se procede a probar el texto con esta partitura.

Este ejercicio sirvió para indagar más en el espacio y obtener diferentes propuestas de la puesta en escena, que usualmente quedan en el imaginario y no funcionan cuando se las lleva a escena.

Con este ejercicio el actor pudo dar cuenta diferentes formas de interpretar el personaje al transitar de un lugar a otro, accionar de una manera totalmente diferente a la que venía realizando, los lugares le iban sugiriendo todo el tiempo estados diferentes de interpretación.

De esta manera, al haber indagado el espacio, ya sea el del actor o espectador, se pudo concluir en una partitura concreta donde el personaje pueda interpelar desde diferentes lugares y momentos.

Para la exploración y composición del gestus utilizamos diversos ejercicios:

“**Poses**” Caminar por el espacio estableciendo diferentes poses, velocidades en una escala de 1 a 5.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

“**Caminar**” Realizar un pasaje de caminatas en una escala de 1 a 5 de manera masculina (a libre interpretación por parte del actor). Luego hacer lo mismo de manera femenina. Finalmente mezclar ambas en una caminata. La idea de este procedimiento era hacer notar al actor el contraste entre lo femenino y lo masculino.

“**Emociones**” Mientras se evoca el texto, realizar pasaje de emociones en escala de 1 a 5 (tristeza, felicidad, enojo, persecución, miedo)

“**Accionar**” Ejercicio basado en establecer una graduación de acciones del personaje. En primer lugar se selecciona una frase del texto, seguido de tres acciones significativas de ese personaje. Una vez seleccionadas estas se procede a que el actor gradué de un nivel 0 al 10 su accionar.

Este ejercicio tenía como objetivo y logró hacer que el actor este más consciente de su cuerpo y de su accionar.

“**Espejo del actor**” basado en que el actor explore una variedad de gestos, caminatas, formas de transitar el espacio, posturas, timbres de voz, niveles espaciales, para luego seleccionar algunas para su uso

“**Dicción**”: El actor deberá hacer una selección de las maneras de decir, de tonos, de timbres, intensidades.

Siguiendo en el proceso de esta etapa surgió la intención de integrar en la exploración el uso de la voz cantada. El actor tenía experiencia en esta área artística y resultaba interesante integrarla al proceso, incluso poder indagar si se convertía en un rasgo más para conformar el gestus del personaje. De esta manera, mientras se continuo con los ejercicios nombrados anteriormente, se introdujo la pauta de improvisar textos cantados o canciones existentes durante el monólogo, en el momento que el actor crea correspondiente. Estas

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

canciones o textos cantados debían responder a la línea de la problemática que aborda el monólogo.

Posteriormente se determinó seguir con la exploración, creando una canción original para este monólogo, que terminó funcionando como un elemento integrado a la puesta en escena de este monólogo y no como un elemento separado, como lo solía utilizar el propio Bertolt Brecht, donde ubicaba a la orquesta y coros en lugares separados del escenario, iluminados de forma diferente. Este tenía el propósito de darle independencia a la música del texto, y así poder evitar que el típico uso que le daba el teatro dramático, el de ambientar y conducir al trance del espectador.

La canción escrita para este monólogo, que se abordará en un próximo apartado, se encuentra evocada de forma totalmente directa. Su letra está escrita en primera persona y totalmente dirigida a un receptor primario y central, en este caso el público. El contenido escrito en esta letra no se encuentra enunciado de manera metafórica, formal o neutral. Todo lo contrario, como se dijo anteriormente, está escrita de manera directa, cotidiana y hasta vulgarmente se podría decir.

### **7.2.2 Monólogo “Creyente” (Problemática: religión)**

El abordaje de este monólogo comienza de la misma manera que cualquiera de todos los que se encuentran en la puesta en escena final, con el calentamiento base propuesto al principio de este apartado.

En una primera etapa se pactó realizar la composición de este personaje de una manera totalmente diferente a la que se venía trabajando. Las pautas fueron las siguientes.



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- Componer un personaje fanático estereotipado, basado en modelos obtenidos de filmes, novelas, series, y cualquier tipo de modelo establecido socialmente. De alguna manera podríamos obtener los rasgos que componen el gestus de este personaje.
- Este monólogo no rompería la cuarta pared<sup>13</sup>, dejando así entrar al espectador en una posible ilusión o trance, propio del teatro dramático.
- Dejando de lado la ruptura de la cuarta pared, se pretende concretar el distanciamiento de otra manera. Comenzando con el procedimiento de extrañar una actividad o acción cotidiana.
- Limitar el espacio lúdico del actor para conformar un rasgo de la idea elaborada sobre un fanático religioso.
- Intensificar el calentamiento base para poder llegar a una dinámica de trabajo que exige el gestus del personaje, o la idea que se tiene de él. Un creyente como un ser de accionar pasivo, lento, de leves movimientos y caudal vocal pequeño/suave, no abierto al ingreso de nuevos valores e ideales, y que al menor cambio de su estructura vital, todos los rasgos nombrados anteriormente se convierten en lo contrario.

Basándonos en las pautas nombradas anteriormente, comenzamos una primer etapa de ensayos y abordaje al monólogo. Se experimentó el texto con la inclusión de un solo rasgo. Tomamos nuevamente el procedimiento de “El espejo del actor” que propone Bertolt Brecht, y luego de que el actor pase por la fase de exploración de diferentes rasgos, hicimos que escoja solo uno para abordar el texto. En el transcurso de los ensayos se experimentó con los siguientes rasgos:

- Sonrisa.

---

<sup>13</sup> Pared imaginaria invisible que separa al público de lo que ocurre en escena. “Romper la cuarta pared” alude al momento que el actor y la escena establece una relación directamente con la audiencia.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- Movimiento de pierna.
- Cuerpo laxo.
- Movimientos de manos basados en la actividad de rezar el rosario.
- Besar el rosario, como muestra de amor y devoción.

En segunda etapa de ensayos, siguiendo una de las primeras propuestas de abordaje, el actor se limitó a moverse en este espacio y esto ayudó a crear una imagen que se propuso antes de comenzar la experimentación. Pero al realizarla, el actor tenía impulsos corporales que lo llevaban a desplazarse y perder una partitura bien limitada. Debido a esto, se buscó realizar una estructura en el espacio, una partitura de desplazamientos que permita al actor salir de la imagen inicial.

En cierto modo, el actor aquí ya comenzaba a manifestar uno de los rasgos o gestus que se pretendían encontrar y establecer. Con esto nos referimos al cambio súbito de la estructura vital que muestra padecer el personaje. Es decir, pasar de un estado pasivo y un cuerpo laxo, a un estado activo y un cuerpo tenso, rígido, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, se procedió a usar una silla para que el personaje pueda padecer en ella toda la pasividad. Y luego se dibujó, en una primera instancia de pruebas, la estrella de David<sup>14</sup> para que el personaje pueda transitar por ella cuando rompa su rasgo pasivo.

Llegando a una tercer etapa de ensayos, se determinó la utilización de todos los rasgos que se experimentaron en la primer etapa, haciéndolos funcional para la evidenciación del gestus de un fanático religioso. De esta manera luego se podría contrastar todos estos rasgos realizando lo contrario a ellos, y así mostrar otro gestus de este.

---

<sup>14</sup> Símbolo identitario del judaísmo.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

En una cuarta y última etapa de ensayos de este monólogo, se buscó extrañar la escena y así poder generar el efecto distanciamiento. Para lograr este objetivo, se pretendió extrañar acciones y actitudes cotidianas.

- Cambios a nivel dramático, en donde el personaje comienza a escuchar voces y dialogar con ellas.
- Momentos en los que el personaje observa entes o seres que no existen.
- Cambios del timbre de la voz.
- Acciones corporales súbitas, por ejemplo: Cambio de dirección de mirada, ojos, movimientos tensos y rápidos de extremidades, rotación cefálica rápida.

### **7.2.3 Monólogo “Corrupto” (Problemática: corrupción)**

Siguiendo la misma línea de trabajo, experimentamos otra forma diferente de abordar el monólogo, claro siempre manteniendo el calentamiento base propuesto para transitar la jornada de ensayo.

En primera instancia nos encontramos con una dramaturgia que se basaba en una reflexión acerca de la corrupción, pero no decía nada sobre la identidad del personaje que se quería representar, no teníamos ningún indicio de este. Entonces se procedió a realizar el calentamiento base y un solo procedimiento de abordaje, que concluyó como único iniciador compositivo.

- Se propuso al actor leer el texto en voz alta con diferentes tonalidades, timbres, intensidades, pausas, énfasis, ritmo.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Realizar el anterior procedimiento nos dejó la identidad del personaje que debíamos terminar de concretar. En esa experimentación surgieron una amplia gama de rasgos que solo debíamos escoger y agrupar para poder conformar la identidad y el gestus del personaje.

Escogiendo ciertos rasgos llegamos a componer la identidad, el estrato social, el tono y timbre de voz perteneciente a un abogado, quien sería luego en escena el expositor de una reflexión acerca de la corrupción.

Concluimos en la identidad de un abogado, por las formas que se probaron y escogieron. Basadas en un timbre de voz rígido y tenso, un decir que enfatiza determinadas palabras que se pretenden resaltar.

Una vez encontrada la identidad del personaje, se siguió experimentando en los rasgos que componen su gestus y se retomó el ejercicio “Poses” para poder encontrar el tipo de caminata, ritmo y presencia corporal en ella.

En segunda etapa de trabajo se pretendió establecer una partitura de movimientos y transiciones por dos motivos, el primero para terminar de componer el personaje, y el segundo se debe a que el actor más allá de haber encontrado el caminar y la postura del personaje, por momentos le ocurrían en su caminata o poses, ciertos movimientos en los pies o desestructura de la postura corporal encontrada, que inducían a una inseguridad. Este personaje debía tener todo lo contrario a inseguridad, ya que su oficio, su experiencia y el saber, le debían otorgar la seguridad correspondiente.

Debido a esto la directora propuso establecer una partitura de transiciones en donde el traslado debía ser unidireccional y al momento de establecer pose o pausa, el actor debía fijarse en el lugar sin moverse y sin perder la postura corporal encontrada.

Una vez encontrado todo esto se propusieron dos cosas:

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

- Usar estos traslados unidireccionales y que se extiendan fuera del espacio escénico y de esta manera poder indagar más en la interpelación al público, uno de los objetivos propuesto para esta investigación.
- Extrañar acciones y actitudes cotidianas.

Basándonos en lo anterior, experimentamos y definimos que el monólogo se desarrolle por completo fuera del espacio escénico, y el actor se encuentre evocando directamente sobre y al público. Siempre siguiendo la pauta de traslados unidireccionales.

El extrañamiento de acciones y actitudes cotidianas, lo exploramos con ciertos fragmentos del texto que fueron seleccionados antes de experimentar. Estos textos estaban referidos a la maldad y a reflexiones sobre lo bueno y lo malo. De cierta manera esto ya nos generaba cierto rasgo por el cual poder abordar el extrañamiento. En este proceso de búsqueda probamos:

- Diferentes timbres de voz.
- Posturas corporales basadas en la deformidad.
- Movimientos de extremidades basados en la deformidad.

Luego del pasaje por todos estos rasgos seleccionamos todos ellos para su uso. Concluyendo así en un monólogo que muestra una doble personalidad del personaje (bueno y malo), con determinado gestus para uno y otro.

En etapas finales del proceso creativo, específicamente de este personaje, queríamos abordarlo con otro recurso que potencie aún más el distanciamiento del espectador. Recurrimos a probar fragmentos del texto con el ejercicio “Emociones” y hacer transitar al

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

actor diferentes formas de decir el texto. Así llegamos a la utilización de un nuevo recurso relacionado a los “elementos separados” otro recurso del dispositivo brechtiano.

Determinamos que en ciertos fragmentos de la obra, la acción se dirija por un lado y el texto por otro, de esta manera se generaría extrañeza de lo que estaría aconteciendo. Es decir mientras uno de los textos de la obra evoca cierta tristeza, el actor acciona de manera contraria a lo que el texto indica, el actor se encarga de abrir toda posibilidad de interpretación. Por ejemplo, mientras el actor dice la siguiente línea de la obra “(...) nuestro país se encuentra en el puesto número 95 de 194 países más corruptos del mundo” lo cotidiano, lo socialmente aceptado, decretado, sería que una persona sienta dolor, tristeza, angustia por esta situación. Pero el actor se encarga de separar la acción del texto, y mientras evoca el texto, acciona de manera feliz, eufórica, exaltado. Y es así como se llega a extrañar una acción o actitud cotidiana.

### **7.2.4 Monólogo “Presentador” (Prologo)**

Este monólogo comenzó con la idea de abordarlo con un recurso propuesto por el actor. Grabar el monólogo evocado por otra persona y que sea el actor con su cuerpo y la mímica de una dicción correspondiente a la voz grabada, conformen dicho personaje.

Inicialmente ingresó a nuestro equipo de trabajo Santiago Ludueña, quien grabó el monólogo. Al momento de llevarlo al proceso de ensayos, el actor se enfrentó a una imposibilidad de desarrollo compositivo actoral, por el motivo que la grabación seguía una narración totalmente lineal sin presencia de matices, énfasis, intensidades, ritmo. En hipótesis reflexionamos con la posibilidad de que esto ocurra por el motivo que Santiago no está

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

vinculado a la actuación u otra corriente artística, por eso mismo su grabación correspondía a una simple lectura del texto, con la excepción de que esa vez está siendo grabado.

Es en esta parte del proceso donde ingresa Nicolas Giovanna, estudiante de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC, quien graba nuevamente el monólogo con pautas a libre elección y disposición de uso. Las pautas fueron las siguientes:

- Variar volúmenes.
- Variar Ritmos.
- Aplicar énfasis en determinadas palabras.

Seguida a esta grabación, el productor musical de este trabajo final, Erick Gutie, se encargó de aplicar diversos efectos en la voz grabada para otorgarle grado de extrañeza a una voz común.

El siguiente paso de composición del monólogo, fue la exploración corporal del actor para enfatizar y marcar cada una de las palabras y líneas recitadas en la grabación. Luego se buscó establecer una partitura de desplazamientos y acciones. Específicamente el movimiento que realiza el presentador con un cetro.

Este cetro corresponde a uno de los rasgos que componen el gestus del personaje. El cetro es un elemento de mando, que lo poseen personas de elevada autoridad o status. Desde el comienzo creímos que en la composición de este personaje, no sería necesario buscar el gestus correspondiente en lo actoral, ya que el gestus se encuentra presente en el texto teatral.

El presentador es un personaje que exhibe, entrega y ofrece al público determinados elementos, en este caso personajes o individuos atravesados por problemáticas sociales. En tal sentido, al presentarlos él se está excluyendo de ese campo social. Por este motivo creímos necesario remarcar ese gestus con un cetro que le confiera superioridad.

Aquí también surge la iniciativa de incluir una canción compuesta por el actor en el año 2015 titulada “Mordizco” utilizada como un elemento integrado al monólogo ya que su letra es una invitación al público a consumir y disfrutar el espectáculo, misma línea narrativa del texto.

### **7.2.5 Monólogo “Adrián Morán” (Interludio)**

Este monólogo se lo escribió con la finalidad de utilizarlo como interludio y como un recurso más para distanciar. La finalidad del interludio se desarrollará en los próximos apartados. Lo que respecta a la utilización de un recurso más para generar distanciamiento, está basado en que a mitad de la representación acuda el actor de la obra al espacio escénico, narrando su origen, sus deseos, las razones por las cuales compuso la obra.

En reflexiones previas a la composición nos pareció funcional que el actor aparezca en escena develando quién está detrás de los personajes. De esta manera se rompería una vez más la posibilidad de generar ilusión y que el público entre en trance y se conviertan en totales consumidores.

En este monólogo con función de interludio aparece otra canción que será interpretada por el actor, pero aquí sí tendrá la función de elemento separado, ya que no se encuentra integrado o relacionado a la línea narrativa de la representación. Corresponde solo a una canción que el actor quiere interpretar.

La música aquí ya no es utilizada como en toda la representación con la función de ser una expositora de los hechos que acontecen a nivel social y afirmar el discurso del monólogo.



### **7.2.6 Epílogo (Voz en Off)**

Este monólogo, utilizado bajo la función de epílogo con el recurso de voz en off, se lo planteó desde un comienzo del proceso creativo. Este último monólogo se creó bajo la idea de que el actor, una vez llegada la escena final, comience a despojarse de los personajes hasta quedar sin nada: el solo como actor, con su cuerpo.

En segunda etapa se grabó la voz en off para que el actor pudiera desarrollar la escena. Posteriormente a la grabación, se procedió a que el actor realice una partitura de acciones despojándose de las prendas que le conferían el gestus de cada personaje. Para llevar a cabo esto se planteó ciertas pautas:

- Caminar en diferentes direcciones.
- Caminar unidireccionalmente.
- Probar diferentes formas de sacar cada prenda de vestuario.
- Sacar prendas de vestuario a diferentes velocidades – intensidades.

Finalmente se llegó a establecer una partitura de acciones y transiciones, donde el actor pueda despojarse de los vestuarios, a medida que la voz en off se reproduce.

### **7.3 Procedimientos compositivos**

Definimos como procedimientos compositivos a aquellas acciones y operaciones que se efectúan para obtener determinado objetivo, en este caso la composición. Estas operaciones derivan en diversos ejercicios y/o herramientas actorales, que le van a permitir al sujeto o actor, obtener o no material para componer.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Los procedimientos que se utilizaron durante el proceso compositivo de este trabajo final, se centraron en explorar diversos rasgos para componer el gestus de cada personaje. Con el gestus podríamos terminar de narrar y develar la identidad de cada personaje, podríamos reflejar su estrato social, sus valores, su contexto, su historia, los elementos que lo componen. Una vez concretado el gestus, el personaje ya se encontraba compuesto y solo se debía terminar de establecer ciertas pautas para la puesta en escena. El gestus es el contenedor absoluto del mensaje que se quiere transmitir en totalidad.

Los procedimientos compositivos que se llevaron a cabo en el proceso de Mordizco fueron los siguientes:

### **7.3.1 Poses**

Este procedimiento incita al actor a caminar por el espacio estableciendo diferentes poses, velocidades en una escala de 1 a 5. De esta manera podrá hacer consciente el manejo y equilibrio de su cuerpo. Al momento de tener un cuerpo concientizado, se podrá tener absoluto control y escoger cómo será el transitar del personaje.

### **7.3.2 Caminar**

Este es un procedimiento particular que solo se realizó para la composición del personaje “Emilia”.

Este ejercicio está basado en realizar un pasaje de caminatas en una escala de 1 a 5 de intensidad, de manera masculina (a libre interpretación por parte del actor). Luego hacer lo mismo de manera femenina. Finalmente mezclar ambas en una caminata. La idea de este procedimiento es hacer notar al actor el contraste entre lo femenino y lo masculino.

### **7.3.3 Emociones**

Se procede a que el actor evoque el texto teatral haciendo un pasaje por diversas emociones (tristeza, felicidad, enojo, persecución, miedo) a cada una de ellas haciéndolas transitar en una escala del 1 al 5 de intensidad.

### **7.3.4 Accionar**

Ejercicio basado en establecer una graduación de acciones del personaje. En primer lugar se selecciona una frase del texto, seguido de tres acciones significativas del personaje, que el actor considere.

Una vez seleccionadas estas se procede a que el actor gradué y haga pasar de un nivel 0 al 10 su accionar.

### **7.3.5 Espejo del actor**

Este es un ejercicio brechtiano que se lo modificó, agregándole más elementos para la exploración del actor, donde este debe indagar una variedad de gestos, caminatas, formas de transitar el espacio, posturas, timbres de voz, niveles espaciales, para luego seleccionar algunas para su uso.

### **7.3.6 Dicción**

El actor deberá explorar diferentes formas de decir el texto, pasando por diferentes tonos, timbres, intensidades.

### **7.3.7 Extrañar**

Este procedimiento consiste en hacer que el actor realice acciones determinadas, identifique el uso normal o cotidiano de estas y luego comience a variar cada una de ellas de una forma completamente diferente, haciendo pasar estas acciones por lo burdo, lo paródico, lo excéntrico, la deformidad, lo anti normal, entre otros.

A cada una de estas acciones extrañadas hacerlas pasar por una graduación de 1 a 5 y finalmente seleccionar las funcionales para su uso.

Aquí se pueden extrañar los movimientos corporales generales, extremidades, timbres de voz, tono de voz, ritmo del habla, velocidad de movimientos, velocidad de caminatas, tipos de caminatas, posturas, tipos de direcciones, miradas, etc

Este procedimiento de extrañar acciones y actitudes cotidianas lo realizan solo los personajes “Creyente” y “Corrupto”

### **7.3.8 Repetición**

Este es un procedimiento compositivo que estuvo presente durante todo el proceso del trabajo final, pero siempre quedó oculto detrás de otro. Es decir siempre aparecía dentro de otro de los procedimientos nombrados anteriormente.

Este ejercicio consiste en repetir una misma acción o decir una palabra varias veces, de la misma manera o diversa. Esta repetición puede converger en diversas formas. Al actor le servía para llegar a un agotamiento que lo ayude a padecer la construcción establecida del personaje. La repetición en la palabra le servía para atribuirle otros significados al vocablo o simplemente enfatizar en él.

## **7.4 Música**

La música para este trabajo final fue realizada en conjunto con Erick Gutie, productor musical con el cual trabajamos en proyectos personales desde el año 2015.

La música siempre se ideó contemplando la misma función que pretendía Brecht, que esta sea para reafirmar el discurso, un lenguaje más para develar lo que acontece en la obra.

La música contribuía así a desenmascarar la ideología burguesa, precisamente actuando de manera puramente emocional y sin renunciar a los habituales trucos narcotizantes. Se convertía, por así decirlo, en una ventiladora de basura, provocadora y denunciante. (Brecht: 2005, p.231)

El contenido musical de esta obra, en un primer momento se produjo mediante dos líneas de trabajo, que funcione como un elemento integrado y separado de la puesta. Se pretendía lograr que toda la representación se encuentre ambientada por música, y que en determinados monólogos la música esté integrada a este y en otros funcione como elemento separado, donde la acción se dirige por un lado y la música por otro.

### **7.4.1 Escritura de letras**

Las letras tenían como objetivo estar escritas en primera persona y estilo directo, con un lenguaje cotidiano lejos de querer ser formal o metafórico, todo lo contrario. Estas letras contienen un léxico informal y hasta se podría decir vulgar, con el único fin de escribir en un léxico abierto y socialmente comprensible. Es decir no se encuentran versos que un individuo contemporáneo no pueda entender o decodificar.

Las letras que se escribieron son *Mordizco* y *Deja de temer*, pertenecientes a los monólogos del Presentador y Emilia. Estas se pueden encontrar en el apartado Anexo en formato de partitura, la letra y la pista original.

#### **7.4.2 Búsqueda de estilos musicales**

En una primera etapa de investigación se orientó la búsqueda por un estilo musical típico de *Burlesque* que roza los géneros musicales Jazz, blues y diferentes tipos de fusiones que hasta la actualidad acontecen.

El Burlesque es un trabajo literario o dramático que se centra en la ridiculización de un tema. Este teatro deviene del teatro de variedades que se enfoca en la comedia y la presentación de diversas rutinas artísticas, surgido durante el siglo XIX.

En segunda etapa de investigación se determinó seguir géneros contemporáneos que abundan en la industria musical, es decir que tienen repercusión actualmente. Entonces se encaminó la música por géneros musicales de tipo: Synth pop<sup>15</sup>, Techno<sup>16</sup>, Dance<sup>17</sup>, Pop<sup>18</sup>, Electro pop<sup>19</sup>, Dubstep<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Pop sintetizado, derivado de la música electrónica, combinada con la música disco, new wave y el pop y desarrollado entre la década del 70 y 80, principalmente en Reino Unido y Alemania.

<sup>16</sup> Tiene su origen en una fusión de música europea, que está basada en una experimentación del uso de sintetizador. Este género posee una estética y temática futurística al igual que los sonidos que predominan en ella.

<sup>17</sup> Estilo de música pop originada en los 80, en la cual devienen diferentes fusiones de géneros con el objetivo de que sea músicaailable.

<sup>18</sup> Genero de música electrónica el cual se caracteriza por ser popular. Esta generada por instrumentos como bajo, batería, guitarra eléctrica, piano y sintetizadores. Posee también una estructura muy particular de estar compuesta en "verso- estribillo"

<sup>19</sup> Subgénero del synth pop, surgido en el 2000.

<sup>20</sup> Se basa en mezclas experimentales y oscuras que fusiona elementos del genero funky y drum and bass.

### **7.4.3 Composición de música**

En esta etapa del trabajo, una vez decidido los géneros a abordar, se indagó en sonidos que hagan referencia, remitan y estén integrados o no a cada monologo.

En el monologo del presentador se indagó y finalmente concluyo con una composición jazz a piano, con el fin de generar una vivencia más íntima entre el espectador y el personaje/actor.

Con el monologo “Emilia” se buscó un estilo más electro pop donde predomine la guitarra eléctrica como instrumento y rasgo erótico del personaje, y los sintetizadores ayuden a reforzar este rasgo. Para este monologo también se realizó una ambientación que funcione como elemento integrado, compuesto con instrumentos tales como percusión, bajo, piano y violines.

Con el monologo “Creyente” se realizó una composición de música instrumental/experimental con sonidos de golpes, rasgados, bajos que van creciendo en intensidad y volumen, voces. Luego se creó una versión alternativa de esta ambientación, con otro tipo de ritmo, para poder ambientar de otro modo, determinado momento del monologo. Para el monologo de “Corrupto” se elaboró una composición instrumental a piano que tenga un carácter alegre y festivo, para poder usarla así como elemento separado de la acción al momento de llevar a cabo el monologo.

Para dos de los tres interludios de la obra se compuso una música instrumental con bases electropop, synth y dubstep. Aquí no hay presencia de letras y voz cantada ya que solo se utilizarían para ambientar los videos que se proyectaran en la puesta.

En próxima etapa de composición, se produjo dos instrumentales más. Uno con el fin de ser utilizado antes de la representación, mientras el público ingresa y de esta manera inducirlo a un posible transe o ilusión, para que luego cuando comience el prólogo se pueda

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

distanciar. El mismo Brecht definía que a veces es necesario producir la ilusión para luego romperla.

La última composición es para el final de la obra. Una pista instrumental compuesta con bajo, batería y sintetizadores. Es instrumental por el hecho de que sobre la música irá incrustada una voz en off mientras el actor acciona su última escena.

### **7.4.4 Prueba y error**

En esta etapa se puso a prueba todo el material musical generado, en donde se pudo observar y cuestionar la funcionalidad de cada pieza.

En el monólogo del Presentador y Emilia la música fue funcional como un elemento integrado. Exceptuando la ambientación musical creada para Emilia que se pretendía que funcione como elemento integrado. El objetivo fue logrado, pero desde la dirección de la obra se creyó que no era necesario ya que acontecía cierto dinamismo creado por el accionar del actor y el texto teatral mismo, que no hacía falta reafirmar con un ambiente musical. Todo lo contrario al monólogo Creyente que si fue funcional la ambientación.

En el monólogo Corrupto por parte de la dirección se planteó que no se lograba que la música funcione como elemento separado a la acción. Entonces se decidió usar una pista musical clásica, específicamente *Etude Op. 25 No. 1 "Aeolian Harp" de Frédéric Chopin*, como pieza instrumental ambiental y funcionando como un rasgo compositivo más del gestus del personaje Corrupto. Un rasgo profesional, modesto.

Por último las piezas instrumentales de la pre función y la voz en off, al momento de probarlas en escena, fueron funcionales y quedaron como producto final.



#### **7.4.5 Producto final**

Luego de indagar en sonidos, instrumentos y géneros musicales, al igual que probarlos en escena, el repertorio musical que finalmente se generó es el siguiente:

- 1 - “Oscuridad” – Utilizada en pre-función.
- 2 - “Mordizco” – Canción interpretada por el Presentador.
- 3 - “Interludio 1” – Pieza instrumental correspondiente al primer interludio.
- 4 - “Acedia” – Ambientación del monologo Creyente.
- 5 - “Acedia P.II” – Ambientación del monologo Creyente.
- 6 - “Bad romance” – Utilizada e interpretada por Adrián Morán para el interludio 2. Esta pieza no es de producción original, sus derechos pertenecen completamente a la cantautora *Lady Gaga*. Como se especificó en apartados anteriores, en este interludio el actor escogería una canción de determinado artista para interpretarla en su interludio. Es introducida en este repertorio para dejar asentada la ubicación final de cada pieza musical.
- 7 - “*Etude N° 25 - Chopin*” – Ambientación del monologo Corrupto.
- 8 - “Interludio 3” - Pieza instrumental correspondiente al tercer interludio.
- 9 - “Emilia P.I” – Pieza instrumental utilizada para realizar coreografía en el monologo de Emilia.
- 10 - “Emilia P.II” – canción interpretada por el personaje Emilia.
- 11 - “Final” - Pieza instrumental fusionada con voz en off para la escena final de la representación.

## **7.5 Entrenamiento vocal**

Una vez finalizada la etapa de producción musical, se toma la decisión de realizar un entrenamiento vocal para educar la voz del actor y pueda desempeñar en vivo las tres canciones que se interpretaran, *Mordizco*, *Bad romance* y *Deja de temer*.

En esta nueva etapa del proceso ingresa al equipo la profesora de música orientada en canto, Agustina Mercado. Quien realizó evaluaciones de la técnica vocal del actor por tres jornadas y llego a la conclusión de los siguientes aspectos a trabajar hasta finalizar el proceso del trabajo final.

Aspectos a trabajar:

- Relajación de mandíbula y mejora en la articulación.
- Respiración costo-diafragmática para un mejor sostén del aire.
- Alivianar voz de pecho y voz de cabeza para emparejar el pasaje.
- En la pieza musical *Mordizco*, realizar cambios a nivel interpretativo buscando el canto desde una intención más hablada.

## **7.6 Coreografía**

Desde una perspectiva por parte del actor y la dirección de la obra. Se decidió incrementar un rasgo más para la definición del gestus del personaje Emilia. Este rasgo compete a una coreografía, entendiendo por ella, a toda estructura de movimientos y sucesión de estructuras de movimientos.

En este eslabón del proceso ingresa al equipo de trabajo, la bailarina y coreógrafa Puli Tell, encargada de crear la coreografía correspondiente para la escena.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Antes de establecer la coreografía, se buscó seguir un estilo en particular, el Voguing. El Voguing es un tipo de danza inspirado en la revista de moda “VOGUE”. Este estilo nace en new york en la década de 1920 como un intento de parodia o una manera de extrañar los movimientos convencionales que hacen las modelos al desfilarse o posar. Se basan en imitar movimientos de modelos de manera rectilínea y rígida. La simetría, la precisión, la formación de líneas y poses de moda de manera potenciada y/o exagerada son algunos de los elementos que conforman este estilo de danza.

### **7.7 Escenografía**

La planificación de la escenografía corresponde en seguir la teoría brechtiana, basada en tratar de no generar ni recrear ningún tipo de ambiente específico, por ejemplo, una casa, una habitación, un parque, etc. Al tratar de generar dichos ejemplos se cumpliría la función de la que tanto escapa Brecht, generar ilusión e hipnotizar al espectador. En base a esto se planificó y construyó una escenografía general, fija, no móvil, en la que puedan interactuar todos los personajes. Se buscó generar un espacio dramático en donde los elementos escenográficos no remitan a ningún espacio específico. Es aquí donde entraría la actividad del espectador, en analizar la propuesta y determinar de qué lugar se trata.

De todas maneras se produjo un espacio dramático general en donde todos los personajes puedan establecer su espacio lúdico.

En esta etapa ingresa como escenógrafo Richard A. Piñeyro, alumno de la Facultad de Artes de la UNC.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

En la búsqueda sobre qué espacio generar y que elementos escenográficos usar, se indagó en material fílmico y fotográfico de puestas en escenas brechtianas obtenidas de internet.

De todo el material investigado, pudimos extraer ciertos elementos que nos parecían funcionales para el momento de una creación final del espacio dramático. Los elementos extraídos fueron los siguientes:

- Cuadros.
- Letra corpórea de luces.
- Cajones.
- Maniqués.
- Extensiones de luces para extremos del escenario.
- Pie de micrófono y micrófono.
- Silla.
- Mascaras.
- Espejo de camarín.

En la siguiente etapa decidimos escoger cinco elementos escenográficos por dos motivos.

- La limitación del espacio físico que nos propone la sala teatral “Espacio Mascara” lugar donde se llevará a cabo la obra.
- La idea de generar una compatibilidad entre los elementos escogidos.

Los elementos finales fueron: letra corpórea con luces, camarín, cuadros, pie de micrófono y micrófono, extensiones de luces para extremos del escenario. De alguna manera la letra corpórea con luces, el camarín, el pie de micrófono con el micrófono y las extensiones

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

de luces para los extremos del escenario, funcionan relacionándose por pertenecer a un contexto espectacular.

Los cuadros fueron necesarios y se tomó la decisión que se encuentren suspendidos en el aire para poder utilizarlos en la proyección de video mapping, recurso que se planteó desde el comienzo del proyecto.

El pie de micrófono y el micrófono también fueron elementos de vital importancia y decisión, ya que se los necesita para que los diferentes personajes puedan realizar la interpretación en vivo de sus correspondientes piezas musicales.

Una vez finalizada la etapa de búsqueda escenográfica, se procede a la construcción de la escenografía que es realizada por Richard. A. Piñeyro, Adrián Morán y se introduce al equipo Daniel Morán como realizador escenográfico.

### **7.8 Espacio del espectador**

Durante el proceso, los ensayos, surgió la necesidad de que determinados personajes indaguen más allá de la típica ruptura de la cuarta pared e interpelación al público. Pero ¿cómo hacerlo sin salir del espacio escénico?

Una vez compuesto cada monologo, se podía apreciar que los personajes por si solos bajaban del espacio escénico y caminaban por el público con una partitura marcada. Pero todo quedaba en esa disposición.

Cuando se replanteó potenciar más la interpelación al público, se decidió extender el espacio escénico con la implementación de una pasarela que se prolonge desde el proscenio hasta el espacio del espectador. De esta manera los personajes podrán dialogar, accionar con los espectadores, interpelarlos, sentarse en su lugar, dialogar en gran proximidad generando

un contexto íntimo. De esta manera la actividad de interpelar se potenciaría aún más, a la interpelación habitual.

## **7.9 Interludios**

Durante el proceso se definió realizar tres interludios, dos que corresponden a videos que se proyectaran con la técnica de proyección video mapping y uno será el que realice el actor Adrián Morán.

### **7.9.1 Interludio n° 1**

Este interludio desde un comienzo se lo planificó para que se proyecte entre el monólogo del presentador y el creyente, como un pasaje entre ambas escenas. Funcionando como un elemento separado, ya que los interludios corresponden a esto mismo. Una escena que separa una idea anterior de la posterior.

En principio se pretendió proyectar imágenes incógnitas del actor de la obra, pero finalmente se decidió realizar un video con palabras que remitan a la escena posterior al interludio y palabras cotidianas escogidas al azar. Todas ellas editadas con dinámicas de cortes, diversidad de ubicaciones, velocidades y ritmos.

Al tomar la anterior decisión, el actor escribió palabras que le interesaban proyectar para luego ser la directora la encargada de editar los vocablos que irían en el video. Quedando así las siguientes palabras disponibles para la proyección:

Amante, fan, funeral, idolatrado, profeta, amen, sombra, veneno, nacer, morir, enfermo, iglesia, poder, dogma, culto, dormitorio, purgatorio, cielo, infierno, tierra, limbo, mentiras, muerte, inmortal, luz, pagano, hambre, fe, maestros, reyes, inocencia, escena, ritual,

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

escenario, show, sacrificio, culpa, amor, odio, locura, rostro, dolor, joven, mundo, mente, calor, belleza, días, horas, crear, destruir, dinero, valor, limosna, diezmo, verdad, mentira.

### **7.9.2 Interludio n°2**

Este interludio se lo planificó para ser utilizado entre el monólogo de Corrupto y Emilia. Con la misma intención de separar escenas y funcionar como elemento separado. De todas maneras este interludio también posee imágenes sobre el personaje de la escena que se está por representar, e imágenes correspondientes a ideas generales que transcurren a lo largo de la obra y el actor quiere transmitir.

En este interludio ingresa al equipo la realizadora audiovisual Ann Reader y los actores Julieta Savio y Santiago Moroni para componer junto a Adrián Morán los clips correspondientes al interludio dos.

El interludio dos está compuesto por siete clips basados en ideas diferentes y editadas bajo dinámicas de: repetición, retroceso, cortes, narrativa curvilínea, velocidades y ritmos diversos.

#### **Clip 1**

Personaje Emilia desfilando por una pasarela denotando los rasgos que componen su gestus.

#### **Clip 2**

Actor manipulado agresivamente por manos que pretenden deformar su cuerpo.

Actor manipulado dulcemente por manos que aceptan su cuerpo.

#### **Clip 3**

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Personaje Emilia padeciendo tacto por la sombra de una mano.

### **Clip 4**

“Transfiguration” Performance Fluxus de Olivier de Sagazan interpretada por el actor Adrián Morán. Esta performance, como su nombre lo indica, remite a una transfiguración, es decir que se realiza un cambio sobre algo para revelar la verdadera y natural forma de las cosas.

### **Clip 5**

Ingresa el actor Adrián Morán a un camarín, donde desfigura su cuerpo. Luego ingresa el personaje Emilia al mismo espacio y realiza acciones denotando su gestus.

### **Clip 6**

Se muestran a dos personas, en este caso los actores Julieta Savio y Santiago Moroni, representando a una pareja Heterosexual que luego es intervenida por el actor Adrián Morán. Este acciona sobre cada uno de ellos para denotar la idea que los sentimientos de placer y amor, entre otros, se pueden padecer sin importar el sexo de la persona.

### **Clip 7**

Se muestra al actor Adrián Morán realizando diversos movimientos coreográficos, a diferentes niveles y ritmos.

## **7.10 Iluminación**

El diseño de iluminación se planificó para generar sensación visual, vulgarmente llamada climax o atmosfera. Esto generado con la idea de crear un carácter dramático, de



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

generar ilusión en el espectador, adentrarlo en la escena. Luego de que el espectador ha ingresado y ha sufrido diversos procesos, como por ejemplo la catarsis, se continúa con la interrupción de la estructura dramática, distanciándolo mediante algún recurso del dispositivo brechtiano o reinterpretado.

Lo cierto es que Bertolt Brecht pretendía todo lo contrario a generar una sensación visual que adentre al espectador en escena. Específicamente él decidía usar luces generales que muestren todo el dispositivo escénico o focalizar sobre ciertos elementos en el escenario que den cuenta al espectador que está viendo un espectáculo armado, ensayado.

### **7.11 Vestuarios y Utilería**

Los vestuarios fueron planificados y generados en función de aportar un rasgo más para el gestus de cada personaje. Al igual que la utilería, que solo dos personajes de la obra tiene y hacen uso de ella.

El presentador posee un cetro de luces, y como se especificó en apartados anteriores, es para conferirle el rasgo de superioridad que pretende su personaje.

El personaje Creyente da uso de cierta cantidad de rosarios que lleva en su mano y cuello, realizando dinámicas de rezos y ofrendas.

Todos los vestuarios fueron planificados y generados bajo una misma base para que el actor pueda cambiar ágilmente de vestuario entre escena y escena. Esta base está compuesta por una pieza de jean y zapatos color negro.

La confección final de todos los vestuarios es llevada a cabo por Norma Fonseca, exceptuando uno, el vestuario de Adrián Morán, que es producido por Ana Amaya Coria.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Vestuarios finales:

El presentador da uso a un saco de traje color gris plata, con la base de cada vestuario conformada por pieza de jean y zapatos color negro.

En los extremos del saco se encuentran detalles plateados al igual que el moño de color plata en su cuello. Este vestuario se encuentra acompañado de un cetro, material de utilería.

El personaje Creyente da uso al vestuario base, acompañado de una camisa color blanco y rosarios de utilería.

Adrián Morán en su interludio da uso al vestuario base, acompañado por una campera de cuero color negra, intervenida por un diseño personal de la artista de la cual interpreta una canción en su interludio.

El personaje Corrupto da uso al vestuario base con un saco de traje color rojo de tela brillante.

El personaje Emilia, del vestuario base solo utiliza la pieza de jean color negro, acompañada de una capa larga con estampado de rayas negras y blancas. En sus pies se realizó la sustitución de zapatos negros por tacos tipo stiletos color rojo.

Este cambio de calzado es realizado para marcar un rasgo más del gestus del personaje.

### **7.12 Producción final**

Para la realización de este espectáculo se tuvieron gastos previos y finales para desarrollar la puesta en escena.

| <b>Descripción</b>      | <b>Importe</b>  |
|-------------------------|-----------------|
| Sala de ensayo          | \$ 14000        |
| Escenografía            | \$ 6200         |
| Vestuarios              | \$ 2000         |
| Utilería                | \$ 800          |
| Realización Audiovisual | \$ 2000         |
| <b>TOTAL</b>            | <b>\$ 25000</b> |

## **8. Recursos usados y reinterpretados**

### **8.1 Ruptura de la cuarta pared e interpelación al público**

La ruptura de la cuarta pared, entendiéndola como “Pared imaginaria invisible que separa al público de lo que ocurre en escena. Y romper la cuarta pared al momento que el actor y la escena establece una relación directamente con la audiencia”, y la interpelación al público fueron dos recursos aplicados por Bertolt Brecht para distanciar.

En esta propuesta se decide apostar e ir más allá con esta ruptura e interpelación. Los personajes Emilia, Corrupto y Adrián salen de su espacio escénico y se dirigen al espacio del espectador para interpelarlo lo más directamente posible: Lo tocan, se sientan en las mesas que se encuentran receptando, le preguntan, dialogan con él.

## **8.2 Interludios audiovisuales**

Los interludios usados por Brecht correspondían a una escena más de la obra, que separaba ideas acontecidas de las que estaban por acontecer. En este trabajo se reinterpreto este recurso extrayendo de espectáculos musicales, específicamente conciertos de música, los interludios audiovisuales. Desde comienzos del siglo XXI el súper desarrollo tecnológico, permitió que la estructura espectacular de los conciertos cambie, específicamente los de música de género pop. Antes se recurría a estructurar al show en actos, uno seguido de otro, sin cambios de vestuario, casi sin descansos del artista entre acto y acto.

Funcionalmente los interludios siempre existieron. Cuando el artista entre canción y canción se dirige al público, se podía considerar un interludio. Pero en la actualidad el interludio cobra renombre cuando su evolución permite otros usos y funciones.

El avance tecnológico permitió que el interludio hoy sea un producto audiovisual que se encuentre entre acto y acto, proyectado en pantallas o emitido en pantallas led gigantes, y le permita al artista salir de escena, cambiar de vestuario, descansar, prepararse para el próximo acto, maquillarse, etc.

Este nuevo interludio interviene de la misma manera que los utiliza Bertolt Brecht, separar ideas.

En este trabajo final, el propósito es traer de la música este mismo recurso, es decir usar el interludio teatral pero con elementos audiovisuales traídos desde la música. El contenido de estos interludios suelen ser escenas no lineales. Totalmente simbolistas.

### **8.3 Iluminación**

La iluminación en este trabajo pretende usarse de manera contraria al uso que le daba Brecht. Este nuevo uso pretende lograr una sensación visual, ayudar a la creación de ambientes y a la producción de ilusión, para luego interrumpir la misma con otros recursos.

### **8.4 Música**

Utilizada como elemento integrado a la escena. Se decide reinterpretarla desde su origen, es decir, aprovechar el avance tecnológico y los recursos contemporáneos para generar música diseñada digitalmente. Otra manera es darle uso como pista grabada y reproducida al momento de representar la escena. Contrastando el uso anterior de poner músicos en escena.

### **8.5 Interludio personal**

Interrumpir la narración de la obra con una escena en donde aparece el actor de la obra narrando experiencias de vida, y que a la vez esta funcione como un interludio más.

El interludio Adrián Moran corresponde a una escena que pretende romper con toda la estructura narrativa de la obra, por ende, si se venía generando alguna linealidad, esta desaparecería al ingresar a la narración una escena que no completa ni quita nada, es decir no aporta, es una escena totalmente fuera de la obra. Pero si aporta si se la analiza desde un criterio épico, en el que se quiere distanciar al espectador.

Entonces este sería un recurso más para distanciar. Una escena en donde ingresa el actor propiamente dicho y comenta de qué trata la obra, quien es él y demás.

Quizás este tipo de interludio se relaciona directamente con el recurso de "interrupción de la acción".

## **8.6 Coreografía**

Partiendo desde el estilo de danza "Voguing" se pretende realizar movimientos corporales potenciados y extrañados. Este estilo nace en New York como un intento de parodia o una manera de extrañar los movimientos convencionales que hacen las modelos al desfilarse o posar. Se basan en imitar movimientos de modelos de manera rectilínea y rígida.

## **8.7 Playback y voz en off**

El playback y la voz en off son dos recursos contemporáneos que se los extraen de los conciertos musicales, películas, cortos, etc, para llevarlos a la escena teatral. Ambos recursos son una voz en off, solo que el playback corresponde a una técnica en la que el intérprete realiza una mímica coordinada del habla.

En la primera escena, el presentador realiza una introducción al espectáculo metaforizando sobre la noche. A todo este acto el presentador lo lleva a cabo realizando un playback de toda una narración grabada, extrañando toda cotidianidad del habla.

La escena final de la obra se basa en la construcción de una imagen, en la que el actor se va despojando de la ropa de cada personaje una por una, hasta llegar a quedar sin nada, solo con su cuerpo. Mientras transcurre esto, se escucha una voz en off que remite al uso de epílogo que hacía Brecht en sus obras. Solo que aquí no aparece un actor o personaje dando las últimas conclusiones de la obra. Aquí aparece una voz grabada.

## **8.8 Evidenciación**

En etapas finales del proceso, el asesor Mauro Alegret recurre a los ensayos y entre diversos comentarios y observaciones, un planteo fue “Por qué no evidenciar más la maquinaria que se trabaja en escena” Aquí el tesista y la directora se plantearon que el espectáculo estaba siendo muy cuidado en cada detalle y esto se reflejaba en pequeñas problemáticas que no estaban resueltas, por ejemplo, ¿cómo sacar de escena el pie del micrófono para que no obstruya la escena siguiente?

A partir de este planteo, estas problemáticas se volvieron soluciones cuando decidimos usar la evidencia como recurso. Hicimos que los personajes sean los encargados de mover los objetos escenográficos, corran los telones, preparen la escena posterior, el actor realice todos sus cambios de vestuario en escena.

Otra problemática que partía era desde la dirección, cuando se planteaba que en cada monologo se podía observar a grandes rasgos la partitura en escena. Esto se lo solucionó dejando a la vista la misma.

En escena también aparecía uno de los procedimientos creadores que era la “Repetición” que como solución, meses antes de la puesta final se la extrajo. Luego de este nuevo planteamiento se dejó ver al procedimiento “Repetición” en escena, se lo hizo evidente.

## **9. Texto Teatral**

### **9.1 ¿Por qué Mordizco?**

La palabra deviene del vocablo “mordisco”, que nos remite a varios significados, uno de ellos es el resultado o porción que se obtiene al morder algo. “Mordizco” llegó a nosotros

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

desde el momento en que decidimos sacar una porción de todas las problemáticas sociales que nos abordan. Escoger, apartar y mostrar un pedacito de lo social.

La metamorfosis que sufre el término al reemplazar la consonante “S” por “Z”, tiene como fin otorgarle la cualidad de vulgar al vocablo. Entendiendo a lo vulgar como aquello impropio de personas “cultas” y “educadas”. En resumen, el título de la obra se basa en la idea de la alteración del orden de lo establecido socialmente. Es decir, al ser problemáticas, se encuentran en un contexto de lo malo, de lo no aceptado.

### **9.2 Texto teatral**

“Mordizco”

#### PERSONAJES

- PRESENTADOR
- CREYENTE
- ADRIÁN MORÁN
- CORRUPTO
- EMILIA

**ESPACIO A OSCURAS. COMIENZAN A SONAR VOCES Y UNA LUZ ENFOCA AL PRESENTADOR.**



**MONOLOGO 1º - PRESENTADOR – PROLOGO**

¿Cuánto dolor están dispuestos a soportar? ¿Por qué en la noche nos sentimos menos observados? ¿Qué tiene la noche que hace que nos liberemos de prejuicios y seamos ferocemente nosotros mismos? ¿Por qué algunos sienten protectora a la noche?

Lo que verán será la verdadera y cruda realidad. Quedarán sacudidos eternamente por la escena que van a ver. Música endiablada que tal vez calme su sed. La noche llega en sombras con la tempestad del momento, te invita a soñar despierto.

Las sombras enseñan. Su fuego arde pero no quema.

Recuerden por qué ustedes están aquí. Recuerden que la oscuridad ayuda a ocultar muchas cosas y por eso sólo atendemos por la noche.

La noche trae recuerdos, misterios, aventuras, miradas que se quedaron buscando respuestas. Deseos correspondidos, así como también otros reprimidos. Silencios que dijeron más que decenas de palabras. Cuerpos para tocarse, momentos para amarse.

Situaciones para suicidar la realidad, para olvidar y dejar todo atrás.

Silencio.

Será que tenemos mitades distintas, lados opuestos. Por momentos se me vienen imágenes de lo que soy y lo que deseo ser. Como un órgano oculto en su disfraz arterial y voluptuoso. Original exquisitez.

Original exquisitez, la perfección. Aquella que brota del caos, del fracaso, del camino lleno de baches y valles, los rincones oscuros, la soledad que duele y no se puede esquivar. Pérdidas que generan éxitos. Obstáculos que no solo nos enseñan que se podían sobrepasar y mejorar, sino que también forman parte del proceso. No hay luz sin oscuridad, hay luz en la oscuridad.

Recuerden que aquí todo es posible, solo hay que atreverse.

**Canción 1º - “Mordizco”**

Buenas noches, aquí estoy

Soy tu mejor opción

Ven tú, entra aquí.

Y descubre que hay en mí

Este show es para ti

Siente que hay en mí

Todo, todo, todo es para ti

Y descubre que hay en mí

Un mordizco probarás

Tu visión no es mi realidad

No te ciegues mírame, pruébame, cómprame

Regresa te voy a esperar

Un mordizco vas a dar

No tendremos la entrada más barata de la ciudad, pero tenemos lo mejor. Pueden quedar maravillados o no, pero les aseguro que lo que aquí van a ver, es algo que nunca antes vieron. Es curioso, en realidad es algo que si conocen, nada más que ustedes mismos fueron los encargados de ocultárselo.

Eso que queda oculto, son como las mentiras piadosas, total ¿a quiénes les va a doler? Son esos secretos, esas cosas en las que creemos y nos las guardamos para que nadie nos diga nada. Para que los jueces de la vida no digan nada.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Ustedes muchas veces están de ese lado, son los jueces. Son los escritores de la vida de los demás.

Hoy van a ver una porción de todo eso, van a dar un mordizco. Si quieren más, este lugar está abierto hasta el amanecer. Si no, sáquense la venda de los ojos y van a tener eso y mucho más, y lo mejor, gratis.

**LAS LUCES SE APAGAN, EL TELON SE ABRE DANDO LUGAR A PENUMBRAS QUE TRAEN CON ELLA UN VIDEO INTERLUDIO.**

### **MONOLOGO 2 ° - PERSONAJE CREYENTE**

Me preparo, estoy llegando tarde para ir a misa. La noche anterior me confesé. Llego tarde, cuando uno tendría que llegar antes, prepararse para ese momento tan sagrado. Dejar todo pensamiento, lo que no deja vivir con tranquilidad y recibir la paz.

El señor me había dicho “cometiste tres faltas” y yo le dije “no me diga más nada, ya es suficiente”.

Cerré los ojos, sentí un calor en mi cuerpo y me vi en un trono, en un lugar con mucha luz... Pensé “estoy en presencia de nuestro señor”, y comencé a escuchar coros, voces agudas, pero muy suaves, seguro eran los ángeles. Le di gracias.

“Escucha bien, todo lo que escuches ahora tiene que entrar en tu interior”.

Estaba en la misa, entendí que es tan completa, que Dios está vivo y que ahí está la palabra.

Cuando llega el ofertorio me dijo “observa este momento”. Y detrás de cada persona salía alguien nuevo, es como si se desdoblase. Salían seres bellos, con una túnica blanca, con rostros de piel tersa, como de jóvenes hermosos, con pies perfectos, sus hombros, todas sus curvaturas, no eran ni hombres ni mujeres, eran seres... No caminaban, se deslizaban.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Había almas que brillaban, otras tristes, sin nada que dar a cambio. Y yo me quede tan asombrado. ¿Cómo van a la santa misa sin nada que ofrecer? Y ahí me dijo “pide por ellos, pide por esas personas diferentes a vos, que venís con tu alma a entregarlo todo”.

¿Qué pueden tener? Ellos no rezan por usted, no cantan por usted. Sienta sus caras llenas de ambición, solo quieren más y más.

Cómo se visten, con faldas y remeras cortas. Llenas de colores para llamar la atención. Hombres con aros en sus rostros y ropas poco decentes. Todos saben que la biblia dice “estamos aquí no para agradarle a los hombres si no para agradarle a Dios”. Pero no lo entienden y no lo quieren entender. Si tan solo se los llevase, no merecen estar, pero usted es tan bueno, tan sabio, por algo los deja, ya llegará su momento.

Pero ellos no quieren, prefieren perderse y encontrarse en la oscuridad. Son profanos, porque no le rezan todos los días como yo, no vienen a adorarle todos los domingos como yo. Ninguno le canta como yo, ninguno escucha su palabra mejor que yo. Están cegados. Y no se gaste en curarlos, deme más sabiduría y tiempo a mí para compartirlo con usted.

La misa se volvió algo social, algo que cumplir, ya no vienen por amor. No pueden adorarte a su manera, hay una sola y es ésta.

Ellos no entienden que hay que llevar la palabra del señor y la doctrina de nuestro templo, para hacer que otros crean en lo que nosotros creemos.

No es su culpa, tampoco la mía, es culpa de ellos que nunca se acercaron a su palabra, señor.

¿Yo? Yo no puedo hacer nada.

Yo hago todo por usted y sé que nunca será suficiente mi señor.

Pero puedo cambiar, estoy a tiempo, siempre hay tiempo.

*“Pésame, Dios mío,*

*y me arrepiento de todo corazón de haberos ofendido.*

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

*Pésame por el Infierno que merecí y por el Cielo que perdí;*

*Pero mucho más me pesa,*

*Porque pecando ofendí a un Dios tan bueno y tan grande como Vos.*

*Antes querría haber muerto que haberos ofendido,*

*y propongo firmemente no pecar más,*

*y evitar todas las ocasiones próximas de pecado”*

**LA ESCENA CONCLUYE CON UNA PARTIRURA DE MOVIMIENTOS QUE DESENCADENAN EN LA TRANSFORMACION DEL PERSONAJE CATOLICO A “ADRIÁN MORÁN”.**

**ADRIAN SACA DE BAMBALINAS UN MICROFONO Y SU VESTUARIO CARACTERISTICO.**

### **MONOLOGO 3º - ADRIÁN MORÁN – INTERLUDIO**

Adrián Morán, 23 años, soy de Córdoba, específicamente de Villa Dolores. Ariano, creo bastante en los signos del zodiaco.

Siempre hice teatro, amo hacer teatro, entre tantas cosas que amo y me quedaron pendientes, por ejemplo danza, piano, inglés, el amor. Aunque el amor no es algo que uno pueda decir, mañana lo hago, el año que viene lo obtengo. A diferencia del resto de cosas que si las puedo hacer el año que viene. No las realice este año porque solo hice tesis. Lunes tesis, martes tesis, miércoles tesis, jueves tesis, viernes tesis, todos los días tesis.

Esta obra es un resumen de lo que pienso y siento. Esta obra habla del amor, de su falta, de su exceso y algo más.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Esta obra habla del amor porque quizás yo necesitaba hablar de eso hace mucho tiempo.

Me enamore un par de veces, y ninguna funcionó, ninguna se concretó. No sé por qué, a veces uno da todo y no recibe nada a cambio.

Y es ahí donde aparece ese vacío. Esa sensación de que te aprietan así por dentro.

Mordizco, la primera canción la escribí en el 2015. Deja de temer, canción que escucharan al final, la escribí este año para esta obra. Ambas son una invitación a amar y dejar los prejuicios atrás.

Todo es más simple de lo que parece, la vida es más simple de lo que parece. Nosotros somos los encargados de poner todos los obstáculos.

Esta noche quiero cantarles una canción de la artista que más me inspira y me forma. Richard cuando digo una canción de la artista que más me inspira pones play.

Esta noche quiero cantarles una canción de la artista que más me inspira y me forma. Que si tan solo se dieran la oportunidad de conocerla, se darían cuenta que es mucho más que 10 premios grammy y una fortuna de 220 millones de dólares.

### **Cancion 2º - Bad romance – Lady Gaga**

I want your ugly

I want your disease

I want your everything

As long as it's free

I want your love

Love, love, love, I want your love

Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

I want your drama

The touch of your hand

I want your leather studded kiss in the sand

I want your love

Love, love, love, I want your love

(Love, love, love, I want your love)

You know that I want you

And you know that I need you

I want it bad, your bad romance

I want your love and

I want your revenge

You and me could write a bad romance

(Oh-oh-oh--oh-oooh!)

I want your love and

All your lover's revenge

You and me could write a bad romance

Oh-oh-oh-oh-oooh-oh-oh-oh-oooh-oh-oh-oh!

Caught in a bad romance x2

### **MONOLOGO 4º - CORRUPTO**

El ser humano, como especie viviente entre las demás existentes y como innato de su ser social, le parece placentero vivir, existir y relacionarse con sus semejantes, con cierta ventaja que por lo general es disfrazada para no ser ilegítima, cubriendo las mismas con un manto de supuesta transparencia, con falsas legalidades o explicaciones del caso.

Todas las desviaciones que un ser humano practica en su naturaleza mundana, las resume en un auténtico título.

La corrupción es tan antigua como la vida misma. No hace falta que intentemos buscarla, porque se encuentra en cualquier lugar y momento. Es tan necesaria, como si fuese una parte más de nuestro ecosistema. Es tan necesaria que no podríamos vivir sin ella ¿No se lo han preguntado? ¿No te lo has preguntado? ¿Podrías vivir de la misma manera? ¿Podrías tener todo sin haber cagado a alguien? Vos, que estás sentada ahí, cómoda, porque otro sufrió, porque otro pago tu bien estar del momento. Mientras estas acá, afuera otro está pasando hambre, no tiene a donde dormir, está llorando, pero no te importa porque vos estás bien... Es imposible que vivamos sin desigualdad.

En el antiguo y nuevo testamento se deja explícito cómo una persona debía luchar contra el robo, el soborno, el fraude. Para el cristianismo, todo este conjunto y sus variantes conlleva a un pecado más grave, ya que es una agresión al prójimo y al bien común.

Esta actividad tan cruel, pero satisfactoria, es lisa y llanamente “un conjunto de actos y actividades realizados por el hombre para su bienestar”. Claro, transgrediendo normas y valores pre establecidos socialmente.

Y puedo pasarme toda la noche hablando del tema, es que soy un experto, ustedes, nosotros somos expertos.



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Desde un niño obteniendo buenas notas en el colegio, por medios diferentes a realmente haber estudiado, hasta obtener dinero de formas, no tan exactas. O por qué no, cuando la justicia falla a favor de ciertos personajes que realmente no lo merecen.

¿Será por eso que Latinoamérica es señalada penosamente como un continente infectado por actos de corrupción de toda índole?

En tal sentido, no podemos dejar de mencionar a “nuestro país” que estadísticamente está en el puesto 95 de 194 países del mundo.

¿Pero a qué se debe toda esta diferencia si somos un país democrático? ¿Por qué? Por carencia de conciencia social, impartida desde el seno familiar. Por falta de compromiso en prácticas culturales, ricas en valores. Por percepción cegada del grado de corrupción presente, justificado por “si los otros lo hacen, yo también”. Por exceso de poder político, descontrol social.

La corrupción toca a países ricos y pobres. Viaja de lugar en lugar y abarca campos menos pensados, como las actividades deportivas, médicas, entes internacionales, judiciales, entre otros.

¿Saben? Los datos estadísticos del mundo sobre corrupción es medido por un comité llamado “transparencia internacional”, órgano no gubernamental fundado en 1993 por Peter Eugen, ex director del banco mundial. Y si, ¿Quién más?

La corrupción mima y distorsiona los negocios, las actividades personales y sociales en su conjunto. Ya nadie quiere pisar este mundo contaminado, ¿quién va a querer venir? Pobre de los nuevos que estén por llegar.

Ustedes tienen que comprender que estoy acá para ayudarlos. Y puedo cambiar el hecho que ustedes quieran. Puedo resolver lo impensable. Soy esto y hago esto. Puedo solucionar cualquier cosa. Pero recuerden que un cambio lleva a otro cambio, que puede ser aún mayor.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Lo que hoy es blanco mañana puede ser gris y todo lo que hoy tienen, mañana puede haber desaparecido. La corrupción es necesaria como todo lo malo. Estamos compuestos por el bien y el mal, aunque yo solo represente al segundo. El mal, la corrupción es tan necesario para vivir en armonía, solo que ustedes deciden hasta donde van a llegar. Si el hecho les molesta ¿Por qué deciden seguir practicándolo? No hacer el mal sería dejar de existir, no sean necios. No hay bien sin mal, ni luz sin oscuridad.

### **VIDEO INTERLUDIO.**

### **MONOLOGO 5° - EMILIA**

#### **EMILIA REALIZA UNA COREOGRAFIA A MODO INTRODUCTORIO A SU SHOW.**

Dirán por qué estoy esta noche acá, sola. Y es porque una vez el amor me lastimó y termine matándolo... al amor. Ahora soy una estrella de la noche, iluminando a las almas perdidas en busca de un nuevo camino, en busca de paz, en busca de amor.

Hay amor a primera vista, amor a la distancia... No, vamos a hacerlo más teatral.

Hay amor a primera vista, amor a la distancia, amor a largo a plazo, amor a corto plazo, esa soy yo. A veces el amor tarda en llegar, otras veces llega de repente, así como también se va fugazmente, y esa definitivamente soy yo... En todas sus formas el amor te lastima.

Una vez, una vieja amiga me dijo: “el amor es como un ladrillo, puedes construir un casa con él o puedes enterrar a un muerto”.

Por eso es que hace mucho tiempo elegí no destruirme. Y es que, díganme la verdad, ¿ustedes se enamorarían de alguien como yo? No necesitan mucho tiempo para que en sus cabezas lleguen a un seguro no.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Si tan sólo me conocieran un poco más y dejaran todas las estupideces en las que creen, se darían cuenta que soy como ustedes.

Pero hace mucho perdí la fe en la humanidad, incluso humanidad es lo que menos le queda a una sociedad que viene a un teatro a buscar lo que no se atreve en el día.

Y me pregunto, si te gusta, ¿por qué no te animas? ¿Qué tiene de malo? Malo es quedarse sentado del otro lado con gustos y deseos que solos no se van a cumplir.

Y no se equivoquen, no elegí estar de este lado, llegue a este lugar de casualidad, me dieron permiso y logré sentir que pertenezco.

No, no suena convincente. Lo voy hacer de nuevo.

Y no se equivoquen, no elegí estar de este lado, llegue a este lugar de casualidad, me dieron permiso y logré sentir que pertenezco. En este lugar me dieron cosas que en muchos otros me negaron.

¡Ay! Qué dramática. ¿Cómo la están pasando? Que rico, me encantaría pero no puedo tomar, solo después de la función. ¿Se imaginan lo que sería todo esto?

Acá tendría que haber un caballero recibíendome, tomándome la mano pero evidentemente quieren que me caiga. Con lo difícil que es caminar, una tiene que aprender a caminar en tacos, sonreír, fingir, ¡ah! Igual la noche es muy corta para que hablemos de todo.

Les voy a contar una cosa, en realidad todo esto es porque, hace mucho, hace ocho años me enamore de alguien. Me enamoraron mejor dicho.

Un día común, que terminó no siéndolo, lo vi. En ese momento trabajaba en un bar de nueva Córdoba. Él se sentó en mi sector con sus amigos. Sin palabras, no sabía qué hacer ni que decir. Solo sabía que nunca iba a pasar, por cómo soy, nunca íbamos a estar juntos. Pasaron los días y nos seguíamos cruzando en el mismo lugar. Él venía a diario y se sentaba en el mismo lugar, era obvio que algo quería.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Hasta que superé mis prejuicios y un día en el mismo lugar de siempre estaba una amiga hablando con él, aproveche, claro. Era mi momento. Y pasó todo lo que nunca imagine que podía pasar. Hablamos.

A los meses éramos amigos. Cómo les explico, pasaba algo más que amistad. Nos mirábamos a los ojos, todo el tiempo que podíamos estar juntos lo hacíamos. Nos abrazábamos, nos dábamos la mano, nos acariciábamos y cada vez que estábamos por besarnos, cada vez que era el momento indicado para que eso ocurriese, pasaba algo. En realidad, pasaba nada.

Pero les juro que todos esos meses fueron lo mejor que me pasó, nunca viví y sentí algo más auténtico.

El sólo pensar en amarnos en silencio, a distancia y tristes. O amarnos sobre el fuego y arder, y amarnos en instintos.

Bailar entre abrazos, bailar entre lágrimas, o sólo bailar. Tener tu mano y dejarte ir, tener tu mano sobre la mía, tener tu mano. Embriagarnos y amarnos. Embriagarnos y odiarnos para saber que nos amamos.

Verte vestir en la mañana, para desvestirte por la tarde y volver a verte vestir en la noche para volver a desvestirte de madrugada.

Sonreírte de costado y que me veas a través, y reír a carcajadas para luego hablarte en portugués y decirte pavadas, para verte reír de nuevo.

Justo cuando yo pensaba que todo estaba llegando a su mejor momento, me di cuenta que solo había conocido la parte buena de las cosas.

Un día, llegó ese momento que tanto estaba esperando. Decidí dar el primer paso, le dije lo que sentía.

Y pude ver como se dibujaba su sonrisa, como se extendían sus labios de un lado al otro mientras su cara se llenaba de luz y sus ojos reflejaban lo que yo estaba sintiendo en ese

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

momento. En ese preciso momento, él toma una de mis manos, miré nuestras manos sostenidas y luego regrese a mirarlo a los ojos.

Nunca había visto miedo o prejuicio en sus ojos hasta que dos amigos de él nos encuentran. Su cara cambió de color, me soltó las manos, sus ojos dejaron de brillar y su distancia se hizo cada vez mayor.

Toda mi vida odie escuchar voces, aquellas voces y esa vez estaba obligado a escucharlas.

“Ahí los tenes a los putos”. “Son novios los putitos”. “¿Quién es la mujer?”. “¡Qué asco!”. “Enfermos de mierda”.

Al maricon se le ríe, al maricon se le pega, al maricon se lo menosprecia.

Y no termina acá, no. Esta historia recién comienza.

Acá comienza el principio del fin. No le bastó con haberme negado. Me cagó a golpes, me pego hasta que se cansó, ¿por qué y para qué? ¿Creías que ibas a ser más hombre? Pensé que siempre ibas a estar para mí. Mientras más trataba de respirar, más intentabas matarme, ocultarme, tapar nuestra verdad. Ahora no sé si me querías, solo sé que en ese momento, los golpes, la sangre que me corría por la boca, me hacían sentir ganas de no existir más.

Muchas consecuencias para una sola causa. ¿Verdad?

Una vez más perdía el juego, pero esa vez perdía el premio mayor, esa vez perdía a quien amaba. Esa vez, él eligió ensuciarme para salvarse, eligió herirme antes de amarme.

Ese día entendí muchas cosas, que la persona que iba a venir a completarme y llenar todos mis vacíos ya no estaba. Y que del amor al odio hay un solo paso.

¿Saben qué? Yo sé transformarme en muchas cosas, pero esa noche no podía ser ni fuerte, por más que quisiera no podía hacer nada. Este es el precio que tenemos que pagar algunas personas, solo por existir ya le debemos una cuota a la vida.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Esa misma noche tomé mis cosas y me fui, me perdí en la ciudad, me olvide de mi misma.

Todo lo que era lo dejé atrás. Y cuando más pérdida me sentí, este lugar me encontré.

Después de tanta oscuridad vi las luces de este lugar.

Y por favor no me hablen de amores a mí, no me lloren amores que yo sí sé lo que es que te nieguen el amor. Ustedes no saben lo que es tener la sensación de que nadie llega para quedarse. Y no se equivoquen, este lugar no da amor. Amor dan los abrazos, amor dan los besos, todo eso que nunca voy a tener. Eso que merezco, pero no te animas a darme.

Llegue a sentirme tan mal, me toco tanto que no sé si pasó. ¿Ustedes creen en lo que yo les digo? ¿Creen que alguien es capaz de hacer todo esto?

¿Ustedes creerían en la palabra de alguien como yo? No me miren con cara de si porque todos sabemos que en sus corazones existe un “no”.

Pero, ¿creerían que alguien como él es capaz de todo esto? Vos, ¿serias capaz de hacer todo esto? Claramente si, esto y mucho más. Todo porque tienen miedo, nacen con miedo, a diferencia de nosotros, esa es una de las pocas ventajas que tenemos, nacemos atreviéndonos a todo. Nacimos atrevidos.

### **EMILIA CONCLUYE SU SHOW CON UNA PIEZA MUSICAL.**

#### **Canción 3º – Deja de Temer**

Mira bien aquí

Aquí estoy, ya lo ves

Se quien tú quieras ser.

(Ven aquí y encuéntrate)

Sé que quieres amarme, besarme y tocarme.

Todo el mal esta en tu mente, solo entrégate.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

La noche se termina deja de temer.

Sé que quieres amarme, besarme y tocarme.

**MIENTRAS SE OYE UNA VOZ EN OFF, EL CUERPO DEL ACTOR SE VA DESPOJANDO DE TODOS LOS PERSONAJES QUE INTERPRETÓ, SACANDOSE PRENDA POR PRENDA CORRESPONDIENTE A CADA UNO DE ELLOS. FINALMENTE SE DESPOJA DEL PROPIO CUERPO DEL ACTOR, PARA SOLO TERMINAR SIENDO CUERPO.**

### **VOZ EN OFF – Epílogo**

Somos los golpes que otros nos dieron.

Somos las palabras que nos dijeron, aquellas que nos hicieron reír, aquellas que poco a poco nos hicieron morir.

Así como una buena acción perdura en el tiempo, una palabra puede iniciar la guerra de la próxima década.

Esta noche fui tus miedos, tus deseos, tus logros, tus errores.

No soy yo, sos vos.

## 10. CONCLUSIÓN

Desde nuestro laboratorio se desprenden múltiples resultados, aquellos que esperamos y deseamos, pero también aquellos que nos revelan un más allá de nuestras inquietudes iniciales. Nuestra reinterpretación nace de muchos interrogantes pero sobre todo de la necesidad de exponer el cuerpo del actor, el rol de la dirección y la influencia de la contemporaneidad para generar un producto final.

La observación nos permitió identificar los procedimientos naturalizados en nuestra propia práctica. De ella emergieron nuevas preguntas: ¿cómo estábamos acostumbrados a componer nuestras puestas en escenas? ¿Qué recursos poníamos en juego? ¿Cuáles eran nuestros conocimientos incorporados? ¿Qué herramientas o recursos escénicos no estábamos teniendo en cuenta?

Con base en estas preguntas nos dedicamos a elaborar hipótesis sobre cómo renovar nuestro teatro y con qué recursos hacerlo. Nos encontramos con que nosotros mismos separábamos y no complementábamos con otras disciplinas, como la música, la danza, entre otras, el teatro; y nos embarcamos en el desafío de un teatro posible de ser renovados a partir de la inclusión de nuevas tecnologías y la incorporación de otras disciplinas, para renovarnos a nosotros mismos.

Una vez elaboradas las hipótesis expusimos los recursos que teníamos y los elementos para trabajar con y sobre ellos. Así llegamos a la próxima etapa: la experimentación. Aquí pusimos en labor todos los procedimientos compositivos incorporados en nuestros años académicos, reinterpretando a su vez los mismos, probando cambiarlos al agregarle condiciones de producción nuevas, llegando a crear nuestros propios procedimientos.



## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Mordizco es la conclusión de un experimento, la mezcla de una poética con herramientas propias para poder reinterpretar y hasta incluso terminar con nuevas fórmulas, un nuevo sistema que corresponde a lo contemporáneo. Partimos de bases brechtianas con el planteo de fusionar la contemporaneidad, y terminamos creando una nueva fórmula solventada por la formulación de nuestros propios procedimientos creadores y formas de fusionar ciertos recursos actuales con los ya existentes. Finalmente quedan latentes las bases que sostienen el teatro épico de Bertolt Brecht, aquellas que implican la integración de lo social al teatro, la estimulación de la crítica a través del distanciamiento.

Decimos que esta nueva fórmula, este nuevo dispositivo es nuestro, porque se deja manifiesto los Mordizcos que nos integran como individuos. En Mordizco quedan explicitas aquellas temáticas sociales que queremos denunciar y como queremos hacerlo. Y es de esta manera en particular de presentar los hechos que hace que el dispositivo, finalmente, sea nuestro.

Durante el proceso de experimentación nos surgió un interrogante: ¿estamos reinterpretando recursos o solo estamos realizando un reflejo del dispositivo planteado por Bertolt Brecht? Con esta pregunta como faro decidimos indagar y replantearnos qué era específicamente una reinterpretación y cuáles eran los motivos de esta. A partir de este planteo recurrimos al anteproyecto de este trabajo final, a definiciones de la terminología y material brechtiano para dar cuenta por qué Brecht creía necesaria esta renovación o actualización del teatro, que nosotros llamamos reinterpretación.

Es aquí donde definimos y escribimos el capítulo cuatro de este trabajo final en el que desarrollamos que es la reinterpretación.

Pero, ¿Por qué renovación es lo mismo que reinterpretación para nosotros? El término renovar alude a la acción de hacer que una cosa parezca como nueva. Y reinterpretar,

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

según nuestra búsqueda y definición es, por un lado, interpretar nuevamente y reatribuir valores o elementos a unidades de significado usadas anteriormente, o atribuir material ya usado a unidades de significado contemporáneo.

Así fuimos llegando a una etapa final de este método, en el que elaboramos la siguiente conclusión: Realizando una interpretación de algo ya interpretado, nunca será un producto totalmente igual, y es en esa medida de desigualdad donde se encuentra el aporte nuevo, en el que se produce un producto totalmente original, nuevo, renovado, reinterpretado o como se lo desee definir.

En este proceso ingresaron al equipo diferentes personas que hicieron aportes de sus conocimientos en las disciplinas que le competen a cada uno, para poder abordar un nuevo producto. Nada hubiese sido igual sin el aporte de cada uno de los integrantes del grupo, reflejado en este producto final. Aportes desde lo teórico, técnico, metodológico, compositivo, actoral.

No obstante, nuestro laboratorio no solo dejó conclusiones compositivas actorales, escenográficas, musicales, reinterpretativas, sino también conclusiones o manifiestos acerca de las cosas que me mueven como persona, que me hacen transitar este camino. Aquellas cosas que amo, aquellas que odio. Aquellas cosas que se encuentran latentes entre líneas. Aquellas voces que se encuentran silenciadas. Esas cosas que nos las guardamos para que nadie nos diga nada, para que los jueces de la vida no digan nada.

Manifiestos que ponen en juego que tal vez fui yo quien se perdió en la oscuridad. Quien usó la noche para atreverse hacer lo que no se animaba por el día. Quien por la noche tuvo deseos correspondidos así como también otros reprimidos. Silencios que le dijeron más que decenas de palabras.

## Reinterpretación de la poética de Bertolt Brecht para una puesta en escena contemporánea

Tal vez fui yo quien en algún momento creyó demasiado hasta desbordar y llevó la doctrina de lo que creía para hacer que otros crean lo mismo.

Tal vez otros pagaron mi bien estar del momento.

Tal vez fui yo el experto en corrupción.

Tal vez yo esté compuesto por el bien y el mal, o tan solo represente al segundo.

Tal vez a mí me destrozó en mil pedazos el amor.

Tal vez a mí me negaron.

Tal vez soy yo quien sepa que es tener la sensación de que nadie llega para quedarse.

Tal vez.

## 11. Bibliografía

Bertolt, B. (1970) *Escritos sobre teatro Vol.1*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva  
Visión

Bertolt, B. (1970) *Escritos sobre teatro Vol.2*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva  
Visión.

Bertolt, B. (1970) *Escritos sobre teatro Vol.3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva  
Visión.

Benjamin, W. (1975) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid. Taurus Ediciones.

Dubatti, J. et. al. (1° ed.). (2008) *Historia del actor*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Engels, F.(1974). *Anti Duhring*, citado en *The fundamentals of Marxist-Leninist Philosophy*,  
Progress Publishers, Moscow.

Estévez, L. (2007) *Tesina: teatro épico y performance como políticas del acontecimiento y  
estructuras de desacuerdo en El orín como el hierro, el agua como las piedras; o el sueño de  
Alicia*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Argentina.

Gaspar Verdú, M.V. (2003) *Influencias de la puesta en escena brechtiana: Ejemplos de  
E.Boni*. Universidad de Valencia. Departamento de Filología inglesa y alemana.

Pavis, P. (1986) “*Sobre la noción brechtiana de ‘gestus’*”, en *Revista Conjunto*, nº 69,  
Ediciones de la Casa de las Américas, La Habana.

Pavis, P. (1988) “*Diccionario del teatro*” Ed. Revolucionaria.

Perez Porto, J. Gardey A, (2009) “*Definiciones*” <https://definicion.de/>