

# arte y política: Bertolt Brecht

**Compiladora**

**Rosana Abella**

**Aportes de:**

**Armando Miraldi**

**Graciela Paraskevaídis**

**Alberto Rivero**

**Ruben Yáñez**

**Diseño**

**Salvador López**

**Dibujos**

**Emanuel Sobré**



## Aportes de:

### Armando Miraldi (1942).

Profesor de Historia (I.P.A.), Magíster en Ciencias Políticas, culminó su carrera docente como Inspector del C.E.S., (cargo obtenido por concurso). Fue profesor en Enseñanza Secundaria, Centro de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Licenciatura de Ciencias de la Comunicación, etc. Ha dictado conferencias de su especialidad a nivel nacional e internacional, siendo becario del gobierno italiano. Autor de innumerables artículos sobre Historia, Educación, etc. Entre su producción edita se destacan "Historia del Movimiento obrero hasta 1930" y "El Golfo Pérsico. Síntesis histórica de una crisis".

### Graciela Paraskevaídís

Buenos Aires, 1940; (cociudadana uruguaya) es compositora, musicóloga y docente.

[www.gp-magma.net](http://www.gp-magma.net)

[www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)

### Alberto Rivero (1968).

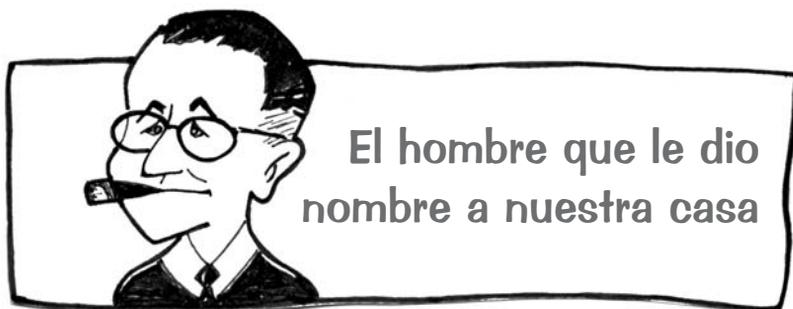
Actor, director, docente, dramaturgo. Egresado de EMAD en 1995. Realizó un postgrado en actuación para medios audiovisuales en la Escuela de Cine del Uruguay y cursos de perfeccionamiento en el Conservatorio Superior de Arte Dramático de París, en el CTO de París, en la Escuela



Nacional de Circo Fratellini de París y en el Theatre du Soleil. Fue coordinador del Programa para las Artes Escénicas ¡A ESCENA! de la Dirección de Cultura del MEC hasta el año 2008. Actualmente es el Director Artístico de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Ha participado en más de 80 espectáculos teatrales y musicales. De manera paralela a su actividad teatral, interviene desde 1994 en el Carnaval uruguayo. La Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay lo ha reconocido con doce Premios Florencio por sus trabajos teatrales. Ha obtenido becas e invitaciones para trabajar en países de América y Europa. Ha participado de los Festivales de Teatro de Bs. As., Porto Alegre, Cangas, Costa Rica, Paraguay, Suiza, Chile y Nicaragua.

### **Ruben Yáñez (1929).**

Profesor de filosofía y ciencias de la educación, actor, director teatral, iluminador, dramaturgo, maestro, director artístico de la Comedia Nacional y de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Comenzó en "Teatro del Pueblo", anduvo en la Comedia Nacional y fue exiliado durante la dictadura cuando estaba con "El Galpón". Algunos títulos bajo su dirección: "Nuestros hijos", "Becket o el honor de Dios", "El jazmín azul", "El rey se muere", "Galileo Galilei" (que según él es su preferida), "Crónica de un crimen", "El patio de la torcaza", "Artigas, General del Pueblo" en una lista de una centena de obras. Entre sus libros tiene "Cultura y liberación", "Teatro y educación" y su autobiográfico: "Hoy es siempre todavía".



**H**ace años que le venimos buscando la vuelta. Como equipo de trabajo en formación socio-política, la figura de Bertolt Brecht no sólo le presta el nombre a la Casa que habitamos, sino que es una herencia intelectual que aceptamos pero que creemos desconocer en sus profundas implicancias.

En el último lustro, según nuestra memoria y archivos, las frases de Brecht iluminaron marcalibros, publicaciones y presentaciones *PowerPoint*. Se organizaron mesas redondas, exhibiciones de afiches con su biografía y producción y se representaron y leyeron

fragmentos de sus obras teatrales. Sin embargo, sentíamos que era insuficiente, que era necesario experimentar otros caminos para no sólo cuestionarnos sobre la vigencia de las ideas de Brecht para entender y cambiar la realidad, sino construir su vigencia. Y hacerlo junto con compañeros que saben más o que desde sus vivencias generacionales recientes pudieran ayudarnos en esta etapa de búsqueda y recuperación de Bertolt Brecht.



En este sentido, durante este año concebimos y realizamos un taller de formación teórico – práctica denominado *Arte y política: Brecht*, destinado a jóvenes que se encontraban desarrollando expresiones artísticas y estuvieran, por diversas razones, motivados por conocer a este "hombre". Nos encontramos al comienzo del camino con Alberto Rivero, pieza clave en la configuración de

nuestra estrategia de acercamiento, cuestionamiento y multiplicación de las ideas que sustentan la obra de Brecht; por su impulso trabajamos con la hipótesis de que para lograr nuestros "brechtianos" objetivos y siguiendo al autor Heiner Müller, tendríamos que cultivar la capacidad de traicionar al mismísimo Brecht.



Este libro se concibió y escribió antes, durante y después del taller *Arte y política: Brecht*; es parte integral del experimento, mostrando diferentes

miradas. Algunos de sus textos fueron especialmente producidos y otros recuperados de instancias anteriores. Elaborar este material significó seleccionar; y entre las cosas que no pudieron ser incorporadas están las evaluaciones del taller que hicieron los participantes. Queremos finalizar esta presentación, no obstante, con tres reflexiones sobre la relación entre arte y política



luego de siete semanas de saltar, correr, pensar, actuar e intercambiar:

## La relación entre arte y política

*Es tan incierta como fructífera.  
Que no hay relación porque no hay tal  
separación y que tampoco tienen tal  
distancia. Rivales y hermanas, alejadas  
y en mezcla. Hay mucho para procesar,  
partiendo de la base que los  
espectadores no solo espectan sino que  
se mueven y estamos juntos en una  
construcción.*

*Es sobre todas las cosas inevitable.  
Por gusto o por omisión las obras  
de arte suscriben un discurso  
político, por eso el artista debe ser  
consciente de lo que pasa a su  
alrededor.*

*Es compleja e intrínseca.  
Es necesario concientizarnos  
como artistas de  
nuestro rol social.  
Tiene que ver  
con el qué  
pero también  
con el cómo.*

**Equipo de Formación Socio - Política  
Casa Bertolt Brecht**

# Breve reseña biográfica

**N**ace en Alemania el 10 de febrero de 1898 en la ciudad de Ausburgo, Bavaria. Su nombre completo es:

*Eugen Berthold Friedrich Brecht.*

A la edad de 18 años se declaró antimilitarista. En *Balada del soldado muerto* denuncia la destructiva mentalidad de las fuerzas armadas alemanas, ganándose el odio de los fascistas.

Influenciado por Kart Valentin, Brecht comienza a elaborar sus obras con una pizca de sátira y grotesco. Escribe varias obras satíricas destacándose *La boda de un pequeño burgués*.

**En 1918**, Brecht escribe la primera versión de *Baal*, como reacción contra el teatro expresionista.

A los 21 años tuvo, con Paula Banholzer, su primer hijo. Luego vivió con Mariana Zoff, con la que se casó y con quien también tuvo una hija. Posteriormente se casa con Helene Weigel y tienen dos hijos. Se vinculó con Carol Neher, Margarete Steffin y Ruth Berlau con quien también tuvo un hijo; todas ellas, en mayor o menor grado, fueron sus colaboradoras.



En los ensayos de *La vida de Eduardo II de Inglaterra* comenzó la idea del **teatro épico**.

Brecht, observando a Hitler, comprende en qué medida puede manipularse al hombre contemporáneo y eso da como resultado la obra teatral

*Un hombre es un Hombre.*

El interés de Brecht por las nuevas formas dramáticas lo conduce a **Edwin Piscator** que inspirado por la propaganda rusa usa el escenario como una plataforma política. Bertolt participa, junto a Piscator y su grupo, en nuevos métodos de producción: escenarios giratorios, pantallas para proyectar filmes y diapositivas, plataformas para acciones simultáneas, cintas transportadoras. Piscator pone en escena piezas de agitación política.

El teatro de propaganda promueve doctrinas marxistas-leninistas, accesible a un público trabajador, en su mayoría iletrado.



Brecht se vale de ciertas técnicas que generarán una ruptura profunda con la tradición teatral vigente. Con el fin de arrancar al público de su actitud pasiva utiliza el efecto de distanciamiento, que tiende a provocar en el espectador una sensación de extrañamiento frente a lo que se le representa.

En homenaje a Rosa Luxemburgo, Brecht adapta *La madre*, novela escrita por Gorki en 1907. La madre se estrena en el aniversario del asesinato de Rosa Luxemburgo y las representaciones se llevan a cabo bajo una continua vigilancia policial.

El 28 de febrero de 1933 Bertolt y su familia se van a un exilio que dura 15 años. Al principio se radican en Dinamarca. Después de Praga, Viena, Zurich, y París. En abril de 1940, Brecht y su familia buscan asilo en Finlandia y luego en EEUU. La estadía de Brecht en EEUU no le depara grandes satisfacciones. Escribe *La terrible ascensión de Arturo Ui* y *La vida de Galileo Galilei*.



A su regreso a la República Democrática de Alemania, Brecht y Weigel fundan el **Berliner Ensemble**, reclutando a una nueva generación de actores y dramaturgos.



El 14 de agosto de 1956 muere en Berlín Oriental.

Las causas de su muerte son aún motivo de debate histórico entre una mala praxis médica hasta la sospecha de asesinato por parte de la Staci.

Esta última hipótesis surge a la luz de la posición crítica de Brecht con respecto al gobierno comunista de la ex-RDA en esos años, y en particular contra las acciones de su policía secreta acusada de practicar la tortura a presos políticos.



## Cronología de Obras de Brecht

1918

Baal  
La boda

1919

Tambores  
en la noche

1921

En la jungla  
de las ciudades

1923

Vida de Eduardo  
II de Inglaterra  
Hombre por hombre



1926

Opera de  
dos centavos

1927

Asenso y caída  
de la ciudad  
de Mahagonny

1930

El consentidor/el disentidor  
Santa Juana de los mataderos  
La excepción y la regla  
La decisión  
Vientres helados  
La panadería

1929

El vuelo transoceánico  
Pieza didáctica de Baden-Baden  
Happy end

1931

La Madre



1932

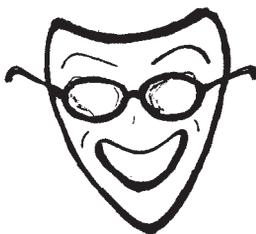
Cabezas redondas  
y cabezas puntiagudas

1933

Los siete pecados capitales  
del pequeño burgués

1934

Los Horacios y  
los Curiacios



1937

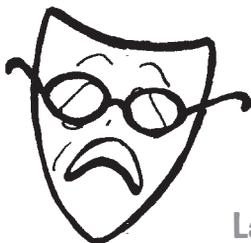
Los fusiles de la  
señora Carrar Dansen

1938

Terror y miserias  
del Tercer Reich

1939

¿Cuanto cuesta el hierro?  
El proceso de Lúculo  
Madre coraje y sus hijos



1940

El alma buena de Sezuán  
El señor Puntila y su criado Matti

1941

La resistible ascensión de Arturo Ui  
Diálogos de refugiados

1942

Los verdugos también mueren

**1943**

La Duquesa de Malfi

Las visiones de Simone Machard

Schweyk en la segunda guerra mundial

**1944**

El círculo de tiza  
caucasiano

**1945**

El Manifiesto

**1947**

Antígona

**1947-1955**

Galileo Galilei

**1949**

Los días de la comuna



**1950**

El preceptor

**1951**

Abrigo de castor y gallito rojo

El informe de Herrnburg

Coriolano

La muerte de Basilea

**1952**

Ur-Faust

El proceso de Juana de arco

Katzgraben

**1953**  
**Don Juan**



**1954**  
Batalla de invierno  
El congreso de los blanqueadores

**1955**  
Bombos y platillos



**1956**  
El héroe del mundo occidental

# Brecht y su contexto histórico

Armando Miraldi.<sup>1</sup>



**S**i hubiera que realizar una periodización estableciendo un correlato entre la historia de Alemania y la vida de Bertolt Brecht, podría realizar la siguiente:

- a) auge y caída del II Reich en donde se inserta la infancia y juventud de Bertolt Brecht;
- b) la República de Weimar con la ascensión de Hitler y la oposición de Brecht;
- c) Nazismo y exilio del autor;
- d) caída del III Reich, Guerra Fría, retorno y muerte.

Cerrado el ciclo del canciller de hierro Otto von Bismarck, artífice de la unidad alemana que se retira en 1890, se abrirá un ciclo dominado por la figura del *Káiser* Guillermo II, quien había subido al trono

---

1- Presentación realizada por el Prof. Mag. Armando Miraldi.  
Casa Bertolt Brecht. Agosto, 2007.



en 1888. Elevada al rango de potencia mundial, Alemania rivaliza o incluso supera a Inglaterra y en ese contexto se pregunta: "¿estamos en el lugar que nos corresponde?".

La llegada tardía al mundo capitalista – con todas sus lacras – y a la carrera imperialista, despierta las ambiciones que corren paralelas a la soberbia. Guillermo II reclama un lugar bajo el sol: "Hoy Alemania, mañana el mundo entero...". En ese contexto nace bb (con letras minúsculas como él acostumbraba a firmar sus manuscritos).

Una sociedad que sufre tales transformaciones necesariamente debe sacudir a su juventud, que se rebela contra la disciplina cuartelera de los junkers y el nacionalismo que Guillermo pretendía imponer como cultura oficial. Fank Wedekind, Oskar Panizza, Heinrich Mann, Gerhart Hauptmann, todos ellos sufren las iras imperiales. Pero ello no impide que se vaya gestando el movimiento cultural de mayor influencia de la época: el Expresionismo, que influirá en el joven Brecht en obras como *Baal*,

*Tambores en la Noche, En la jungla de las ciudades*, entre otras.

En el campo de la pintura, dejarán su impronta: *Die Brücke* (El Puente), fundado en Dresde en 1905, que se convirtió en la agrupación más importante del Expresionismo del norte de Alemania y se disuelve en 1913; el grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), fundado y con primera exposición en 1911; el Cabaret Voltaire, embrión del Dadaísmo, explosión de protesta contra el absurdo de la guerra, el nacionalismo y la cultura burguesa, nacido en Zurich en 1916. Dos años después aparecerá el Primer Manifiesto Dadá. En cuanto artistas destacados se puede mencionar a Hans Arp, Max Ernest, George Groz y Otto Dix, entre otros.

Volvamos a la política. Si el proyecto bismarkiano era el de la prudencia y las alianzas en busca del equilibrio, el del Káiser será el estímulo de la maquinaria bélica creada por von Moltke y von Tirpitz, entre otros, que desembocará fatalmente en la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

No haremos una historia de la guerra, simplemente señalemos que no solo había quedado al desnudo la brutalidad de la misma, sino que a su término se estaba incubando "El huevo de la serpiente" –me permito este tributo al maestro Ingmar Bergman recientemente fallecido. Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht son asesinados, una señal más de la grave involución que debía llevar al fin de la República de Weimar y la llegada de Hitler al poder.

Tal vez una de las paradojas más notables del período que estamos analizando es el hecho de que en una situación inédita (surgimiento de la República) y de crisis, la eclosión intelectual y artística colocará a Berlín nuevamente en el escenario del mundo como foco de irradiación cultural. Entre la inflación y la desocupación, se filtra el mundo del cabaret, del jazz y del charleston; el teatro de Reinhard y el Art Deco. Los "Años Veinte" en Weimar son todo menos un concepto estilístico unitario. El espectro va desde la búsqueda pictórica de Paul Klee hasta el "arte tendencioso" de George Grosz. Uno de los símbolos de esa eclosión es la Bauhaus, en Weimar, por Walter Gropius.



La europeización e internacionalismo del comercio, la difusión de la ciencia y el retorno de los alemanes a la fuente de sus energías espirituales marcaron la tónica de los años entre las dos guerras. Sobre esta base pudo desarrollarse vigorosamente la vida cultural, y por primera vez comenzó Berlín a figurar como centro de rango europeo junto a París y Londres.

Se da entonces una paradoja: la experiencia de muerte y de miseria, junto al espectáculo de hipocresía del burgués, la ostentación de la riqueza y la jactancia de los generales, el desorden de la derrota y el derrumbamiento de una sociedad en la vergüenza, generan en Alemania un movimiento cultural imposible de soslayar. Nada había ocurrido en vano.

Hay una primera huida: el cabaret. Es en ese ambiente donde Brecht -marcado por el desastre- escribe algunas de sus mejores baladas en contra



de la guerra, como la *Balada del soldado muerto* que recorrerá Alemania de una punta a la otra. Algunas de sus estrofas son:

*Y como no había esperanzas  
De paz después de cinco  
primaveras  
El soldado tomó una decisión  
Y quiso morir como un héroe.*

*Pero la guerra aun no había  
acabado.  
Y, por ello, al Káiser no le  
gustó nada  
Que su soldado se hubiese  
muerto,  
Antes de tiempo, decía.*

*La comisión médica se llegó  
Hasta el cementerio,  
Y desenterró con pala  
benedicida  
Al difunto guerrero.*

*Y el doctor reconoció  
escrupulosamente  
Al soldado, o a los restos del  
soldado.  
Declaró que era "útil-para-el-  
servicio"  
Y se hizo a un lado ante el  
peligro.*

*Aguardiente abrasador le  
echaron  
En los despojos putrefactos,  
Dos hermanas colgaron de sus  
brazos  
Y su mujer medio desnuda.*

*Y como huele que apesta  
Por delante un cura cojo  
Sobre su cabeza agita un  
incensario  
Para que no apeste demasiado.*

*Rodeándole con el brazo,  
fraternalmente,  
Dos camilleros marchan, si no  
El en el fango volvería a  
desplomarse  
Y esto no puede ocurrir.*

*Pintaron el sudario del  
muerto  
De negro, de blanco, de rojo,  
Y se lo ponen delante;  
así el fango  
Queda oculto tras los colores.*

*Primero va un señor de frac  
y pechera dura  
Como buen alemán, que, ya se  
sabe  
Su deber no olvida...*

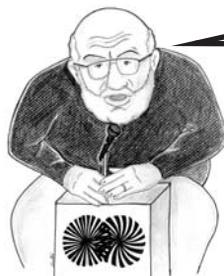
Brecht estrenaba sus primeros dramas que tendrían una primera culminación en 1928 con *La Ópera de dos centavos* con música de Kurt Weill, que se conocería en Uruguay en una magnífica versión de la Institución Teatral *El Galpón*.

En 1926 fue creada la Sección de Literatura en la Academia Prusiana de Arte de la que formarían parte entre otros Hermann Hesse, Heinrich y Thomas Mann y Jakob Wassermann. El hecho de que el Premio Nobel de Literatura volviese a recaer en 1929, al cabo de 17 años, en un escritor alemán como Thomas Mann sobre todo por su obra *Los Buddenbrooks* (aunque en su haber se encontraban entre otras *Tonio Kröger* y *La muerte en Venecia*) se interpretó como señal de la superación definitiva de hostilidad contra Alemania en el terreno cultural.

En el campo de la música, no solamente surgieron nuevas tendencias sino que rápidamente alcanzaron difusión mundial, solamente mencionaremos dos nombres: Alban Berg y Arnold Schonberg.

La cinematografía, que aunque muda había producido en el camino que va de la mera exhibición al arte, algunos resultados que hoy siguen siendo piezas claves en la historia internacional del séptimo arte. *El estudiante de Praga* (1913), *El Golem* (1914), *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919), *El doctor Mabuse* (1922), *El Angel Azul* (1929) con Marlene Dietrich basada en la novela de Heinrich Mann *El profesor Unrat* y por último *La ópera de dos centavos* (1931). Entre los directores cabe mencionar a F.W. Murnau, Fritz Lang y Josef von Sterneberg entre otros.

En lo que concierne a la Bauhaus, en 1915 Walter Gropius es nombrado director de la Escuela sajona de Artes y Oficios y de la Academia sajona de Artes Plásticas de Weimar. En 1919 surge la *Staaliches Bauhaus Weimar*. Rápidamente se nuclean en torno a la nueva institución las figuras más renombradas del arte de la época: Paul Klee, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky y Lazlo Moholy-Nagy, por citar solo algunos. En 1925, la escuela cede a las presiones políticas (el Gobierno consideraba su dirección artística demasiado moderna y demasiado "internacional") y se traslada a Dessau. En 1928, por persecuciones políticas abandona la



dirección Gropius que es reemplazado por Hannes Mayer que tampoco puede controlar la situación siendo relevado por Mies van der Rohe. Las persecuciones en Dessau hacen que la escuela se traslade a Berlín en 1932, desapareciendo definitivamente en 1933.

En noviembre de 1923, Hitler intenta la toma del poder por la vía armada, es lo que se conoce con el nombre de "Putsch de la cervecería". Brecht se encontraba en el quinto lugar de la lista que los Nazis habían confeccionado con aquellos que debían ser asesinados. El fracaso de la intentona arroja a Hitler a una cárcel dorada. Hay, entre otras consecuencias, dos que merecen destacarse: ante el fracaso de tomar el poder por la fuerza, Hitler buscará un camino que le permita tener de su parte las formas de la legalidad y le dictará a Rudolf Hess *Mein Kampf* lo que a la postre servirá de libro doctrinario y de verdadero manual para seguir los pasos del futuro Führer.

El trayecto de Hitler hacia el poder coincide con una prolífica producción de Brecht que no vamos a detallar, entre otras *Un hombre es un hombre*, la ya citada *Ópera de dos centavos*, *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, *Santa Juana de los Mataderos*, etc.



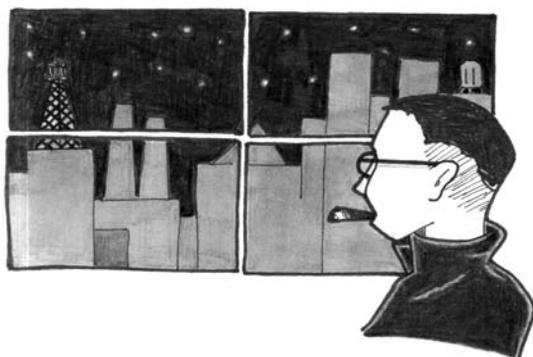
El 30 de enero de 1933 Hitler es designado canciller. Se iniciaba el asalto al poder, que tendrá un primer paso el 27 de febrero del mismo año cuando se produce el incendio del Reichstag. Al día siguiente comenzará el exilio de bb y la tragedia de Alemania. Las obras de Brecht serán incineradas junto con las de otros autores en un bibliocausto – al decir de Baez – que se iniciaría a fines de marzo y culminaría con una verdadera ordalía el 10 de mayo. La quema no dejará impasible a bb que escribe:

*Quando el régimen ordenó,  
a los libros con sabiduría  
peligrosa  
Quemar en público,  
carretas con libros a las  
hogueras,  
Y todos los bueyes fueron  
forzados a hacerlo, pero  
Uno de los poetas  
perseguidos al revisar, con  
gran estudio  
la lista de los quemados,  
se quedó estupefacto,  
pues su libro  
había sido olvidado.*

*Fue volando en las alas de  
la ira a su escritorio,  
y escribió una carta a las  
autoridades.  
¡Quémenme! escribió con  
gran pesar,  
¡Quémenme!  
¡No me hagan esto a mí!  
¿No he dicho  
Siempre la verdad en mis  
libros?  
¡Y ahora me tratan Uds  
como si fuera un  
mentiroso!  
Yo les ordeno:  
¡Quémenme!*

No voy a detallar el periplo vital de Brecht y su obra en el exilio hasta su retorno a Alemania que se produce en octubre de 1948, basta con citar los títulos *Galileo Galilei*, *Terror y Miserias del Tercer Reich* y *La resistible ascensión de Arturo Ui*.

Si Alemania ha sido victimario, es también víctima como lo prueba el despiadado bombardeo de Dresde donde en una sola noche mueren 300.000 civiles, lo que llevará a Brecht a escribir: *"Cartago la grande hizo tres guerras. Después de la primera seguía siendo poderosa, habitable después de la segunda. Después de la tercera fue borrada del mapa."*



Brecht además de dejarnos una profusa obra, nos dejó un legado que se sintetiza en un trozo de *Las historias del señor Keuner*:

*En tiempos oscuros, llegó un agente de los gobernantes a casa de un hombre que había aprendido a decir no. El agente reclamó como suyas la casa y la comida del hombre, y le pidió a éste: ¿Me servirás de criado? El hombre lo acostó en la cama, lo cubrió con una manta, lo vigiló durante el sueño, y le obedeció durante siete años. Pero, hiciera lo que hiciese, jamás decía una palabra. Una vez que pasaron los siete años, el agente había engordado a fuerza de comer, dormir y de dar órdenes, y murió. El hombre lo envolvió en la raída manta, lo arrojó fuera de la casa, limpió la cama, pintó las paredes, suspiró de alivio y respondió NO. Tengamos el coraje de saber decir NO.*

# El concepto brechtiano de la música

Graciela Paraskevaídis<sup>2</sup>

**M**úsico él mismo, cantautor acompañado de su guitarra, y desde niño en contacto con diferentes lenguajes musicales incluidos la ópera y el

repertorio de concierto, Brecht define claramente la función que la música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria. La música "narra" en lugar de actuar, hace que el público "observe" y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos.



---

2- Artículo escrito por Graciela Paraskevaídis para esta publicación. Montevideo. Agosto, 2010.



Son conceptos antirrománticos y antineoclásicos que evidencian una fuerte tendencia a la función socializadora del arte y de la música, a través de una dramaturgia materialista de participación directa en el proceso de transformación del hombre -a su vez transformador- frente a una visión general ideológicamente comprometida y a situaciones que estimulan su conciencia y lo obligan a tomar partido.

Brecht, un opositor de la metafísica aristotélica, también cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetivismo y desarrollo dramático. Por eso, es comprensible su disgusto por la música de Beethoven, sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla pero no la batalla misma.

Los rasgos característicos de la musicalización de la poesía brechtiana son:

- melodía de tratamiento silábico, sin ornamentos, sencilla de cantar, generalmente en el ámbito de una octava, y de frases cortas,

- canto natural, no operático es decir sin vibrato, lo que facilita la total comprensión del texto,

- acompañamiento musical con pocos instrumentos, de un agrupamiento no tradicional de los mismos,

- números cerrados (canciones, baladas), es decir, se autocontienen y prescinden de transiciones o puentes de o hacia el texto teatral, con incorporación de elementos de música popular del momento, o alusiones a la tradición germana,

- estructura musical estrófica, a menudo utilizando una misma estrofa musical para varias estrofas poéticas diferentes o alternando dos estructuras musicales para diversas estrofas poéticas de la narración, un tratamiento que se remonta a la historia del Lied alemán y que también Schubert utilizó reiteradamente,

- de acuerdo con esta concepción, la resultante musical es a menudo de tipo circular o cíclico, retornando siempre a la misma melodía con su mismo acompañamiento, pero con textos que avanzan en la narración dramática.



## Brecht y sus colaboradores musicales

Son fundamentalmente tres: Kurt Weill (Dessau, Alemania, 1900 - Nueva York, EEUU, 1950), Hanns Eisler (Leipzig, Alemania, 1898 - Berlín Oriental, RDA, 1962) y Paul Dessau (Hamburgo, Alemania, 1894 - Berlín Oriental, RDA, 1979). Circunstancialmente, también lo fueron Paul Hindemith (Hanau, Alemania, 1895 - Fráncfort del Meno, RFA, 1963), Rudolf Wagner-Régeny (Siebenbuergen, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algún otro de muy menor presencia.

La relación de Brecht con Weill fue breve pero muy intensa, y su trabajo en común, de gran trascendencia. Entre 1927 y 1933, el binomio colaboró en una serie de éxitos sin precedentes, cuyos títulos más relevantes son: *La pequeña Mahagonny* o *Mahagonny-Songspiel* (volveré sobre esta denominación más adelante) de 1927, *La ópera de dos centavos* de 1928, *El réquiem berlinés* (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de soplo) y *Happy end* (o sea final feliz), ambas de 1929, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (la "gran"

Mahagonny) de 1930 y -ya en el breve exilio de París- *Los siete pecados capitales* de 1933. En París, Weill recibió apoyos incondicionales como los de Jean Cocteau, Darius Milhaud y Arthur Honegger, pero manifiesta hostilidad de una patota encabezada por Florent Schmitt, que llegó a perturbar e interrumpir un concierto con obras de Weill, al grito de *Heil Hitler*.

Kurt Weill (cuyo nombre se escribía con "C" y no con "K") era hijo de un cantor de sinagoga y su educación musical estuvo marcada por esta tradición. Fue discípulo de composición de Ferruccio Busoni y ya era un compositor de teatro antes de encontrarse con Brecht en la primavera europea de 1927, en un Berlín que se había convertido en foco fermental de las vanguardias artísticas y culturales de la Europa de entreguerras.



Coincidentes en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovaran formas y contenidos poéticos y musicales, Brecht y Weill crearon un nuevo género dramático-musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado culto determinados recursos de la música popular. Coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado

(la balada, la *Moritat*, el coral eclesiástico, el gran final operático) y del presente, de procedencia popular o bailable (el tango, el blues, el shimmy).

Weill maneja con notable maestría una instrumentación áspera, agresiva y poco convencional, y una individualidad melódico-armónica de particular inventiva y fuerza expresiva. Detrás de esta nueva canción y del concepto de teatro épico está naturalmente Brecht y su gesto dramático-musical. La técnica de números musicales cerrados y autónomos se corresponde con la técnica de montaje brechtiana; las referencias musicales son irreverentemente subvertidas mediante una dialéctica de parodia y distorsión.

Paul Dessau, compositor y director de orquesta proveniente de una familia de músicos, fue el colaborador de Brecht en obras escritas tanto en el exilio como posteriormente en Berlín Oriental: *El alma buena de Sezuán* (1940), *El círculo de tiza caucásico* (1944) - a la que también Eisler puso música diez años después - , *Madre Coraje* (1941), *La excepción y la regla* (1948), la ópera *La condena de Lúculo* (1949) y *El señor Púntila y su criado Matti* (1949). Es decir que se alternó con Hanns Eisler en la colaboración con Brecht. Además, y al igual que Eisler, musicalizó



un número considerable de notables canciones, independientes de las obras teatrales. Su lenguaje es descarnado y directo, pero tal vez le falta la seducción de un Weill y el empuje y la coherencia interna de un Eisler.

Con Hanns Eisler, Brecht mantuvo una relación muy intensa y prolongada, firmemente apoyada en una entrañable amistad y en la sintonía de sus posiciones políticas. Eisler fue el cabal compañero de ruta para la plenitud de Brecht, en el pensamiento ideológico, en el concepto teórico y en la práctica musical. Ambos habían sustentado desde su juventud ideas progresistas y supieron oponerse -con arriesgada actitud crítica- a ciertas imposiciones del Partido Comunista, al cual se sintieron allegados, pero al que nunca se afiliaron.

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde 1929, es decir en los años berlineses de la entreguerra, luego durante los *tiempos sombríos* de la guerra y el exilio y al regreso europeo de ambos. Su producción autónoma es voluminosa, torrencial y, en más de un caso, irregular, compleja y de originales rasgos, y abarca todos los géneros, incluida música para



películas y documentales. Eisler encarna decididamente al músico politizado y comprometido, que responde a las exigencias del Brecht militante, poeta y dramaturgo.

El compromiso social se extiende a la música de escena para *La madre* (1931), *Los cabezas redondas y los cabezas puntiagudas* (1932), *Schweyk en la segunda guerra mundial* (1943), *Terror y miseria del Tercer Reich* (1945), *Vida de Galileo* (1938), la nueva versión de *La madre* (1951) ya con y por el Berliner Ensemble, y *Los días de la Comuna* (1949-1956), estrenada a pocas semanas de la muerte de Brecht.

La música de Eisler evita el pathos melodramático y la sensiblería, tiene enorme fuerza interior y una mayor complejidad compositiva que la de Weill. Está "en función de" pero no "subordinada a"; tiende menos a lo mesomusical y busca entroncarse con antiguas tradiciones germanas, en un concepto que el compositor definía como la voluntad de *retomar un material musical en su función utilitaria*. Su gesto musical se identifica perfectamente con el gesto de la épica brechtiana, pero también con el lirismo intimista y casi schubertiano de las canciones de cuna de una madre proletaria, descarnadas en la descripción de la miseria.

# Aportes: el teatro épico

Ruben Yáñez<sup>3</sup>

**B**recht fue un hombre excepcional, creador de una estética teatral sin precedentes. Este autor vino a poner distancia superior a la concepción aristotélica del arte, en el cual se concibe al arte como imitación, no por tratar de imitar un mundo soñado sino por imitar un camino artístico que sea una parábola permanente capaz de aplicarse a la comprensión inteligente y humanista de este mundo.



Como siempre las personas muy agudas, como era Brecht, se adelantan a una serie de cosas, por ejemplo a los estudios semióticos en relación a que cuando uno se concientiza no

---

3- Extracto de presentación realizada por Ruben Yáñez.  
Casa Bertolt Brecht. Agosto, 2007.



necesariamente adquiere un discurso que vacuna contra la penetración del sistema. Abundan las personas de discurso progresista que hacen arte conservador o reaccionario; el cambio no implica sólo cambiar pensares sino sentires y prácticas.

A partir del slogan, "el gran arte siempre sirve a los grandes intereses", Brecht desarrolla su teatro didáctico poniéndolo al servicio de la revolución. La obra didáctica necesita ser representada, siempre apunta a despertar el sentimiento colectivo entre los integrantes.

Brecht crea lo que llamó los gestos sociales. Estos son la sumatoria de todos los gestos, expresiones faciales y declaraciones de actitud de un individuo o de un grupo en relación con otro.

Todas las obras de Brecht son parábolas, él no escribe la realidad tal cual es, porque eso crea la magia de identificarse con la realidad, de conmovirse con la realidad y no de



comprender la realidad para transformarla. Nosotros podemos llorar en un espectáculo pero salir impotentes para modificar lo que nos hizo llorar. Lo que Brecht llamaba la actitud productiva del espectador; no el espectador convertido en paciente de la sociedad, que sale más borracho de lo que entró. En Brecht, lloro con el que ríe y río con el que llora. No me identifico, observo la parábola.

Para Brecht el teatro épico confronta a la audiencia con las situaciones donde debe haber cambios. El espectador ya no puede estar pasivamente



sentado, en rol de consumidor, sino que debe tomar decisiones a favor o en contra de lo que ve en escena. Se convierte en alguien productivo. El teatro épico, aparte de la interpretación que hace

del mundo, aspira a cambiarlo. El público no debe dejar sus preocupaciones cotidianas atrás, en el guardarropa junto con su sombrero y su abrigo. El arte no debe ser consumido como droga.

El teatro épico debe permitir al público llegar a sus propias soluciones libremente y con sentido crítico. Brecht condena la catarsis y la identificación. Su rechazo a la catarsis (identificación del público con él o los personajes participando de sus emociones) no significa rechazo a la emoción, pero cree que en cuanto a las emociones hay que tener la misma posición crítica que con las ideas.





## Traicionar a Brecht

Alberto Rivero<sup>4</sup>

**Y**o creo que es fundamental conocer a Brecht y no es un acto de arrogancia ni de obligación histórica. Aquel que quiera hacer teatro debe conocer a Brecht al igual que a Stanislavsky, porque estos autores elaboraron —en el papel y en la práctica— dos

grandes métodos de actuación. Tal vez uno puede ser arrogante y decir, no necesito estudiar a Brecht porque estos métodos se han mixturado, lo cual es cierto, pero para ejercer el oficio con un mayor abanico de posibilidades es fundamental conocerlo, de primera mano, aunque uno no comparta. Aún para analizar aquello que se ha transformado en un estereotipo como si fueran casi valores teológicos: el distanciamiento brechtiano, o la memoria emotiva de Stanislavsky.

---

4- Entrevista a Alberto Rivero. Casa Bertolt Brecht. Setiembre, 2010.



La dramaturgia es un valor enorme para el teatro. Por más que en muchas obras uno pueda tener la sensación que están elaboradas en y para un contexto histórico, las obras más importantes de Brecht trascienden cualquier momento histórico. Es cierto que él le daba a toda obra artística una impronta ideológica que no es muy habitual ver. Y, cuando me refiero a un carácter ideológico no lo uno ni a izquierdas ni a derechas, sino a ideología: ideas que sostienen el discurso. En el caso de Brecht, muy cuestionador incluso en el centro del discurso americano. El toma de los guiones hollywoodenses muchísimas cosas que aplica en su teatro. En las diez formas de decir la verdad, expresa como no se casa con ninguna posibilidad única para poder decir lo que uno quiere sino que se propone ser más inteligente que el sistema que generalmente lo va llevar a decir las cosas de la manera que el sistema quiere. Y en eso elabora toda su dramaturgia.

Esta dramaturgia tiene aportes hacia grandes temas: cuestionar la guerra; poner al hombre en cuestión en un vínculo con la poesía; el hombre de ciencia con una mirada política sobre el suceso astronómico (como *la vida de Galileo*); utiliza *Mahagonny* y la *Ópera de dos centavos* para

vincular a los pequeños burgueses con las grandes empresas, etc.

Un lindo reto es tomar a Brecht para analizar qué pasa con esas obras escritas en un momento del capitalismo y como sería en el momento actual, más confuso; que el tiempo que vivió Brecht, en que todo se veía en blanco y negro. Es decir, leer desde un materialismo histórico la historia a través del teatro es sin duda un aporte enorme.

Otro aporte se puede ver en *Terrores y Miserias*; el vínculo de lo cotidiano, como él logra elaborar a través de cartas, de lecturas de diarios que le llegan, como él estructura la crueldad y la ascensión cotidiana del nazismo en todos los estratos de la vida social, desde los vínculos de padres e hijos hasta las altas esferas de decisión política.



Y por otro lado, un método de actuación, él comienza a hablar del narrador, del actor como narrador y dice que el actor en una escena no vive un suceso sino que lo cuenta, con todo lo interesante que implica el concepto de contar y no narrar que va unido a su dramaturgia. Su dramaturgia expresa en palabras aquello que él intenta transmitir en la escena, en el cuerpo y en la voz de los actores.

Hay una metodología científica, él habla de modelos de montaje de sus obras. Yo puedo estar totalmente en desacuerdo pero me resulta interesante como persona de teatro pensar que hubo un creador que elaboraba modelos, que esos modelos tenían movimiento y que estaban sostenidos en una idea matriz que llevaba el montaje de esa pieza. En la actualidad nada lleva el montaje de una pieza, uno ve que hay un enorme descriterio en el objetivo que propone el director en relación a la obra, no hay una lectura acabada del significado de la misma y uno termina viendo montajes que tienen poco que ver con la obra.

Esa estructura de pensamiento que propone Brecht sobre los modelos es lo que termina desarrollando, en Alemania, la figura del dramaturgista que es aquel que trabaja con el director para interpretar la obra que se va a montar y después de decir cuál es la línea sobre la que quiere montar esa pieza el dramaturgista colabora con el director para que no se pierda ese objetivo. Hoy muchos actores y directores de la vanguardia del teatro hablan del dramaturgista pero por otro lado cuestionan la imagen del modelo brechtiano. Entonces me resulta interesante que existan aportes que si bien no son sólo de Brecht, tienen su origen en Brecht.

En su concepción del espectador es donde yo tengo mis grandes diferencias con Brecht. Él habla de un espectador atento, de un espectador que saque conclusiones, de un espectador que no se comprometa con el aspecto afectivo-emocional de lo que sucede en el escenario.

Brecht plantea que si entra a escena una mujer violada la gente se conmueve, genera una cierta empatía pero si inmediatamente le pone un clown atrás la gente se va a empezar a reír. Expresa que es frágil la emoción del ser humano ante el suceso teatral que además es una convención y

una creación artística. Es interesante ese punto de vista de Brecht sobre el público que se propone que el espectador reflexione sobre el suceso que está en la escena.

Pero el espectador va a hacer lo que quiera; es más, puede bostezar, no generar empatía y no



pensar. Heiner Müller, quien fue mano derecha de Brecht y siempre sostiene que para hacer a Brecht hay que traicionarlo, ha hablado sobre este punto. Los seres humanos somos una lucha continua entre nuestras pulsiones intelectuales, afectivas e instintivas. Estas tres cosas pulsan todo el tiempo, cuando uno ve una película, escucha una canción o ve una obra de teatro esas tres zonas están en conflicto. Me lo diga o no Brecht, yo voy a pensar, voy a generar empatía, o no voy a hacerlo. Además, las pulsiones intelectuales también son fácilmente manejables.

Producto de su concepción, de su período histórico, de su teatro, su poesía y su discurso que cuestionaba un sistema de ideas imperante,

Brecht elabora un método y ahí genero una empatía profunda con él. Pero hoy no lo puedo leer así, y en eso me pongo tan materialista histórico-dialéctico como era Brecht. En el post-modernismo en el que vivimos la pulsión que más mueve al hombre es la pulsión emocional. Todo es posible. Hace 30 años no pensábamos que todo era posible. Hoy me mueven mis impulsos y eso me hace variar mucho. Tiempo de información de



internet, todo se googlea, en wikipedia está el mundo. Se ha generado mucha más información en los últimos 30 años que en el resto de la historia de la

humanidad. Brecht no se hubiera imaginado eso jamás. Por más que hablaba del hombre como creador de su destino, puesto a resolver dilemas, dispuesto a elegir el camino por el que quiere transitar, el hombre puesto en medio de un sistema capitalista, el hombre en las fábricas jamás se lo hubiera imaginado. En ese sentido era un hijo pródigo de su tiempo.

Otro aporte importantísimo es que si bien sus obras tienen un cierto grado de didáctica, las mejores obras son cuando decide no esclarecer al espectador nada. Por ej. *Madre Coraje* no termina ella con la bandera de NO a la guerra sino que sigue vendiendo armas. Eso pasa con *Galileo*, eso pasa en todas las pequeñas escenas de *Terrores y Miserias del Tercer Reich*. Eso pasa en las mejores obras de Brecht, los hombres siguen siendo imperfectos, buscan ser un poco mejores, otros no, como en la vida. Brecht pone en escena esto.

Por último se debe mencionar la lucidez con la que escribe. Y eso es lo que hace que trascienda el tiempo y constituya un aporte importantísimo para el teatro y la cultura. Los



creadores que pueden atravesar el tiempo es porque miraron lúcidamente su tiempo. En Brecht hay texturas diferentes según la clase social y el hecho que los personajes hablen de formas distintas posibilita abanicos

# Berliner Ensemble

Alberto Rivero



El Berliner Ensemble durante mucho tiempo ha sido un faro guía para un discurso expresivo en Europa que nosotros

conocemos por lo que escuchamos, por las fotos, por los comentarios de los actores, respecto a lo que hacían Weigel o Brecht.

En Europa es un teatro que generó un discurso durante un momento histórico, que después tuvo una enorme caída y que en los últimos años ha empezado a debatir sobre su teatro. No es casual que esto suceda a partir de 1995, cuando asume como director artístico Heiner Müller, un ícono en el teatro europeo, padre de muchos dramaturgos contemporáneos. En 1999 su último montaje fue *Arturo Ui* que es premiado como mejor espectáculo teatral en toda Europa.



Posteriormente vuelve Tabori a Alemania y le encomiendan montar material sobre Brecht. El Berliner Ensemble comienza a retomar una senda de discurso histórico, tomando en cuenta la actualidad del teatro, se reelabora sin perder su esencia y empieza a presentar otro discurso expresivo.

Como teatro de cabecera de Brecht sufrió todo lo que sufrió el discurso de Brecht y de ciertas ideas a fines de la década del 80 y principios de la década del 90. ¿Cómo reelaborar el discurso, se terminaron las ideologías, no se terminaron, ahora es una ideología imperante y algunas emergentes?. Desde mi concepción todo eso repercute en el teatro.

Para mí el teatro es ideología. El evento artístico es ideológico. No hay un solo creador que atravesase su tiempo sin ideología. No importa qué tipo de ideología pero hay un sistema de ideas que se quieren transmitir y ese sistema de ideas leen el mundo en el que les tocó vivir y desarrollan un discurso.

Tengo la impresión que el Berliner Ensemble pagó eso. Porque sus directores no tenían cómo presentar un sistema de ideas, hasta que aparece Heiner Müller, Martin Burke.



*La herencia que dejó Brecht deber ser leída con el objetivo de traicionarlo y cuando digo traicionarlo es leerlo en su momento histórico. Si lo trabajas como dogma no avanzas, se transforma en teología y me parece que durante mucho tiempo la palabra brechtiana fue tomada como ideología, aún por aquellos que a la distancia en Uruguay, y me sumo, leíamos a Brecht teológicamente.*



# Brecht en Uruguay

Ruben Yánez

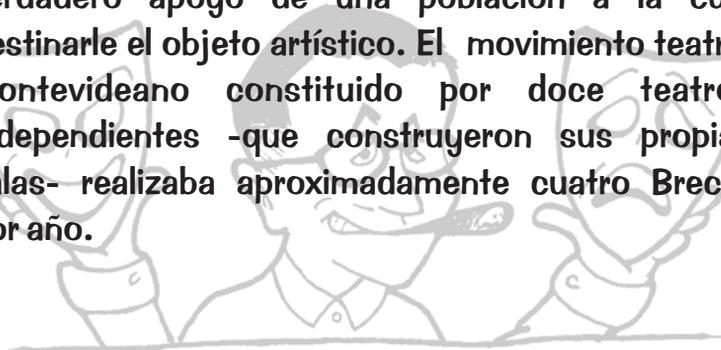
Un año después de la muerte de Brecht se estrena en Montevideo *La ópera de dos centavos*, la primera de sus obras realizada por El Galpón. En el año 1955, Campodónico, el compañero del Galpón hizo un viaje a Europa y vino con *La ópera de dos centavos* abajo del brazo. Ese fue el primer Brecht que no por accidente puso Atahualpa del Cioppo. Más tarde, durante la dictadura militar la puesta en escena de un *Galileo Galilei* fue un mensaje de esperanza contra la opresión.



Así empezamos a conocer las obras teatrales de Brecht porque el Brecht teórico todavía tardó un poco más en llegarnos, aunque Atahualpa siempre decía que habíamos sido brechtianos sin saberlo. El concepto de teatro independiente del empresario y del Estado que hoy está relegado como concepción.

Los teatros se crearon con gente, no precisamente rica, que ponía dinero y se asociaba al teatro no como consumidor de teatro sino como hinchas (en términos deportivos). Hoy vemos sustituido eso por el socio espectacular. Una cosa es el consumo y otra es el arte, un trabajo sobre el desarrollo del espíritu humano de una población.

Por eso decía Atahualpa que habíamos sido brechtianos sin saberlo, habíamos buscado el verdadero apoyo de una población a la cual destinarle el objeto artístico. El movimiento teatral montevideano constituido por doce teatros independientes -que construyeron sus propias salas- realizaba aproximadamente cuatro Brecht por año.



Cuando hicimos *Arturo Ui* un compañero sugirió, como teníamos a Pacheco de presidente, que simulara ser un boxeador y con algún componente que lo asimilara a Pacheco, pero yo había leído en Brecht un principio clarísimo, Brecht dice: tenemos que presentar la situación de modo tal que quién admira a Hitler vea con claridad quién es Hitler. Ni siquiera quise ponerle el bigote de Hitler, no lo identifique visualmente con Hitler, lo identificaba con la conducta de Hitler. Era un gangster de Chicago como dice Brecht en su texto, ahí pone la presencia de *Arturo Ui*, no lo pone en la Alemania de Hitler pero le da todos los ingredientes de su alianza con el capital, de su desintegración ética total, de todos los componentes que forman un Hitler, porque no tenemos que preparar a la gente para que conozca a Hitler, tenemos que prepararla para que reconozca próximos Hitler. La obra termina así, el actor que hace de *Arturo Ui*, está en la tribuna, hablando como Hitler y de repente baja de la tribuna y dice:

*“Un hombre como éste pudo regir la historia, los pueblos lo vencieron más no cantéis victoria, aún es fecundo el vientre, que dio a luz esta escoria”.*

Nosotros la hicimos en 1972, teníamos que preparar al público no para saber de Hitler, sino para saber lo que era una dictadura fascista. Y todo Brecht es así.

Tuvimos un Brecht, no lo tenemos en el teatro del Uruguay. Una vez en España me preguntaron, ustedes hacen teatro político, y viendo el sentido de la

pregunta y además siendo fiel a lo que es realmente

Brecht y su

lección dije NO, nosotros no hacemos teatro político, hacemos una política teatral. No es teatro que agite banderitas políticas o que diga lo que hay que hacer, Brecht no dice lo que tiene que hacer la población. Le muestra en una parábola lo que le está pasando a la población. Como dice Brecht, el artista no tiene que mostrar un carnet del Partido para ver cual es su posición política, tiene que mostrar su obra.



## Frases (des)hechas

Alberto Rivero



*El peor analfabeto es el analfabeto político. No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos. No sabe que el costo de la vida, el precio de los frijoles, del pan, de la harina, del vestido, del zapato y de los remedios, dependen de decisiones políticas. El analfabeto político es tan burro que se enorgullece y ensancha el pecho diciendo que odia la política. No sabe que de su ignorancia política nace la prostituta, el menor abandonado y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto, mequetrefe y lacayo de las empresas nacionales y multinacionales.*



*Hay hombres que luchan un día y son buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Hay quienes luchan muchos años, y son muy buenos. Pero hay los que luchan toda la vida: esos son los imprescindibles.*

*No acepten lo habitual como cosa natural pues en tiempos de desorden sangriento, de confusión organizada, de arbitrariedad conciente, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer imposible de cambiar.*



**Brecht se transformó en un efecto de marketing, se utilizan sus frases de forma desideologizada. Uno le puede poner un cuadro a un jefe de una multinacional que diga, "hay hombres que luchan un día ..." y queda bien. Brecht la escribió en un sentido: era una lucha contra un sistema de ideas, contra el cambio en Alemania, contra pasar de una**

socialdemocracia al nazismo. En ese contexto histórico lo escribió Brecht.

Bueno, el sistema, esa concreción que va diluyendo las cosas y las va colocando en otros lugares utiliza esa frase maravillosa con otro objetivo.

Cuando se utilizan frases de Brecht es como si él me validara. Yo pongo esta frase y me da valor porque esta escrita por Brecht, se convierte en una verdad universal, pero en realidad son de mausoleo, están muertas.

No generan discurso, no generan debate, lo que se debería hacer es poner esa frase todo el tiempo a debatir con la realidad y no en un cuadrito.

El objetivo que tenía Brecht cuando escribió esas frases ya se diluyó tanto que no existe, que ya no tiene ningún valor, es algo frío sin sentido, sin la acción que buscaba cuando fue escrita, en el contexto histórico, por qué y para qué fue escrita. Cuando Brecht genera ese discurso era acción pura, praxis.



Tener el cuadrito de Brecht es pensar sólo en el pasado y no accionar, cualquier persona que al día de hoy se sienta un



imprescindible, no pondría nunca ese cuadro porque estaría ocupado en hacer cosas para cambiar la realidad.

Brecht era un hombre, que escribía maravillosamente y tenía una mirada de lo ideológico genial y algunas cosas eran praxis y otras no. Brecht no era intachable, era una persona común y corriente que logró en un ámbito de su vida poder trascender y en otros quizás fuera un miserable. Lo que me interesa de Brecht es lo que me propone de poner en tela de juicio todo, hasta él.

Lo que él crea también es una radiografía de él. Cuando escribe Baal a los 20 años era él, la música como forma de seducción de una mujer o la poesía como forma de seducción a un hombre. Yo creo que se escribe a él mismo y ahí hay una analogía con un montón de creadores que tienen que, en un sistema capitalista, salvaje, que no le da valor al creador encontrar el camino para hacer lo suyo.

