

# BRECHT Y EL TEATRO COLOMBIANO. REFLEXIONES SOBRE SU INCIDENCIA EN EL DEVENIR DE LA PRAXIS TEATRAL EN NUESTRO PAÍS.\*

## BRECHT AND THE THEATER IN COLOMBIA. REFLECTIONS ON HIS INFLUENCE IN THE DEVELOPMENT OF THE THEATER PRAXIS IN COLOMBIA

Jorge Prada Prada\*\*

\*\* *Maestro en Arte Dramático. Maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Distrital. Fundador y Director del Teatro Quimera. Escritor y ensayista de teatro. Miembro ACIT, Red Nacional de Investigación y Crítica Teatral*

### RESUMEN

**En Colombia** las teorías y las obras del dramaturgo de Augsburgo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, han tenido un amplio reconocimiento y aceptación. Enrique Buenaventura (1925-2003) subrayó los aspectos en los que la influencia del poeta y dramaturgo alemán fue decisiva en lo que se llamó *Nuevo Teatro Colombiano*, fundamentalmente los referidos a la relación con el público, que de alguna manera dinamizaron las relaciones de todas las instancias que intervienen en el quehacer teatral

### PALABRAS CLAVE

Teatro, distanciamiento, política, dramaturgia, dirección, historia.

### ABSTRACT

The theories and work of the dramatist from *Augsburg*, especially from the second half of the XX Century, have had a wide recognition and acceptance in Colombia. Enrique Buenaventura (1925-2003) emphasized the aspects in which the influence of the German poet and dramatist was crucial in what was known as *The New Colombian Theater* fundamentally those aspects related with the relationship with the audience that, somehow invigorated the relationships of all instances intervening in the theatrical task

### KEY WORDS

Theater, distancing, politics, drama, direction, history.

---

\* Recibido: 4 de Julio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013

Eugen Bertolt Friedrich Brecht murió el 14 de agosto de 1956, de un ataque al corazón, cuando dirigía uno de los ensayos de *Galileo Galilei*, obra que un año más tarde el Berliner Ensemble presentó con gran éxito en el Teatro de las Naciones de París, junto con *Madre Coraje y sus hijos*.

Había nacido en Augsburg en 1898, de padre bávaro y protestante, director de una fábrica de papel, y de una madre hija de un alto funcionario. Podría ser feliz y debería serlo, ya que tenía con que vivir honestamente, pero muy pronto conocerá la miseria, lo que lo lleva a rebelarse contra este mundo de la riqueza y de la desigualdad en la que vive.

A los 18 inicia sus estudios de medicina en la Universidad de Munich. Dos años después, en 1918, es movilizado como enfermero. Asqueado por la miseria y la vergüenza compone sus primeras canciones de rebeldía, acompañándose de su guitarra. Terminada la Primera Guerra Mundial participa en desfiles, y en manifestaciones en aquella guerra civil entre el Estado Mayor y el pueblo, que durará hasta 1933, es decir, hasta la llegada de Hitler al poder.

Su primera obra, *Baal*, escrita en 1919, va a ser representada en Leipzig en 1922, y en ese mismo año también va a ser puesta al público *Tambores en la Noche*; hacia finales de 1923 se estrena *En la jungla de las ciudades*. En 1924 viaja a Berlín y trabaja con Max Reinhardt (1873-1943); en 1926 escenifica *Un hombre es un hombre*. Una pieza extraordinaria del proceso de lavado de cerebros: usted puede hacer con un hombre lo que desee. Desármelo como un auto, reconstrúyalo pedacito

por pedacito. Galy Gay, el personaje protagónico, un humilde carguero irlandés es transformado en un asesino. En esta obra Brecht descubre cómo un hombre vale nada, lo que importa es cómo lo utilizan los demás. Al año siguiente decide incursionar en el género de la ópera, que intenta parodiar y desmitificar, de esa experiencia surge *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*. Pero la tercera ópera sería la que lo haría célebre en el mundo entero: *La ópera de tres centavos* (1928), una aguda crítica a la sociedad burguesa.

Vendrán luego: *El que dice sí y el que dice no*, *La excepción y la regla* y *La decisión* (1930), *La madre* (1931) a partir de la novela homónima de Máximo Gorki. Son estas obras las que van afianzar su aprendizaje, donde aplica ampliamente la dialéctica, estudio sistemático que había iniciado años atrás junto a Fritz Sternberg (un intelectual alemán heterodoxo excluido del Partido Comunista); esto le ayudó a tener una visión más aguda del mundo, a comprender que nada es eterno y que el comportamiento humano no es inmutable; para Brecht el hombre depende siempre de condiciones político-económicas que siempre es posible transformar. En uno de sus escritos dice:

[...] nuestras imágenes de la vida social las entregaremos a los domadores de ríos, y a los arboricultores, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios, y los invitaremos a todos a nuestro teatro, rogándoles que no olviden, una vez junto a nosotros, sus preciosos intereses. Pues nosotros queremos librar el mundo, a su

espíritu y a su corazón, para que ellos lo transformen según su entender.<sup>1</sup>

En 1933, cuando el fascismo invade su país, escribe *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, obra que denuncia el racismo; *Terror y miseria del Tercer Reich* (1934-1938), acerca del horror nazi; *Los fusiles de la señora Carrar* (1937), sobre la Guerra Civil española, escrita por encargo, y donde muestra la imposibilidad de permanecer neutral. Huye de la dictadura nazi, y se refugia en países como Dinamarca, Suecia y Finlandia, también se verá obligado a recorrer Praga, Zurich, Paris, Svendborg. Luego reflexionará diciendo que *cambiaba más de país que de zapatos*. En este exilio Brecht consigue profundizar en su estética y escribe, según afirman los especialistas, las obras más bellas: *Proceso de Lúculus*, *Madre Coraje y sus hijos* y *Galileo Galilei* (1938); *La buena persona de Sezuán* (1938-1940); *El señor Puntilla y su criado Matti* (1940).

Sin duda, *Madre Coraje* es una de las obras cumbres de la creación escénica del siglo XX. Su protagonista, Anna Fierling, es una mujer ligada a la tierra, perdida en el miserable devenir de la historia; casi analfabeta lleva una vida miserable, mantiene a sus tres hijos (cada uno de padre diferente) proporcionándoles cinturones, botones y comida a las tropas vagabundas durante la Guerra de los Treinta Años del siglo XVII. Sobrevive de la guerra pero es esta la que la despoja de todo: sus mercancías, sus hijos y su carácter indomable.

<sup>1</sup> Texto en programa de las obras del grupo El Galpón de Uruguay.

En su rica producción dramática, en las que se cuentan más de 30 obras, de su última etapa podemos mencionar: *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941-42); *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* (1942-43); *Las visiones de Simone Machard* (1944-45); *El círculo de tiza caucasiense* (1944-45); *Los días de la Comuna de París* (1950). Arturo Ui (jefe de los gangsters) es un psicótico que se convierte en el flagelo de toda una comunidad sembrando el terror. En este texto se encuentra uno de los recursos propuestos por Brecht para lograr la distanciamiento, *efecto de distanciamiento*, lo que él llamó la *literalización* del teatro, es decir, la utilización de carteles y títulos que comentan o señalan lo que va sucediendo en el escenario; algunos pasajes de la obra son interrumpidos por la entrada de carteles donde se anuncia los momentos de ascensión de Hitler al poder, tejiendo paralelamente así dos narraciones aparentemente distintas, por un lado la de Ui y por otro la del líder nazi. *Nupcias de contrarios*, diría Octavio Paz; conjunción de dos imágenes que pueden arrojar una tercera o muchas más. Es un efecto parabólico, en el que se plantea una traslación de una acción a otro medio ambiente, otra época u otro lugar que permita mostrar un hecho especial en su forma más pura; es un *verfremdung* del suceso real. Veamos uno de los letreros: “En febrero de 1933, el Reichstag fue destruido por un incendio. Hitler acusó a sus adversarios y dio la señal que desencadenó la noche de los cuchillos largos”.<sup>2</sup>

La literalización del teatro en formulaciones, carteles, títulos, que guarda cierto parentesco con prácticas

<sup>2</sup> Brecht, Bertolt. *La resistible ascensión de Arturo Ui*.

escénicas chinas, es corriente en Brecht; recurso que logra despojar a la escena de su *sensacionalismo temático*. Es un teatro literalizado. Tomando distancia en el tiempo, recordemos el filme *Dogville* (2003), dirigido por Lars von Trier, que se desarrolla durante los años de la depresión. Allí el director consigue literalizar y teatralizar el cine.

Una fecha importante en la vida de Bertolt Brecht, es el año 1935, cuando en Moscú conoce a Víktor Shklovski (1893-1984) y al famoso actor chino Mei Langfang (1894-1961), a quien admiraba profundamente porque renunciaba a la transformación total en sus representaciones de personajes femeninos en la Ópera de Pekín, no actuaba en trance, se limitaba a citar al personaje que representa: *El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo... El que muestra debe ser mostrado*. Este encuentro va incidir en su teoría del *distanciamiento* o efecto *verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento o enfriamiento, en alemán). Concepto que el mismo Brecht define como una técnica para representar las relaciones entre las personas, como un retrato de la existencia, la huella de algo que atrae la atención y requiere de una explicación que de por sí no es evidente ni espontánea.

El *distanciamiento* es el retrato de una contradicción de tipo social entre subjetividad y comportamiento ante la sociedad, y su fin es posibilitarle al espectador un punto de vista crítico frente a la sociedad. El filósofo Immanuel Kant (1724-1804) manifestaba que lo que despierta el coraje y empuja a la reflexión es algo parecido a un susto, un sobresalto, una cosa que suscita asombro y maravilla.

*Hacer de lo familiar algo extraño*. Buster Keaton (1895-1966), en una de sus escenas muestra a una mujer que es golpeada por su marido; "cara de piedra", como se le conocía por su inexpresividad absoluta, interviene para defender a la maltratada mujer y arremete contra el marido; luego camina unos pasos y al girar la cabeza se da cuenta de que la mujer viene tras él armada de una escoba para golpearlo. En el *Teatro del Absurdo (sordo)*, son varios los casos en que se ejemplifica lo *extraño*: "qué extraño y qué coincidencia" pronuncian repetidamente los esposos Martín en *La cantante calva* de Eugene Ionesco (1909-1994).

Cuando retorna a Alemania en enero de 1949, junto con su esposa Helene Weigel (1900-1971), funda el Berliner Ensemble, donde irán a ser muy populares sus puestas en escena. Sus directores han sido: H. Weigel (1949-71), Ruth Berghaus (1971-77), Manfred Wekwerth (1977-91), Heiner Müller (1993-95), Martin Wuttke (1995-96), y desde el año 2000 está bajo la orientación de Claus Peymann. Por nuestros escenarios han estado: Dieter Welke y Johan Ziller, dos directores relacionados con esa prestigiosa institución.

### m

**El teatro de Brecht** además de su propuesta teórica comenzó a galvanizar de sobre manera al teatro latinoamericano, influyendo fundamentalmente en los movimientos de grupos colombianos, uruguayos, mexicanos, venezolanos, brasileños, cubanos y peruanos. En México: Mendoza, Margules, López

Miarnau, Luis de Tavira, Xavier Rojas, Retes y Bichir, entre otros, darán las primeras referencias *brechtianas* a través de sus montajes. El grupo El Galpón de Uruguay, fundado en 1949, uno de los pioneros del *Nuevo Teatro en Latinoamérica*, dirigido por el maestro Atahualpa del Cioppo (1904-1993), representó varias obras del poeta alemán, entre ellas están: *La ópera de tres centavos* (dos versiones: 1957, 1970); *El círculo de tiza caucasiense* (1959); *Terror y miseria del Tercer Reich* (1960); *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1965-72); *El señor Puntilla y su criado Matti* (1969); *La madre* (1971); *Un hombre es un hombre* (1976). Esta última fue presentada en Colombia en ese mismo año, versión española y dirección de Rubén Yáñez, con las actuaciones destacadas de Juan Ribeiro y María Azambuya, interpretando respectivamente a Galy Gay y Leokadia Begbick.

**En Colombia** las teorías y las obras del dramaturgo de Augsburgo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, han tenido un amplio reconocimiento y aceptación. Enrique Buenaventura (1925-2003) subrayó los aspectos en los que la influencia del poeta y dramaturgo alemán fue decisiva en lo que se llamó *Nuevo Teatro Colombiano*, fundamentalmente los referidos a la relación con el público, que de alguna manera dinamizaron las relaciones de todas las instancias que intervienen en el quehacer teatral. Citemos a Buenaventura:

Creo que Brecht que vino [...] "a las ciudades en tiempos de desorden, cuando reinaba el hambre" [...] [que vino] "entre los hombres en tiempos de revuelta y se rebeló con ellos...". Él para

quien "el fin está en el lejano horizonte, pero es claramente visible, Aunque a duras penas pueda pensar en alcanzarlo" [...] nos da las armas, los medios, para alcanzar ese fin, para crear un teatro digno de los tiempos que vienen. (Buenaventura, 1992, p. 205)

Santiago García (1928) admite que el servirse de Brecht solamente como el punto de partida para nuevas invenciones, es un nuevo *gestus* y una nueva aplicación de la distancia estética. Gilberto Martínez (1934), también se ha ocupado en reflexionar sobre la obra del poeta alemán.

Además de ellos, otros muchos creadores se aventuraron a interpretar esa estética, tal vez con la idea de que esta no tiene un valor absoluto.

En un comienzo no se comprendió bien la teoría de Brecht, y aún existen grandes malentendidos. No más habría que revisar algunas de las obras presentadas en los 70, década en la que se expresa un furor por sus ideas estéticas, para observar cómo se malinterpretó su concepción poética y dialéctica de la escena. Las representaciones no se habían desarrollado en lo más mínimo cuando de pronto eran interrumpidas y los actores entraban en unas discusiones, por lo general muy aburridas; eso era para muchos el distanciamiento (*verfremdung*). Este asunto implicaba una nueva técnica de interpretación de la que se estaba lejos; nada se conocía aún de la transposición a tercera persona, la historización y del enunciado de indicaciones escénicas y de comentarios. Aunque no hay que negar que poco a poco se fueron haciendo

hallazgos importantes, especialmente en terrenos de lo que se conoce como teatro gestual, el *gestus* propiamente dicho, y los efectos de distanciamiento, todos estos como herramientas artísticas para enriquecer el acontecimiento teatral.

Veamos algunos ejemplos de pequeños aciertos de *interruptus* en la puesta en escena: el grupo Acto Latino con la obra *Blacamán*, adaptación de la novela homónima de García Márquez, interrumpía la función y los actores (Sergio González y Juan Monsalve) se dirigían al público empuñando afilados cuchillos y exigiendo *teatralmente* que les depositarán monedas en sus sombreros. Nos recuerda la anécdota citada por Peter Brook (1925), cuando asistía a una iglesia de Suecia, observó cómo del cepillo de la colecta que portaba el sacristán, sobresalía un trozo de madera con el que tocaba ligeramente a los fieles que se habían dormido durante el sermón; Santiago García interpretando el personaje de Trujamán de la obra *Los diez días que estremecieron al mundo* del grupo La Candelaria, interrumpe un fusilamiento y luego procura sacar de trance a una actriz que está sumida en llanto; del mismo grupo, Fernando Mendoza en la obra *Golpe de suerte* ante un hecho extraordinario pasa sobre su cara una capa de maquillaje blanco, quedando literalmente pálido; en *Outside, Okey- Divertimento para sordos y esquizoides* del grupo Teatro Quimera, dos actores (Carlos Sánchez y Fernando Ospina), interrumpían la representación, se acomodaban frente al público y conversaban de cosas cotidianas, del clima, de las noticias recientes, de farándula, y luego continuaban la obra como si nada hubiera pasado. Aquí se podía observar cómo el actor se volvía abiertamente

al público, se salía artísticamente del personaje, diferente a la técnica del aparte, porque allí no habla el actor sino el personaje. Y lo que se buscaba era *mostrar la situación*; para esto se requiere de una intención desde la dramaturgia. En *Los diez días* la posibilidad del efecto de distanciamiento la permitía la doble estructura narrativa: la compañía *Qué Bella Cosa, Espectáculos S.A.* prepara una obra acerca de la Revolución de Octubre. El gesto de Mendoza permitía hacer visibles ciertos aspectos del comportamiento humano en sus relaciones, que de otro modo serían imperceptibles.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) en su *Poética* plantea que todo debe desprenderse de la trama, esto lo podemos aplicar a la teoría *brechtiana*, es decir, nada debe ser gratuito, porque todo debe contribuir a narrar la fábula de la obra. He observado intentos fallidos en este sentido, que solo consiguen recrear ciertos pasajes de una obra.

Otro ejemplo de aplicación del *interruptus* sucedía en la obra *Pesadilla o historia de un común* del Teatro Experimental de América Latina (TEAL), creación colectiva regida por Carlos Alberto Sánchez, donde el personaje Esteban Salamanca se dirigía al público con el siguiente texto:

Bueno, yo quiero ser sincero con ustedes. Yo no me llamo Esteban Salamanca y tampoco nací en Alcalaya, ni siquiera creo que este nombre exista. Sucede lo siguiente: los muchachos de este grupo de teatro me inventaron este nombre y de que había nacido en aquél pueblo..., claro que a veces exageran las cosas que

dizque por razones de estética. Pero yo de estética no entiendo un carajo. Otra cosa que dicen es que debo ser personaje según un señor llamado Brecht, pero a mí ese viejo me tiene sin cuidado. (citado en Duque, 2005)

En el caso de *gestus*, encontramos un buen número de casos en los comportamientos cotidianos que revelan las profundas relaciones de los ciudadanos: una persona paga al otro un servicio o una mercancía, no es de extrañar que quien recibe el dinero verifique si la moneda o el billete no es falso; esto lógicamente apunta al mundo de desconfianza que nos rodea. Entonces el *gestus* siempre debe tener un contenido social. La pregunta es cómo construir eficazmente estos medios artísticos en el teatro.

Son pues muchos los artificios que se pueden usar para despojar la escena de todo ilusionismo. La actriz mexicana, Rosaura Revueltas (1910-1996), que trabajó con Brecht, decía que el maestro invariablemente usaba una cortina de seda blanca, un poco más alta que el piso del escenario, para que el público pudiera apreciar cómo se hacían los cambios escenográficos y cómo se movían los actores en el escenario entre acto y acto.

### m

En nuestro teatro no se ha indagado cómo opera el *verfremdung* en la dramaturgia, en el texto mismo; quizás de cómo se usa en la puesta en escena se ha avanzado un poco. Pero valga la pena citar este ejemplo a nivel del texto de *Madre Coraje*, que se conoce como el **efecto de la**

**contraposición de diversos motivos:** la Coraje y Kattrin, su hija muda, están junto a su carromato pasando frío en medio del camino, mientras en una casa campesina cantan la canción del refugio; mientras que la señora de Venecia examina el valor mercantil del telescopio, Galileo conversa con Sagredo acerca de las posibilidades de su aplicación productiva para la astronomía; mientras Kattrin sube el tambor al techo y activamente prepara la salvación de la ciudad, los campesinos en primer plano se arrodillan y rezan, esperando pasivamente un milagro.

Existe otro tipo de *verfremdung* conocido como la confrontación de nuevos contenidos con sucesos conocidos de la literatura mundial, veamos uno de estos casos: en una escena de *Santa Juana de los mataderos*, Juana arroja a los corredores de la bolsa como Cristo lo hiciera con los mercaderes del templo.

En la literatura y el cine se presentan nuevos ejemplos. En las películas de Charles Chaplin los contrastes entre sentimientos y calamidad son frecuentes. Hay un filme alemán con guión de Brecht y Ottwal, titulado *Kuhle Wampe*, donde se observa claramente el *verfremdung*: se aprecia un ejército de desempleados recorriendo en bicicleta por las calles de la gran ciudad a la caza de un puesto de trabajo, esto en contraposición con vistas de la naturaleza totalmente despobladas de seres humanos; produciéndose una tercera imagen concluyente que sería que la naturaleza no existe para los que andan a la caza de trabajo y simultáneamente que la naturaleza no es nada sin los hombres.

Acerca de **la primera obra de Brecht escenificada en Colombia**, tenemos la

siguiente información: Manuel Drezner se encontraba a comienzos de julio de 1954 en París, y se enteró de que el Berliner Ensemble se presentaría en el Teatro de las Naciones. Allí fue a parar y pudo conversar con el dramaturgo alemán. El periodista colombiano recuerda que se presentaba *Madre Coraje y sus hijos*, con la extraordinaria interpretación de Helen Weigel (1900-1971), esposa de Brecht, inseparable compañera de su vida e intérprete de sus obras. Fue una de las actrices alemanas más importantes del siglo XX. En medio del corto diálogo, Brecht le manifestó que una de sus obras preferidas, era *El proceso de Lúculo*, escrita originalmente para radio. Drezner siguió fomentando la idea de escenificar una de sus obras, y fue así que dos años más tarde, cuando dirigía el programa de televisión *Historia del Teatro*, se dio a la tarea de conseguir el texto para presentarlo en uno de sus programas. Las cosas empezaron a darse, y contactó a Enrique Pontón y Maruja Orrequia para que interpretaran los papeles principales. Examinando los datos de las representaciones de Brecht en Colombia, podemos pensar que en efecto esta fue la primera obra escenificada. Al año siguiente Pontón, en compañía de los intérpretes Felipe González y Teresa Escobar, dirigió la obra en el Teatro Colón.

El maestro Carlos José Reyes, en su texto "La actividad escénica en la Universidad Nacional (cuatro décadas: 1945-1985)", recuerda así este acontecimiento:

Fue así como en el año de 1957 se incorporó como profesor y director del Teatro Experimental de la Universidad Nacional a Enrique Pontón, alumno de Bernardo Romero Lozano, quien

había participado en programas teatrales tanto en la radio como en la naciente televisión colombiana. La primera obra escogida por Pontón para participar en el Festival Nacional de Teatro en el Teatro Colón fue la pieza didáctica de Bertolt Brecht *La Condena de Lúculo*, en versión de Manuel Drezner. Drezner, ingeniero de sonido y periodista de vieja data, fue uno de los primeros directores de teleteatro, en la primera década de la televisión colombiana. A comienzos de los años cincuenta, en un viaje a Europa, asistió a algunas presentaciones en París del Berliner Ensemble, grupo creado y dirigido por Bertolt Brecht, con el que llevaba a escena sus propias obras [...] *La Condena de Lúculo* constituye el primer trabajo de Brecht en Colombia. (Reyes, 2004)

Al siguiente año, 1958, Fausto Cabrera representaría con el Teatro El Búho, *Los fusiles de la señora Carrar*; y en orden cronológico aparecen otras puestas en escena: *Un hombre es un hombre* (1963) y *Galileo Galilei* (1965) del Teatro Experimental de la Universidad Nacional, ambas dirigidas por Santiago García, quien a su vez interpretó al sabio italiano; Felipe González, un actor ecuatoriano que desde hacía varios años se había radicado en el país, hace el papel de Galy Gay, y Mónica Silva asume el rol de señora Begbick. *Los fusiles de la señora Carrar* con el Teatro Popular de Bogotá, incluía poemas de Federico García Lorca, César Vallejo y Miguel Hernández, dirigida por Luis Alberto García y Jorge Alí Triana (1971); *La madre* del Teatro Libre de Bogotá, con dirección de Ricardo Camacho; *La ópera de*

*tres centavos* dirigida por Jorge Alí Triana en el Teatro Popular de Bogotá (1976); *Baal* del Teatro La Mandrágora, con dirección de Kepa Amuchastegui (1978); *La resistible ascensión de Arturo Ui* con el TPB, dirigida por el checo Vaclav Hudecek (1979); *Santa Juana de los Mataderos* de la Escuela Nacional de Arte Dramático, dirigida por Santiago García (1979); *Cuánto cuesta el hierro* del Teatro La Máscara de Cali (1982); *El mendigo o el perro muerto* del Acto Latino dirigida por Sergio González (1982); *La tardía boda de los pequeños burgueses* de la ENAD con dirección de Santiago García (1982); *Dansen* del Teatro Estudio de Bogotá, dirección de Hugo Afanador (1982); *La buena alma de Se-Chuan* del TPB con la dirección del mexicano Luis de Tavira (1993); *Madre Coraje y sus hijos* del Teatro Libre de Bogotá con dirección de Germán Moure (2005); *La balada de Arturo Ui* y *La mujer de la carreta* (versión de *Madre Coraje*) del Tecal, dirigidas por Crispulo Torres y Mónica Camacho (2005-2006); *Terror y miseria del Tercer Reich* de la Academia Superior de Artes de Bogotá (2006); entre otras.

### m

Este hombre dinámico, a la vez que tímido, obsesionado con el trabajo, de baja estatura, de escaso cabello, rápido en sus movimientos, a quien no podía faltarle el queso en las comidas y que acostumbraba armar los árboles de navidad; que dirigía y daba las indicaciones con mucha energía a los actores, tomando muy en cuenta sus opiniones; este poeta preocupado constantemente de que el espectador tomara parte activa en la obra, crítica y emotivamente, sabiendo de antemano

las reglas de juego, como quien está cerca al ring de boxeo; este autor dramático y poeta a quien le hubiera divertido mucho ser carpintero, pero el problema es que se gana poco; este dramaturgo a quien Heiner Müller le fue difícil entender; a quien le alegraba comer espárragos con aceite y vinagre y rabanitos picantes; y beber jugo de limón mañana, tarde y noche; que le gustaba tener viejos objetos de cobre, relojes antiguos, bonitas pipas y viejas alfombras chinas; que precisaba de muchas mesas, máquina de escribir y un bonito papel para escribir a máquina; que necesitaba actores bien dotados, ratos de conversación, novelas policíacas; que decía que no hay que olvidar jamás que un árbol joven necesita agua, que los enfermos necesitan ayuda, los hambrientos comida, y quien tiembla de frío un poco de calor; este hombre para quien la posibilidad de la bondad en este mundo ha sido la gran preocupación..., este hombre era **Eugen Bertolt Friedrich Brecht**.

Yo, Bertolt Brecht, vengo de la Selva negra.  
Mi madre me llevó a las ciudades estando aún en su vientre. El frío de los bosques en mí lo llevaré hasta que muera.

Me siento como en casa en la ciudad de asfalto. Desde el principio me han provisto de todos los sacramentos de la muerte: periódicos, tabaco, aguardiente. En resumen, soy desconfiado y perezoso, y satisfecho al fin.

Con la gente soy amable. Me pongo un sombrero según su costumbre. Y me digo: son bichos de olor

especial.  
Pero pienso: no importa, también  
yo lo soy.

Por la mañana, a veces, en mis  
mecedoras vacías,  
me siento entre un par de mujeres.  
Las miro indiferentes y les digo;  
con éste no tenéis nada que hacer.

Al atardecer reúno en torno mío  
hombres  
y nos tratamos de gentleman  
mutuamente.  
Apoyan sus pies en mis mesas.  
Dicen: "Nos irá mejor". Y yo no  
pregunto: "¿Cuándo?".

Al alba los abetos mean en el gris  
del amanecer  
y sus parásitos, los pájaros,  
empiezan a chillar.  
A esa hora, en la ciudad, me bebo  
un vaso,  
Tiro la colilla del puro, y me  
duermo tranquilo.

Generación sin peso, nos ha  
establecido

en casas que se creían  
indestructibles  
(así construimos los largos  
edificios de la isla de Manhattan  
y las finas antenas que al Atlántico  
entretienen).

De las ciudades quedará sólo el  
viento que pasaba por ellas.  
La casa hace feliz al que come, y él  
es quien la vacía.  
Sabemos que estamos de paso  
Y que nada importante vendrá  
después de nosotros.

En los terremotos del futuro,  
confío  
no dejar que se apague mi  
puro "Virginia" por exceso de  
amargura,  
yo, Bertolt Brecht, arrojado a las  
ciudades de asfalto  
Desde la Selva negra, dentro de  
mi madre, hace tiempo.

(*Balada del pobre*, Bertolt Brecht.  
Grandes poetas ilustrados, 1997,  
p. 10-11).



Obra: "La malasangre", Fotografía: Arturo García Torres

## BIBLIOGRAFÍA

Brecht, Bertolt. (1976). *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.

Buenaventura, Enrique. (1992). *Máscaras y ficciones*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.

Duque, Fernando. (2005). *Antología del Teatro Experimental de Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá

Grandes poetas ilustrados. (1977). *Bertolt Brecht*. Valencia: Editorial La Máscara.

Reyes, Carlos José. (2004). La Actividad Escénica en la Universidad Nacional. Cuatro décadas: 1945-1985. En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

