
This is the **published version** of the article:

Macuitl Cortés, Agustín; Foguet i Boreu, Francesc, tut. Análisis del espectáculo "La bona persona de Sezuan" de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Ricard Salvat. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67687>

under the terms of the  license

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA CATALANA

MASTER INTERUNIVERSITARIO EN ESTUDIOS TEATRALES

**TITULO: ANALISIS DEL ESPECTACULO “LA BONA PERSONA DE SEZUAN” DE
BERTOLD BRECHT BAJO LA DIRECCION DE RICARD SALVAT**

ALUMNO: AGUSTIN MACUITL CORTES

TUTOR: FRANCESC FOGUET I BOREU

INDICE DE CONTENIDOS.

0.0 Introducción.....	3
1.0 Brecht en La década de los sesenta.....	7
2.0 La poética salvatiana.....	12
3.0 La concepción del espectáculo.....	18
4.0 Análisis del espectáculo.....	21
5.0 Conclusiones.....	38
6.0 Bibliografía.....	39
7.0 Apéndice.....	41

Introducción

El presente trabajo pretende acercar al lector a uno de los grandes creadores de la escena catalana del s. XX, quizás uno de los directores que ha tenido más impacto en el trabajo teatral barcelonés y por extensión en el quehacer escénico catalán. Se trata de Ricard Salvat, director teatral de gran innovación escénica, dramaturgo, investigador y escritor entre otros aspectos importantes.

Ricard Salvat consiguió llevar a la escena catalana obras épicas de Bertolt Brecht (Salvat 1971: 59), analizó su revolución teatral y, mediante sus estudios, pudo realizar diversas puestas en escena como: *La bona persona de Sezuan*, la cual analizaremos en el presente estudio para saber si es fielmente resuelta bajo los parámetros brechtianos.

El objeto de estudio en el presente trabajo lo constituirá esta auténtica innovación teatral y estética: concretamente, las estrategias teatrales empleadas por Salvat en la puesta en escena de *La bona persona de Sezuan*. Asimismo, también será objeto de estudio de este trabajo, de una parte, la influencia que Ricard Salvat tuvo de Bertolt Brecht y, de la otra, la proyección que Salvat hizo de Brecht sobre la escena catalana.

Hemos considerado interesante confrontar a ambos directores, ya que al igual que Brecht también Salvat “era, sens dubte, un director de gran transcendència a l'escena teatral catalana i europea” (Orduña 1988: 58).

Consideramos que ya existen numerosos estudios de Bertolt Brecht así que nuestro trabajo de investigación está enfocado desde una perspectiva salvatiana. También veremos si la concepción teatral en la escena salvatiana es un fin didáctico.

Para ello realizamos una profunda investigación de su montaje *La bona persona de Sezuan*, en los textos teóricos de Bertolt Brecht (Dort 1973) y en los escritos de Ricard Salvat (Salvat 1966). Si partimos de la premisa que el teatro épico resulta especialmente original e innovador:

“Este recupera y actualiza, en pleno siglo XX, recursos teatrales propios del teatro griego y medieval, tales como la aparición en escena de coros, narrador, empleo de máscaras” (Dort 1973). Los cuales debemos analizar en el montaje para saber si Salvat retoma estos elementos en la práctica. Si a esto sumamos la alternancia de la música, la narración y acción que impregna la obra, la cual goza de un ritmo narrativo incomparable, tenemos una gama amplia para estudiar este espectáculo.

Definitivamente en el teatro épico brechtiano el escenario adquiere una función narrativa y distanciadora de gran originalidad, la que utiliza Salvat de cierta manera; por lo tanto al analizar el espacio, observaremos si se cumple la función de distanciación en su puesta en escena (Salvat 1971: 63).

Debemos confirmar la influencia brechtiana sobre la dirección escénica, la que a su vez es paradigmática como el mismo trabajo escénico de Brecht y a través de estas similitudes brechtianas ver cómo influyen en el proceso creador de Salvat, y como las aplica en la práctica del montaje *La bona persona de Sezuan*, todo lo anterior podremos corroborarlo, mediante los cuatro capítulos de los que consta nuestra investigación.

Para esta comparación acercaremos al lector en el capítulo primero a una breve introducción de lo que ocurre en la escena catalana en la década de los sesenta: el impacto que produjo en Catalunya la recepción de Bertolt Brecht, a través de los grupos: “Gil Vicente, ADB, L’EADAG els quals van ser paradigmàtics” (Orduña 1988: 43). Además en los tres grupos se encuentra involucrado directa e indirectamente Ricard Salvat.

A lo largo del segundo capítulo abordaremos la poética salvatiana en la relación con la influencia brechtiana. Es decir lo que de Brecht aplica Salvat, en su espectáculo. Las coincidencias en el trabajo escénico de ambos directores; el teatro ético desde una perspectiva brechtiana, el cual nos conducirá a descubrir el teatro que realiza Salvat, teniendo en cuenta el punto de vista textual e ideológico.

A lo largo del tercer capítulo acercamos al lector a la concepción del espectáculo, a partir del programa de mano y de tres preguntas básicas en la dirección escénica.

1. ¿Por qué elige esta obra?
2. ¿Para qué esta puesta en escena?
3. ¿Para quién este trabajo escénico?

Creemos que antes de analizar el espectáculo debemos delimitar el cómo concibe la puesta en escena Salvat por lo que es pieza fundamental este punto.

Finalmente en el cuarto capítulo procederemos al análisis de la pieza *La bona persona de Sezuan* dirigida por Ricard Salvat, identificaremos: el empleo de las estrategias en el montaje, el fin didáctico, el tema, los personajes, la influencia oriental, el empleo de canciones intercaladas en el texto y pondremos un especial énfasis en la Interpretación y la escenografía.

Nuestro trabajo está basado en:

- fuentes primarias: obras completas de Bertolt Brecht.
- fuentes secundarias: estudios sobre Bertolt Brecht y Ricard Salvat, Artículos en prensa y revistas, biografías de Ricard Salvat Y Bertolt Brecht, entrevistas personales a colaboradores de Salvat, consulta del dietario de Ricard Salvat

Consideramos que este trabajo de investigación, ha tenido una perspectiva Salvatiana en todo momento, procurando hacer visibles todas las similitudes brechtianas en el quehacer escénico de Salvat, con la finalidad de remarcar, su técnica teatral para poder analizar el espectáculo y descubrir si cumple con las características de una puesta en escena brechtiana.

CAPITULO 1: Brecht en la escena catalana en la década de los sesenta

En este punto comentaremos en líneas generales los tres grupos más emblemáticos que aparecen en la escena catalana, de la década de los sesenta y la recepción del autor Bertolt Brecht.

Queremos partir del año 1958, en que se llevo a cabo una lectura escenificada en la Universidad de Barcelona: *La excepción y la regla*. Fue una de las actividades culturales como consecuencia de los primeros movimientos estudiantiles contra la dictadura franquista. Esta fue realizada por el alumnado del centro. Intentaban remover el ambiente universitario. Se trataba como indica (Orduña 1988: 34-35) de “la primera representació que en consta d’una peça de Brecht a l’Estat espanyol”.

Como analizaremos más adelante, esta obra fue la primera pieza brechtiana didáctica que tuvo una continuidad, puesto que el grupo de Teatro Popular Gil Vicente, volvió a representar: *La excepción y la regla* y la representó unas sesenta veces entre 1961 y 1964 (Pons 2007:412). Debemos mencionar que este grupo actuaba clandestinamente en barrios y centros de enseñanza de todo tipo. En aquellas fechas, la pieza didáctica de Brecht *La excepción y la regla* fue objeto de gran interés por parte de ciertos grupos comarcales independientes y, sobre todo pertenecientes al cinturón de ciudades industriales de Barcelona. Así se cumplió uno de los principales objetivos del grupo de teatro popular: “Llevar el teatro a las masas populares, crear un teatro del pueblo” (Entrevista Feliu Formosa 24/07/10).

Esta pieza breve se ajustaba a las características del grupo: porque es de las obras más eficaces para ser entendida por toda clase de públicos, tanto como por el universitario como obrero y requiere un montaje sencillo.

Debemos mencionar que este grupo estaba formado por obreros, estudiantes, profesiones libres y dirigidos por Feliu Formosa (que a su vez procedía de el teatro universitario) él utilizó el teatro como arma política. Los coloquios que seguían a las representaciones se ceñían generalmente a discutir el

contenido social y político, de modo que el obrero y el empleado reunidos, intentaban superar las diferentes estructuras sociales, la representación podía ser un estímulo para un minucioso análisis de las relaciones criticadas por Brecht en su obra. Esta experiencia, que se repitió con otras obras (no de Brecht), fue a nuestro entender lo más positivo de la actividad del grupo, ajeno ya totalmente a cualquier idealización populista. El teatro venía, pues a añadirse a una lucha que se libraba en el terreno político y social.

Paralelamente al Grupo de teatro Gil Vicente, otro grupo teatral independiente, la Agrupació Dramática de Barcelona (ADB), realizó el primer montaje público y legal de un texto brechtiano, *L'opera de tres rals*, los días 12 y 13 de noviembre de 1963, en el Palau de la Música Catalana.

“Des del 1955 quan va ser fundada, amb el suport de la burgesia il.lustrada de Catalunya, l’ADB havia estrenat grans autors catalans i universals” (Coca 1978:167-170) por lo tanto su objetivo era esencialmente cultural, aunque debido a la situación española del momento el hecho cultural se convertía en político.

L'opera de tres rals fue prohibida por la censura en 1963, se efectuaron sólo dos funciones de las cinco previstas. Estas se llevaron a cabo en medio de constantes y ruidosas manifestaciones del público en el momento en el que el texto aludía a la policía y a los banqueros. “Era una època on es podia fer visible, amb certes limitacions, l’actitud de resistència enfront de la dictadura, per part d’uns sectors determinats de la població fortament polititzats” (Pons 2007: 413).

L'opera de tres rals bajo la dirección de Frederic Roda fue el primer estreno público de esta obra en Catalunya. En el mismo año de 1963 la ADB fue prohibida gubernativamente y se disolvió.

Ricard Salvat había permanecido como director en el ADB dirigiendo tres montajes:

1. *El burges gentilhome* de Moliere, (año)
2. *Tu i l'hipòcrita* de Maria Aurèlia Campmany
3. *Primera representació*, de Joan Oliver.

Pero en desacuerdo con la dirección, abandonó la entidad y, junto con Maria Aurèlia Campmany, fundó en 1960 l’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG).

“Nosaltres varem agafar el nom d’Adrià Gual per a reivindicar la primera persona que a Catalunya havia treballat tal como ara s’entén la posada en escena” (Salvat 1988: 36).

Hay que decir que la mayor parte de “la renovació del teatre català i el treball sistemàtic entorn de Brecht la va portar a cap l’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual, sota la direcció de Ricard Salvat” (Orduña 1988: 43).

Esta escuela trabajaba en tres áreas: interpretación, dirección e investigación. Uno de los objetivos era la renovación pedagógica. El director Ricard Salvat profundizó en los textos teóricos brechtianos para crear un estilo propio, procurando de adaptarlo a la circunstancia catalana a las presuposiciones de la nueva objetividad y del realismo épico. Debemos mencionar que Salvat tuvo tres etapas para su consolidación teatral:

1. la primera de 1953 a 1960 cuando fundó la EADAG,
2. la segunda de 1960 a 1966 cuando creó la compañía profesional Adrià Gual y
3. la tercera de 1966 hasta 1971 cuando dirige la compañía del teatro nacional Àngel Guimerà (Salvat 1971: 10).

En el marco de la que fundó en 1960, la presencia y la influencia de Brecht van a ser de una fuerza determinante en la actividad docente y escénica de la EADAG. Algunos ejemplos: *La dona jueva*, que pertenece a un episodio de *Terror i misèria del III Reich*, también dirigió otras escenas de ésta obra, que dirigió con sus alumnos de la EADAG i *La bona persona de Sezuan*. Esta última, cuando se convierte ya en compañía teatral. Cabe destacar que “este montaje se llevó a cabo en 1966 y fue de gran importancia para la consolidación del teatro brechtiano como un clásico moderno: *La bona persona de Sezuan*” (Fernández 1988: 290)

Varios montajes de la EADAG se remiten a las teorías del “realismo épico brechtiano”. Esto se debe a que su director tenía un considerable conocimiento de la teoría teatral alemana y había estudiado a Piscator y a Brecht e incluso tuvo acercamientos al Berliner Ensamble.

Más allá de los montajes sobre textos brechtianos, lo más destacado del trabajo de la EADAG fueron los montajes épicos, elaborados sobre textos originalmente no concebidos para el teatro y con las cualidades de explotar todas las posibilidades en el escenario a partir del realismo brechtiano. “La sèrie de muntatges èpics es va iniciar amb *La pell de brau*” (Orduña 1988. 57). Del poeta Salvador Espriu, esta escenificación del poema en 54 cantos, dio lugar a que con este montaje se lograra la vinculación del compromiso con el colectivo. “*La pell de brau* va ser un dels primers espectacles èpics escenificats a Catalunya” (García 1998: 41).

A grandes rasgos los resultados que se obtuvieron desde la fundación de la EADAG fueron:

- La incorporación al mundo profesional de actores diplomados en la escuela.
- La definición de un estilo de interpretación y dirección.

- Se convirtió en la primera escuela independiente creada en Catalunya que ha trazado e impuesto las teorías del teatro épico objetivo, obtenidas de los estudios y modelo de trabajo de Bertolt Brecht.

“El concepto de teatro público no nació contra el de teatro privado, si no contra el teatro de estado” (Salvat 1998: 130). Tenemos claro que esto se pudo ver reflejado en la teoría y en la práctica de cada uno de sus montajes épicos que llevó a cabo (Salvat 1971).

Los tres grupos de teatro o agrupaciones dramáticas tuvieron una enorme influencia en las siguientes generaciones teatrales, y se fueron desarrollando durante la década de los setenta y sirvió como un amplio referente de la escena catalana del s. XX. Tuvieron una fuerza y presencia innovadora en aquellos tiempos en los que no era fácil hacer teatro catalán por las condiciones políticas. Hubo grandes similitudes en las tres; por llevarlo a cabo en lengua catalana, por realizar montajes brechtianos aunque cada grupo con una visión diferente del hecho teatral.

CAPITULO 2: La poética salvatiana

A lo largo de este segundo capítulo, nos centraremos en tres puntos, los cuales a nuestro entender son indispensables para la comprensión de la poética salvatiana estos son: La influencia brechtiana, el teatro ético y lo que Salvat aplica en sus espectáculos de Brecht estos tres puntos a su vez están ligados a la concepción brechtiana desde el entender de Salvat.

Comenzaremos remarcando la enorme influencia brechtiana que existe en el trabajo escénico de Ricard Salvat, nunca separa el aspecto espectáculo del aspecto literario del teatro. Cabe mencionar que para lograr la unión de ambos elementos, analizó las obras de Brecht en función de su estética, de su investigación como director escénico, y de su trabajo total para el teatro, con la finalidad de poder realizar su quehacer escénico bajo los parámetros brechtianos.

Otra característica brechtiana en Salvat, fue la búsqueda por un lenguaje teatral nuevo, a partir de la fidelidad del texto para así poder generar un espectáculo total. Esto lo llevó a cabo por medio de los estudios de la estructura estética, sociológica y política del teatro épico, además mediante esto logró establecer unos paradigmas en la nueva escena catalana o mejor dicho, una de las tendencias más diversas partiendo de una postura abierta, en el aprendizaje de Brecht, con el objetivo de profundizar en las aportaciones del teatro épico en especial el recurso de la fábula, el gesto y la obra didáctica:

“Si bé crec que el teatre és, fonamentalment, temple de la paraula, crec també que un recolzament mímic i pantomímic de la paraula pot ajudar que el verb adquireixi una nova dimensió” (Salvat 1971).

Por lo tanto podemos constatar que lo que buscaba Salvat, era encontrar su lenguaje teatral, partiendo del texto en todo momento.

“El teatro de Brecht el cual se funda en el texto y este texto cumple más bien la función de interrumpir la acción que de fundarla” (Brecht 1985). Salvat lo que buscaba era el autentico valor del lenguaje y por medio del creador verbal Bertolt Brecht, consiguió la fórmula teatral que le sirvió para comunicar la crítica de una sociedad en este caso la catalana, aplicando la formulación de Brecht que el teatro no es sólo para un hombre si no para toda una sociedad con el fin de producir un cambio en el espectador, por medio de la búsqueda de un nuevo lenguaje, Salvat analiza la agilidad, y la libertad de éste, mediante: los textos teóricos de Brecht. En este sentido también podemos decir que esta es una de las razones por lo que Salvat en el montaje teatral “*La bona persona de Sezuan*” no suprime ninguna parte de la obra y es puesta en escena completamente siguiendo otro de los principios de Brecht: “El teatro se funda en el texto, y éste debe ponerse en escena íntegro” (Brecht 1970). “M’ha preocupat en aquests espectacles meus aconseguir un llenguatge teatral propi on la sintaxi teatral tradicional quedés anhilada o, com a mínim, capgirada” (Salvat 1971: 18).

Por lo tanto podemos reafirmar que, Salvat decidió estudiar a Brecht para: “Crear una consciència crítica en el públic” (Salvat: 1971). Podemos verlo reflejado en la elección de sus montajes brechtianos-

Un rasgo importante que mantuvo Salvat en su trabajo escénico fue que lo fundamental para él era mostrar a la sociedad en escena al igual que Brecht, y utilizó al teatro como medio, para buscar que el espectador visualizara una acontecimiento diferente que no hubiera imaginado, y encontrar ese gran arte al que se refería Brecht para lograr vincularlo, a través de la diversión que Brecht entiende como “el fet d’entretenir, és el d’admirar i atraure, és a dir, el de fer alguna cosa nova, sigui amb llums, maquinària o noves possibilitats dels actors”(Brecht 1985).

Muchos reformadores de teatro como: Antoine, Brahm, Stanislavski, Craig, Piscator, por mencionar algunos consiguieron una riqueza de expresión en el teatro y fue útil para los directores que imponen

como una finalidad la instrucción, una presentación de ambientes, una reproducción de situaciones, que se podía hacer visible en esta nueva organización de escena, también la propuso Brecht en su teoría.

Salvat nunca separó el teatro didáctico del hecho teatral: éste era profundamente politizado, era la coordinación de los elementos de: narración, descripción, coros y proyecciones. Para mantener esta línea de trabajo brechtiana, Salvat utiliza la técnica de la distanciación fielmente, se la plantea como una necesidad y una máxima eficacia en este nuevo organismo. Por lo tanto el teatro reúne la narrativa y la dramática con la que se forma el teatro épico, y aporta, el elemento social que aparece como autónomo.

La influencia brechtiana sobre Salvat se encuentra reflejada en los siguientes puntos:

- Modo de actuar distanciado de los actores.
- El empleo del distanciamiento en la música.
- Distanciamiento de la escenografía.

Son tres puntos que revisaremos en el capítulo del montaje.

De hecho lo que a Salvat le interesa del teatro de Brecht, es la reducción del campo de acción, con esto, queremos decir que se aleja de ese realismo que busca la verosimilitud en la observación, en el estudio y en la reconstrucción del flujo visual o flujo vital mediante la acumulación de detalles. “Es a partir de l’any 1960 quan crec que començó a definir una trajectòria pròpia, quan sóc plenament responsable dels textos que jo escolleixo i quan tinc un lloc teatral, la cúpula del coliseum, que em permet per primera vegada d’assajar sempre en l’espai escènic on després representar els meus espectacles”. (Salvat 1971:p.12)

A partir de textos teóricos brechtianos pudo crear un estilo propio siempre pensando en adaptarlos a la escena catalana, como “en su momento lo hizo Brecht en la escena alemana” (Desuche 1966: 117). Mediante los presupuestos de la nueva objetividad y del realismo épico.

Lo que Salvat aplica de Brecht en sus espectáculos: es la forma teatral adecuada según Brecht que tiene que contener. “El espectáculo debe cumplir con los dos aspectos más esenciales: el de instruir y el de divertir, haciendo posible al mismo tiempo, estas dos finalidades y entonces se incorporara cada vez más activamente a la historia” (Salvat 1966: 125). Uno de los planteamientos de Salvat en sus montajes era obligar al espectador a pensar y después tomar posición, una es consecuencia de la otra “Nos hará salir de nuestra indiferencia enfrente del arte para adentrarnos en el contacto exigente que nos pide” (Salvat 1971: 9).

Podemos decir que Salvat considera al teatro como una manifestación estética de la necesidad de un ritual. Porque para él, los ritos estaban muy vivos en Catalunya y podían ser fácilmente recuperables, decía que de alguna forma todos hemos perdido nuestra esencia. “Hauríem de tenir el sentit de l’ evolució, no repetir ni crear rituals, si no conectar amb els que tenim i reviurel’s” (García 1998: 92). La vanguardia teatral para Salvat fue el camino donde pudo reunir los trabajos del teatro de Br|echt, con la esencia del rito, sobre las cuales ya habían trabajado a diferentes niveles autores como Artaud y Genet, la investigación de la vanguardia, el nivel europeo, la investigación de la propia identidad cultural, la actitud ideológica clara para el que hace política teatral, todo se relaciona con coherencia en el pensamiento de Ricard Salvat y es una cosa común que retoma de Brecht.

Salvat se plantea una obra, un montaje, de varias maneras: depende de la propia obra y de quien la produce al igual que Brecht, los dos buscaban una libertad creativa, Ricard Salvat buscaba obras que tuvieran un interés en él, no quería hacer teatro solo por sobrevivir, ni por seguir trabajando, quería

hacer un Teatro ético mediante la constante fidelidad de los textos así lo confirman el crítico de la época, (Sagarra: 1966).

Los mismos montajes como: *La bona persona de Sezuan*, *La pell de brau*, que no fueron recortados, ni minimizados era el texto puesto en escena en su totalidad, no cambiaba ninguna cosa sin razón. Tampoco buscaba una lectura ilustrativa que tuviera el espectador, buscaba una lectura complementaria siguiendo uno de los principios del teatro Épico, parte del hecho de que la lectura se hace mediante la mirada y el oído. “Podem fer l’antítesis, i l’espectador farà la seva síntesis” (Salvat 1971).

A fin de conclusión el trabajo como director de Salvat se ha producido a diferentes niveles y hay que distinguir su labor como un hombre de teatro que acerca un texto de papel con una posible actitud creadora o recreadora del texto. Esto se puede, confirmar con sus espectáculos compuestos a partir de textos a teatrales como: *La pell de brau*. Cuando hay obras teatrales que no están hechas para representarse el director se encuentra con el problema de replantearse un hecho de recreación en el espacio escénico. El problema básico de la dirección escénica es el hacer comprensible, gracias al gesto, y sobre todo, la marcada intencionalidad del gesto, y de la situación, este lenguaje que el público de un teatro no puede asimilar pues no se le puede exigir el estudio de una lengua. Sin acotaciones Salvat buscaba encontrar en el mismo texto, la única orientación puesto que su gran mayoría de trabajos escénicos estaban orientados en el realismo épico. Y así como Brecht tuvo la necesidad de la creación de un teatro actual adecuado al s.XX Salvat también tuvo la necesidad de investigar una nueva manera de hacer teatro y desarrollarla en Catalunya.

CAPITULO 3: La concepción del espectáculo

En este capítulo queremos partir de la concepción del espectáculo basándonos en el programa de mano así como en algunos textos teóricos de Ricard Salvat.

La buena persona de Sezuan, fue definida por Brecht como una parábola dramática y así mismo lo siguió conservando Salvat, en el programa de mano se puede constatar, aunque por esta razón hubo diversas opiniones para la realización de este montaje. Salvat estaba convencido, que la única salvación para el nuevo teatro era orientarlo hacia los principales hallazgos de Brecht, sin embargo algunos críticos opinaban que Brecht no podía llevarse a cabo en la cultura catalana, pero Salvat siempre se opuso a esta afirmación puesto que para él. “La tradición cultural no se delimita en unas fronteras, y la experiencia ajena puede ser siempre útil, e integrable a la propia tradición. La tradición latina no se integrara al movimiento hacia el futuro del teatro si no es asimilando la lección del teatro épico” (Salvat 1966: 22-23).

La bona persona de Sezuan, es la obra capital de Brecht sobre las posibilidades del comportamiento moral del hombre frente a la realidad y requería un estudio sistemático del problema. Salvat se encuentra en esta parábola en un estado de atemporalidad y espacialidad. El Sezuan revolucionario no tiene nada que ver con el Sezuan de la parábola brechtiana habría que distinguir la una de la otra y plantear a todos los personajes en un Sezuan con explotación y capitalismo, el final abierto debía pues aclarar al público que Xen Té no quiere aprender por qué no comprende que el Sezuan de la obra no constituye base alguna para las buenas acciones. Debe surgir un nuevo Sezuan. Por tanto, se debía reflexionar y leer. “Uno de los temas más importante del teatro de Brecht es, en efecto, la imposibilidad de la bondad en nuestra sociedad” (Gisselbrecht 1858: 37). Con esto podemos decir que la aspiración a la bondad no es un tema literario, si no una reivindicación. La bona persona de Sezuan se encuentra en

el tercer periodo de producción dramática de Bertolt Brecht (Holthusen 1966: 78) este periodo abarcó del año 1938 a 1945.

La característica más importante en esta obra es la articulación episódica, es decir, una preponderancia de lo aditivo sobre lo constructivo, y, con ello, una independencia notable de las diversas partes que permite mediante entremeses, apostrofes al público e interludios líricos musicales, mantener despierto el espíritu de crítica y evitar el exceso de ilusiones teatrales. Esta es la concepción principal que tiene del montaje Salvat. Lo que le interesaba construir en escena era erigir en regla un desarrollo uniforme de la acción en forma de capítulos.

A ello, corresponde un desarrollo al estilo de la práctica, de las pruebas en un proceso: la representación se da como “prueba” y termina con una sesión ante el tribunal. La contraposición dialéctica entre la bondad y la realidad social fue tratada por Brecht en este texto.

“Las palabras del epílogo se han citado a menudo en las piezas de Brecht. Telones cerrados, preguntas abiertas. ¡Que el público decida por sí mismo! Pero eso no es una respuesta” (Mayer 1998: 48). Brecht sabía que la indicación de que los espectadores reaccionen por sí mismo no es seria. La pieza no es ninguna lucha de clases por lo tanto tiene que ser dirigida desde otra perspectiva.

¿Cómo Salvat formula la pieza?

“La historia de Xen Té, la bona persona de Sezuan, ha començat com una faula, una faula amable. I a mesura que la historia avança es va convertint en tragèdia. Xen Té la bona persona de Sezuan, no té sortida. Amb tot no ens troben enfrente de una tragèdia, en el clàssic sentit de la paraula, per que no es amb el destí que topa Xen Té com els herois de la vella tragèdia s’alçà, plena de justícia enfrente de les lleis injusta, car Xen Té es també Xui Ta, un ésser cruel y sense escrúpols” (Programa de mano espectáculo: *La Bona persona de Sezuan*).

El texto y la música debían de ser íntegros para que la representación pudiera tener un valor de conmemoración, para lograrlo Salvat utilizó, a la agrupación “Diabolus in musica”. El director del grupo musical Joan Guinjoan pudo realizar unos arreglos inmejorables, a partir de las partituras originales de la creación musical de Paul Dessau y con solo 7 instrumentos musicales, logró musicalizar las ocho canciones de la obra teatral. Las intervenciones musicales que se dirigen al público, acentúan las canciones y son el gesto general para mostrar que acompaña eso que siempre se quiere mostrar de una manera especial. Por eso los actores no deben pasar de una manera a otra sin transición alguna si no al contrario diferenciarla claramente del resto. La música se registrara con toda coordinación al texto, no será solo de acompañar ni de comentar. Por otra parte una pieza fundamental fue la documentación gráfica del montaje del piccolo teatro de Milán sobre todo para la parte escenográfica para retomar la estética visual y tener un referente de otra puesta en escena.

¿Por qué esta obra?

Porque Brecht escribió esta obra entre el 1939 y 1940 que es cuando nos podemos encontrar con su momento de plenitud dramática. Por lo tanto Brecht consigue su propio estilo, es el momento en el que se encuentra en una madurez personal que se ve reflejada en la corriente del realismo épico. La bona persona es una de las piezas más rigurosamente incluidas en el presupuesto narrativo y técnicas del realismo épico, por lo tanto, por estos puntos Salvat “Escolleixo dirigir-la perque al no tenir cap dass modell em permet una llibertat creativa (Salvat 1971).

¿Para qué esta puesta en escena?

Era una manera de poner en escena el pensamiento brechtiano: esta constante aparece de una manera diáfana en *La bona persona de Sezuan*, a través de una perfección formal y del lenguaje que nos

muestra, con la excelente intervención musical, todo eso que el autor exigía de su público: presa de conciencia enfrente del problema que le planteaba.

¿Cómo era la forma de trabajo?

Salvat no acostumbraba a escribir totalmente la propuesta del montaje, como si fuera un Storyboard de una película, o dibujo por dibujo para ver la narrativa de la obra. Hacia algún esquema, escribía algunas anotaciones; lo hacía para fijar la idea, improvisaba bastante. Salvat hacia primero un ensayo a la italiana, leían la obra para ir avanzando y desmenuzándola, preguntando a los actores como veían la obra, y explicando como él entendía la obra. Nos parece que es una manera muy eficaz de comenzar a construir el montaje.”Podemos encontrar a través de este primer acercamiento a actores con intuición”(Salvat 1988: 90). A Salvat le agradaban estos, no le parecía correcto tener que explicarle a un actor todo lo que debe de hacer. El actor debe de ser inteligente al dar ideas que tengan diversos registros para que el escogiera el que fuera más conveniente. “Com a director busco una veritat que l’actor amb els seus coneixements m’ajuda a trobar-la” (Salvat 1971). Un buen actor épico debe de cambiar de registro a menudo, debe ofrecer diversas lecturas para poder escoger como director una y debe existir un respeto mutuo del trabajo.

Algunos directores tratan lo estético como marginal sin demasiado interés en las declaraciones teóricas, en los escritos y en las instrucciones técnicas, no fue el caso de Salvat. Por lo tanto debemos decir que el no buscaba que se observara cómo una determinada especie de teatro ampliaba o restringía su función social, o que se completara o creara los medios artísticos, o se estableciera, o afirmara en la estética, él quería que el teatro brechtiano defendiera su inclinación a las tendencias sociales y por lo tanto debía alejarse de las falsas imágenes que se ofrecían en los escenarios, de aquella época incluidas las del llamado naturalismo, esto fue lo que lo llevo a poner en escena: *La bona persona de Sezuan*.

CAPITULO 4: Análisis del Montaje

Si queremos analizar una obra teatral de Bertolt Brecht debemos partir de sus escritos teóricos, del texto dramático y del montaje que el mismo dirigió, o supervisó. Su obra en el Teatro de Berlín de este montaje que fue realizado e interpretado por el Berliner una de las mayores creaciones de Brecht. Sin embargo debemos partir desde otro punto ya que *La bona persona de Sezuan*, no fue dirigida por él ni por su compañía de Teatro, de forma directa ni indirecta.

Estas tres facetas no pueden separarse entre sí para comprender el significado de un texto Brechtiano hay que verlo montado de una determinada manera que nos ayude a captar aquella intención social y critica que el texto persigue. Y este montaje, para conseguir, la finalidad deseada, debe sujetarse a una determinada estética, estética que Brecht ha formulado en una doctrina coherente. Es decir para poner en escena, *La bona persona de Sezuan*, hay que tener bien presente, por una parte, la obra teórica de Brecht aquello que él desea con su teatro, y el modo como conseguirlo ; por otra parte, el texto – texto pensado y escrito en función de la idea Brechtiana del teatro-; y, por último, la realización práctica de aquél llevada a cabo por el “Berliner Ensemble” (Hay ediciones de montaje- modelo realizados por el “Berliner” “modellbuch Courage”, “modellbuch Galilei” etcétera). Como hemos mencionado al inicio para la obra *La bona persona de Sezuan* no hay modelo pues no se puso en escena por el Berliner Ensemble. Más adelante analizaré el modelo del piccolo teatro en que se basó Ricard Salvat para su puesta en escena. (Salvat 1966:15)

La puesta en escena de *La bona persona de Sezuan* se sirvió de la foto- crónica del trabajo de Benno Besson, que le fue proporcionado al director Ricard Salvat por Helene Weigel y también considero a, el piccolo teatro y al teatro Hacameri de Israel (Josep Millo,), Y al teatro nacional de Paris. Esto se debió a que esta obra quedó incompleta como espectáculo, como total obra de teatro, con

esto me refiero a un Teatro total que Brecht proponía realizando la puesta en escena y confirmando así su método.

Esta obra no fue dirigida por Brecht, como hemos mencionado antes, ni directamente ni indirectamente y por lo tanto no existe ningún Das Modell como en sus otras piezas. Esta fue la principal razón para que el Director Salvat la pusiera en escena ya que “al no tener un modelo fijado, la obra tiene una libertad de acción” (Salvat 1966: 16).

Salvat da una gran importancia al modelo por lo tanto al no tener ningún modelo fijado se basa en su gran mayoría en el del Piccolo teatro: no se llegan a dominar los métodos del teatro épico, partiendo tan solo de la teoría: lo mejor desde un punto de vista práctico, es copiar y esforzarse en descubrir las razones de ciertos grupos escénicos, de ciertos modos y de ciertos gestos expresamente indicados en el modelo. Dice Brecht: “Debe haberse copiado bastante antes de atreverse a sacar un modelo propio”. Si recordamos que antes Salvat había dirigido: con anterioridad con sus alumnos, escenas de *Terror i miseria del III Reich*, y su primer montaje completo brechtiano sería *La bona persona de Sezuan*. Podemos ver su evolución: La médula de la obra está en la exploración de una serie de relaciones y reacciones de clase.

Salvat lo que buscaba a través del montaje era la Inter-relación de unos personajes con otros y con los objetos una técnica Brechtiana básica (Monleon 1966: 6)

Como hemos mencionado antes, lo que el director buscaba era la relación de unos personajes con otros buscando la naturaleza del personaje, pero siempre teniendo una distancia con él. El tono que alcanzó la obra fue pedagógico y social, ya que combinó ante todo la narración y la acción en escena, haciendo uso del personaje y del narrador.

Hasta la fecha de 1966 ninguno de los directores españoles que habían montado una obra de Brecht habían trabajado partiendo de un conocimiento real de la obra Brechtiana. (Sagarra 1966: 29). Este conocimiento real y serio se aprecia en el montaje de Salvat. Por otra parte, nadie puede sorprenderse de que Salvat conozca a profundidad la obra Brechtiana. Se puede corroborar en su crítica a la puesta en escena barcelonesa “*La opera de la perra gorda*” (Monleon 1966:29).

Este conocimiento que demuestra Salvat de la obra de Brecht es lo que confirma que su montaje *La buena persona de Sezuan*, es el estreno de Brecht en España como afirma el crítico. (Monleon 1966:11) Salvat se ha preocupado por comprender y servir de la mejor manera posible una determinada concepción teatral. Podemos corroborarlo en su cuaderno de notas que consultaremos más adelante. Es cierto pues él no se aventuró a montar un texto de Brecht sin estar al corriente de este mismo.

El gestó una noción primordial de la actuación brechtiana, lo que Salvat exige del actor: que seleccione los gestos que expresen una actitud global, una característica social.

“El gest és una presa de posició, cara als altres, l’expressió mimada de les relacions socials que s’ establexien entre els homes d’una època determinada” (Salvat 1971). Por lo tanto para el actor el texto hablado se descompone en función del gesto, una pieza es un conjunto de gesto y es evidente que en un establecimiento de gestus en un espectáculo exige por si solo un largo estudio. Salvat lo que hacía era trabajar con el actor para encontrar el gesto adecuado, y también con los objetos manuales. Aquí podremos analizar y comprender los gestos de cada uno de los personajes, como lo haremos más adelante. Todas las escenas de la obra de Brecht se apoyan en un determinado “gesto básico”. Aquí nos remitiremos a analizar solo unas escenas centrales de la puesta en escena.

Salvat se mostró siempre preocupado por llegar a concretar un gestus este estaba citado con una acotación cualquiera, buscaba la necesidad de llegar a escribir un dialogo en que la indicación de un

determinado gestus obligaría al actor a adoptar una actitud, un movimiento y una entonación correcta.

Este gestus Salvat lo logra exteriozar con un éxito completo en determinadas escenas:



Imagen I,II Escena VI Sala del fons d'un restaurant barat de suburbi CIA ADRIA GUAL.

Podemos comprender la situación de celebración de la boda un ejemplo de gestus, que ocurre todos los personajes han adoptado la misma actitud ante el suceso que estan precenciando Brindar por el matrimonio de Xen Té y Yang Sung. Y la espera interminable de Shui Ta. El director coloca a Yang Sun y Xen-te delante de la cortina americana, como se puede ver en el desplazamiento. En esta parte de la obra podemos ver como en un texto Xen Te se dirigue al público como en aparte, se utiliza el efecto de distanciación. Las acotaciones que se emplean en el texto original se siguen al pie de la letra. Como indicaciones a los actores. El movimiento escénico de la escena es en desplazamientos semi-circulares y en diagonales, Yang Sun termina cantando en el proscenio.

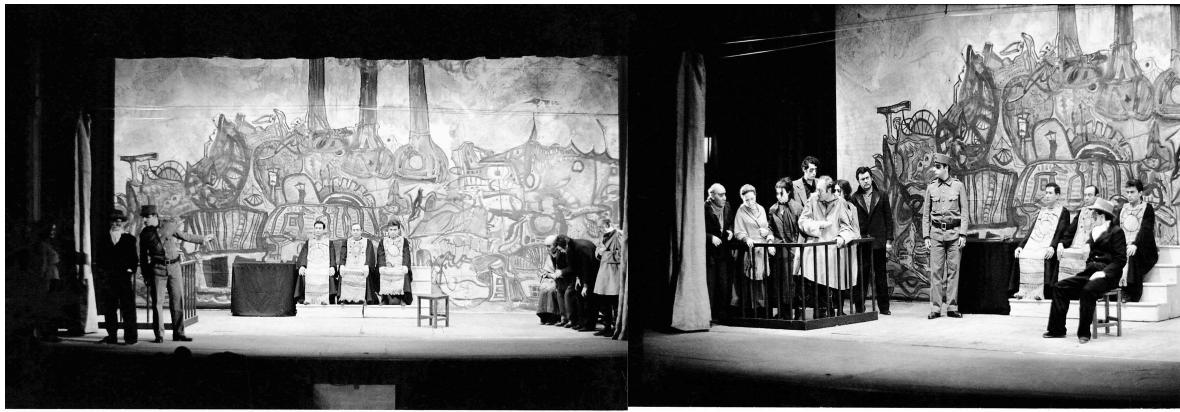


Imagen III, IV. Escena X La sala del tribunal

Podemos ver mediante el gestus la relación que se define entre las personas, en el caso del Juicio de Shui Ta, cómo el pueblo de Sezuan está en contra de Shui Ta, los dioses en espera de comenzar, en un estado neutral y Shui Ta ensimismado. Hay en esta escena tres gestus bien definidos por la dirección comprendidos en su totalidad.

La interpretación ha sido dirigida partiendo de aquel principio Brechtiano en el que se afirma “la más pequeña unidad social no la constituye un ser humano; la constituyen dos seres humanos. Esto no se había visto en ningún montaje Brechtiano.

La posibilidad de hacer visible la escritura era aquello que fascinaba a Brecht. No se trataba tanto de encarnar, como de hacerla visible por medio del lenguaje corporal. Hacer visible matéricamente y no tanto orgánicamente. Y la escritura china constituye un modelo privilegiado de esa simultaneidad entre signo e imagen, un triple nivel de lectura que resulta muy coherente con las búsquedas brechtianas: cada ideograma se puede leer como imagen, como fonema y como signo o incluso como concepto.

En cierto modo, el teatro tradicional chino traduce en lenguaje escénico ese modo de funcionamiento de la lengua china.

“Efectos de distanciamiento en el arte dramático chino”

“El artista chino no actúa como si existiera una cuarta pared aparte de las tres que le rodean. Hace visible que él sabe que se le está observando. [...] El artista se observa a sí mismo. [...] El observarse a sí mismo de los artistas, un artístico y virtuoso acto de auto-alienación, impide la total identificación del espectador, la que le conduce al suicido moral, y permite un grandioso distanciamiento de los hechos. Sin embargo, el espectador no renuncia por completo a la identificación. El espectador se identifica con el actor como un observador: así se cultiva en el público una actitud de observación, de contemplación. [...] El artista chino [...] se limita simplemente a citar al personaje que representa.” (Brecht: 1985).

La interpretación:

Salvat se preocupó en mostrar la faceta social de cada uno de los personajes, poner en el punto de mira del espectador las relaciones y los problemas que surgen entre grupos sociales, en este caso el proletariado. Creó una estructura social en la cual se veía en ciertas escenas a los personajes explotados. Busca ese argumento social y lo remarca de manera concreta.

En la primera escena lo fundamental es mostrar una evolución hasta el malvado Shui Ta. Shui Ta es el representante de un grupo social por lo tanto era necesario que tuviera un gestus opuesto al de Xen Té. El tema ofrece grandes dificultades y sucesivos intentos de manejarlo, se debe evitar lo esquemático. “Xen té tiene que ser un personaje dotado de alma., para ser una alma buena, más bien que su bondad no puede ser estereotipada, no podía ser buena en todos los instantes ni siquiera en su papel de Xen te. Y la maldad de Shui Ta. Tampoco podía ser estereotipada, la fusión de un personaje con otro, su permanente descomposición” (1977: Brecht) Una manera eficaz que utilizó Salvat para

distanciar al personaje de Shui Ta y Xen te fue que el actor representara al personaje opuesto a su sexo, y si Xen te era trágica, Shui Ta debería ser cómico.

El gran experimento de los dioses que consistía en incorporar al mandamiento del amor al prójimo el amor a sí mismo, el añadir al “debes ser bondadoso contigo mismo” tenía que apartarse de la fábula y al mismo tiempo dominarla.

Las primeras etapas morales deben tener una motivación social y, sin embargo debían atribuirse a una capacidad especial. El talento es una predisposición especial.

Los personajes de Brecht no son nunca unos individuos coherentes e inmutables. En su teatro no encontraremos los “caracteres” de la dramaturgia clásica. Los personajes brechtianos se nos aparecen como la suma de los “caracteres” heterogéneos, como el producto de una serie de acciones e interacciones, de contradicciones tanto objetivas como subjetivas. Estas últimas reflejo de las primeras y reaccionando frente a ellas. En este sentido la obra dramática de Brecht plantea toda una “crítica del personaje teatral”. Critica activa que culmina en la división del personaje Xen-te.

El actor no debe “encarnar” un papel: debe limitarse a “citarlo” y a “comentarlo” para esto debe comprenderlo y para los actores quiere decir hallar el modo de que su interpretación sea eficaz. Este método lo ejerció Salvat ya que buscaba en todo momento una distancia entre el actor y el personaje. La interpretación se basó en comentar al personaje con una abundancia de gestos adquiridos y precisos. Adquiridos a través de una técnica rigurosa por los ensayos. Lo que hacía Salvat en los ensayos era utilizar la técnica de Brecht ya que en todo momento comenzaba como hemos mencionado con un ensayo a la italiana y trataba que los actores utilizaran la técnica de identificación, que después no usarían en absoluto en la escena. Como un medio de trabajo, ensayaba de una manera que los actores memorizaran el texto a veces con tono y otras sin tono, y otras veces de memoria. El recomendaba a

los actores que recordaran las primeras reacciones frente al texto.” Una vez en escena el actor no se debe metamorfosear con el personaje” (Salvat 1966: 124).

Lo que utilizó Salvat de Brecht con precisión absoluta era lo que le pedía al actor que su actuación fuera paralela a la del director de escena, que indica el papel al actor. Entonces el papel debe ser dado no como improvisación si no como una citación. Algunos procedimientos que ayudan al actor son:

- Transposición a tercera persona,
- transposición al pasado,
- indicaciones escénicas y comentarios.

La actuación que planteaba Salvat a sus actores era que su gesticulación tiene que ser como si observaran sus gestos, nunca extasiándose. Los gestos siempre planteaba citarlos a los actores, planteándolos como hechos históricos.

Como he mencionado anteriormente y considerando que de los tres montajes en los que se basa Salvat para la creación del suyo, el más fiel es el del piccolo teatro por los puntos de coherencia y planteamientos de dirección los cuales detallo a continuación:

Puesta en escena del Piccolo teatro:

A través de publicaciones sobre el autor y sus teorías se despertó interés y comprensión en los espectadores para la realización sin concesiones (compromiso) de esta obra, la cual, debido a su carácter de parábola que narra, un cuento, cómo se degradan fácilmente las relaciones entre menesterosos (desamparados) y la compasión privada.

Strehler descubre de una manera radical las desavenencias (distensiones) sociales, descritas por el autor y la muestra en todas sus amargas contradicciones. El aceptó la obra pero no su áspera poesía porque esta no suaviza las acusaciones si no que las hace más profundas.

Brecht se apoya en una parábola de una nitidez admirable, alcanza incluso de mentes infantiles. Este es uno de los planteamientos escénicos que utiliza Strehler y que es común al que utilizó Salvat.

El director Teatral Strehler sin embargo se apartó radicalmente de la descripción del autor sobre la descripción de las diferencias o disensiones sociales y las mostró en toda su dureza y en sus agudas contradicciones. Esto mismo lo muestra Salvat en la puesta en escena por que una de las razones por la que la Eligio dirigir fue porque tenía libertad de acción. (Salvat 1966: 17) El marco de la acción es indefinido, abstracto, apto para que surjan en estado puro unas contradicciones sociales que son las de nuestro mundo.

Decorados y escenografía

Los decorados del montaje *La bona persona de Sezuan*, fueron realizados por Armand Cardona Torrandell. La personalidad plástica del artista va a ser capaz de dejar su huella en esta escenografía sin sacrificar el esquema realista pedido por el estilo Brechtiano que en ese entonces se consideraba imprescindible. Del trabajo de diseño de Cardona Torrandell para *la buena Persona de Sezuan* destacan muy especialmente los estudios para el tratamiento visual de los personajes.”Son molt remarcables les aportacions que el mateix Cardona i Torrandell fa a la dramaturgia de l'espectacle a través de las interpretacions plàstiques de alguns personatges” (Bueso 2003: 57).



Imagen V proleg un carrer de la ciutat de Sezuan, CIA ADRIA GUAL. **Imagen VI boceto de Carmona Torrandell para el decorado del proleg.**

Como se puede apreciar en la imagen cinco, y seis, lo que logró con su trabajo escenográfico fue el de no reproducir la realidad, si no tan solo perfilarla con algún rasgo, se alejó de reproducir la ilusión de realidad sobre el escenario, como lo exige el teatro épico.”(Bueso 2003:56)



Imagen VII, Proleg un carrer de la ciutat de Sezuan, CIA ADRIA GUAL.

Imagen VIII, Escena V L'estanc, CIA ADRIA GUAL.

Los figurines van a ser realizados por Joan Salvat, y nos muestran una potente idea plástica de la escena. Negro era el vestuario de los poderosos de él explotador y de Shui Ta que esta abultado enormemente y con la máscara fija cruel como un robot. Los otros iban vestidos de gris en todos los

matices posibles podemos verlo en las imágenes siete y ocho. El único contraste de color eran los dioses extremadamente coloreados al principio de la obra a base de antiguos rituales y mascaras chinas.

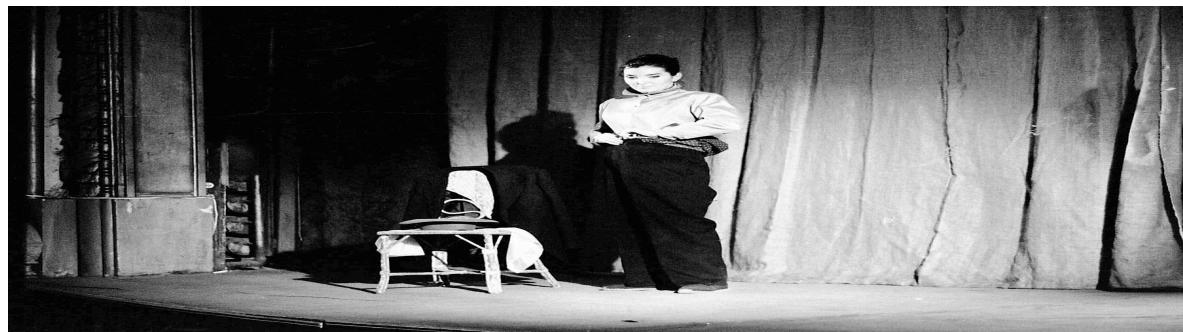


Imagen IX , Escena VII pati interior de la botiga de Xen Te.CIA ADRIA GUAL.

Para Salvat dada la concepción del decorado y las dimensiones del teatro, pudo utilizar la cortina americana en toda la puesta en escena como uno de los recursos obligatorios de Brecht ver Imagen 21.

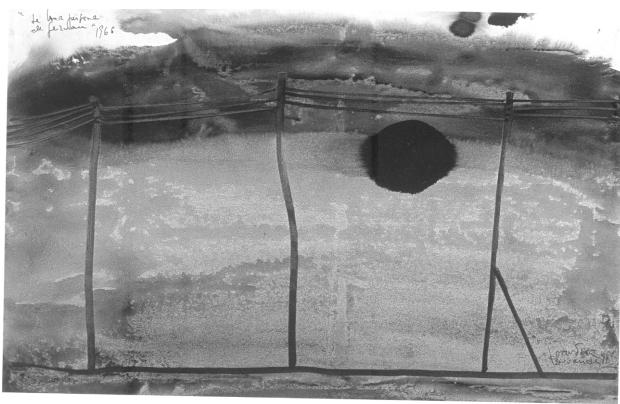


Imagen X decorado para Intermedi, CIA ADRIA GUAL

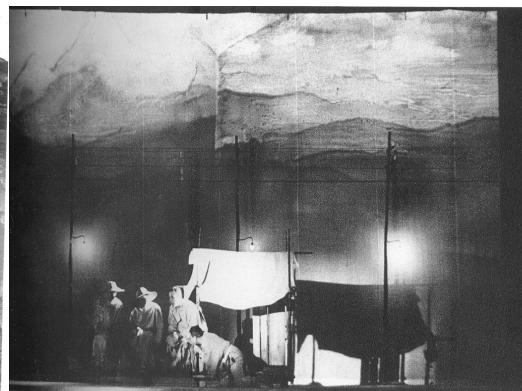


Imagen XI escena intermedio, Piccolo Teatro.

Contra un cielo de cemento se esbozaba duramente el gris de las miserables barracas de bambú, así era la escenografía del piccolo teatro a su vez este mismo color gris utiliza en los decorados Arman

Cardona Torrandell imagen diez ya que es un elemento y color a menudo utilizado en las puestas de escena del Berliner Ensamble o del teatro brechtiano. El Piccolo también utiliza madera y cemento en los decorados para plantear un mundo despiadado. La diferencia con la Compañía Adrià Gual es que ellos utilizan decorados. Imagen once, puesto que según el director Ricard Salvat reflejan una hostilidad estos materiales. Los cuales sirven a Xen te para que arrastre su aventura de la bondad o de lo bueno y sus malas consecuencias. Entre el cielo vacío y la tierra enemiga corren los cables del telégrafo símbolo de un tiempo nuevo. Estos fueron utilizados en el montaje de Salvat solo como decorados.



Imagen XII, escena III capvespre en un parc public CIA ADRIA GUAL.

Imagen XIII escena III Piccolo Teatro.

Pero que las personas de este mundo de la pobreza son cuerpos extraños que no saben cómo utilizar había pocos episodios tan falsos y de una paz artística como el parque en que el amor de Xen te por Sun empieza a florecer Imagen doce y trece que es casi idéntica la escenografía y el gestus, de el Piccolo teatro y la CIA. Adrià Gual. Como en la estancia del local en donde se celebra la miserable boda. Podemos confirmar la gran influencia escenográfica que tiene la compañía Adrià Gual del piccolo teatro (Imagen 2,8)

La crueldad de la escena de la fábrica de tabaco de Shui Ta en la cual los pobres descargan sus sobrecargados carretones al ritmo de los golpes de tambor de Sun. (Un ritmo que servía para los esclavos de las antiguas galeras) Al final volaban los tres dioses sobre una nube de color rosa hacia la patria celestial acompañados por himnos litúrgicos mientras los desesperados e inútiles gritos de ayuda de Xen-te repercutían y se quedaban en el cielo vacío de cemento. (Imagen 5)

A pesar de todo también ellos se humanizaban más y más en el curso de la obra y mostraban así su cada vez más grande su impotencia durante su viaje sobre la tierra.

“Señalar es más que ser”. Esta es la enunciación de Brecht en el libro nueva técnica del arte del actor: indicar, demostrar, y por lo tanto no “ser”. El actor que interpreta al aviador, no lo es pero muestra al aviador. El tema del aviador es recurrente en Brecht, identificado con el triunfo de la tecnología, la confianza en el futuro. Contar demostrar, centrar el hombre como objeto de una investigación y no prestarse al equívoco de su realidad sobre el escenario, permaneciendo sugestionados por el juego mágico, de los sentimientos y de la psicología, como por otra parte de aquellos de la simbología. Para conseguir este objetivo debemos estudiar algunos fundamentos indispensables de la técnica Brechtiana, derivados, por Ej. De la simplificación que él hace de la conocida escena de “calle”. El ya clásico ejemplo del testigo de un accidente de auto que explicándolo, no “interpreta” pero “muestra” el atacante del accidente, los otros testigos del coche atacante, etc. Escogiendo un “particular” para cada “representación” y convirtiéndolo en el quantum (cosa esencial) de la narración, fue el primer estadio de una definición:

La posición del cuerpo de Xen Té, el modo de fumar o de apoyarse de Shui Ta, el saludo militar y el paso del policía, el brazo doblado en alto del carpintero, la inclinación del codo de la señora Shin, los gestos “de los dioses”. De aquí el enfriarse del actor como reacción a una réplica.

El su fijarse por algún momento quedarse quieto como una instantánea su inmovilidad para que el espectador pueda observar cómo sobre una mesa de una oficina fuese llamado a reconocer datos particulares de una indagación. Y sobre entender como en la reinterpretación el tiempo imperfecto, y el dijó aplicado a cada replica fue el esfuerzo - y el juego- que se pidió obviamente a todos los actores. ¡!!!El personaje cuentan como lo hizo el tono de Brecht es como contar una historia. Explicar ¡!!!

Un juego en el cual cada uno de estos entró rápidamente pero que constituyó y fue una férrea obligación. Más fácil para algunos por que ya habían pasado por la experiencia por la opera de tres reales o Coriolano, menos fácil para otros pero que a pesar de todo maduró y llegó a cumplirse.

El resto de la esencialidad de la escenografía, y el tono del vestuario, constituían por si mismos una ayuda no indiferente, y el estudio de un maquillaje de fondo que sirviera de base para todos, conducía el actor, ya desde el momento del verse al espejo del camerino, a un proceso interno que eliminaba cualquier, verosimilitud de tono Stanislavskiano.

Más difícil fue distanciar y objetivar allí donde el actor en busca del personaje se inclinaba hacia un método psicológico, arriesgando de perder de vista el principio por el cual cada escena Brechtiana es conforme a sí misma y así cada grupo de réplicas y cada réplica.

El método emocional presupone de hecho un centro motor, individuado a través del cual se pueda irradiar infinitas variaciones y alusiones que podría comportar, avalar y sostener. La recitación épica advierte ciertamente la dificultad de romper con el hábito de concebir la interpretación del actor como un “todo” donde estén contenidas variantes infinitas capaces de graduarse y revivir. Ofrece todo en vez de un conjunto total, revive trozos.

Pero advierte además el imperativo de escoger y mostrar “un solo efecto cada vez” de declararlo aislado. Cada uno de estos efectos, se convierten en el miembro singular de un “cuerpo” cuya

conformación y cuyo “funcionamiento” son revelados totalmente al espectador, sólo cuando la investigación y el proceso sobre el hombre se cierran con el cerraje del telón.

Utilizare un ejemplo de los utensilios en la escena de la boda:

2 mesas, 4 sillas, Jarra de vino, vasos del restaurante de suburbio en que se celebra la boda de Xen Té y dos billetes de tren que Sun enseña a Xen te aquí podemos corroborar que se utiliza lo indispensable en cada escena de esta puesta en escena brechtiana.

La música juega un papel bien definido en el texto y universo Brechtiano. No es el comentario cantado del texto, lo que expresa los sentimientos ya traducidos por las palabras. En Brecht en cambio la música es “autónoma” en relación al texto, de una autonomía dialéctica: a menudo a su negación. La música podrá ser alegre e indiferente, durante una escena triste, lo que hará a la escena más impresionante. Pero esta contradicción tendrá un sentido social histórico, político, más que puramente estético.

La función de la música deja de ser afectiva, ya no se refiere al corazón si no que suscita la inteligencia, por que castiga en un momento dado, detona. La música restituye la libertad del espectador. Brecht utilizaba músicos modernos en sus puestas en escena (Weil, Eisler, Dessau) en este montaje la música fue realizada por Paúl Dessau. Para él la canción es un elemento poético, una llamada a la sensibilidad contemporánea del público popular al cual se dirige. Nos devuelve a nuestra época; así pues para que el teatro haga revivir la realidad contemporánea, es necesario que se ponga al unísono de esta, y para ello que se ponga a buscar nuevos medios de expresión que permitan a la representación teatral, que no hablan de la realidad, tentativa difícil, de la que poca gente se da cuenta. La música en este montaje tuvo un sentido social, histórico y político, más que puramente estético.

Podemos concluir este capítulo, confirmando que en el espectáculo, analizado encontramos: la escasez de elementos escenográficos, el empleo del colorido en las escenas y la maquinaria visible ante el público por lo tanto es una representación de un texto brechtiano en toda su dimensionalidad.

No quería intentar expresar a través del actor una imagen que debería de tener en sí mismo. Los actores no eran instrumento. Más adelante diría que intentaba descubrir con los actores cual era la historia que la obra de teatro explica, y a las intervenciones musicales que se dirigen al público, acentúan las canciones y son el gesto general para mostrar que acompaña eso que siempre se quiere mostrar de una manera especial. Por eso los actores no deben pasar sin transición alguna si no al contrario diferenciarla claramente del resto.

La música se registrará con toda coordinación al texto, no será solo de acompañar ni de comentar si no para ayudarlos a encontrar la máxima eficacia. Salvat no era un director de escena que lo supiera todo, respecto a la obra se comportaba como si no supiera nada, hacia el efecto que ignoraba todo y no tenía ninguna respuesta(Entrevista a Josep A. Codina 20/05/ 2010). Podemos confirmar en esta entrevista que la manera de trabajo de Brecht y Salvat es similar (Salvat 1966: 141). Lo que le importaba demasiado a Salvat era como el actor muestra el texto en escena. Todo agrupamiento, todo gesto, todo movimiento servía a Salvat para mostrar la historia que explicaba la obra. Cuando Salvat dirigía, descomponía la obra en los cuadros más importantes en pequeñas escenas para encontrar el gesto. Cuando trabajaba con sus actores las relaciones sociales con los personajes son estudiadas particularmente con minuciosidad. Los gestos nunca son escogidos ni buscados con una finalidad estética, si no tienen que ser reveladores de un hecho histórico.

Cuando algunos actores le decían a Salvat que tenían una propuesta de su personaje, él les decía que la presentaran en el escenario al igual que Brecht hacia con sus actores (Salvat 1966: 142).

El elemento primordial que retomo Salvat de Brecht fue el efecto de la actitud distanciada, del efecto V que es en la medida o efecto que se produzca una reacción determinada en el publico que la contempla. Constituye, por lo tanto, para Salvat, la integración de toda una concepción del hombre y de la sociedad.

Salvat hacia primero un ensayo a la italiana, leían la obra para ir avanzando y desmenuzándola, preguntando a los actores como veían la obra, y explicando como él entendía la obra. Nos parece que es una manera muy eficaz de comenzar a construir el montaje. Podemos encontrar a través de este primer acercamiento a actores con intuición.

El trabajo como director de Salvat se ha producido a diferentes niveles. Hay que distinguir su labor como un hombre de teatro que acerca un texto de papel con una posible actitud creadora o recreadora del texto. Por una parte debemos hablar de sus espectáculos compuestos a partir de textos a teatrales como hemos mencionado antes.

Sin acotaciones Salvat buscaba encontrar en el texto, en el mismo la única orientación, la gran mayoría de trabajos escénicos estaban orientados bajo una orientación del realismo épico. Brecht utiliza el elemento ninotesco a su vez Salvat lo retoma en su montaje: mascaras, como una odiada caricatura de un determinado estatus dominante, o de la condición humana que no se presenta nunca como absoluta, si no cambiante. Estos tratamientos épicos a los que me he referido comenzaban, en la preparación de los actores, subrayando los monólogos explicativos, la ausencia casi constante de conversación, de dialogo propiamente dicho. Acentuaba en el oficio del actor el carácter de presentación del personaje. “La mascara sería lo que tanto en la escena como en la sala haría reaparecer al hombre desnudo, al hombre bueno, núcleo de la utopía expresionista” (Sánchez 1988: 64).

Conclusión

Quiero terminar remarcando un hit que Ricard Salvat, hizo en Catalunya:

La bona persona de Sezuan y *Un home és un home* que estreno Ricard Salvat en 1966 y 1970 respectivamente, fueron los dos montajes que marcaron el momento álgido del brechtismo en Barcelona que empieza, desde los setentas, su declive. Con lo anterior se reafirma una época en la cual Salvat utilizo a Brecht como vehículo de la comunicación de una sociedad.

A partir de este hit me formule las siguientes preguntas:

¿Qué es Brecht hoy? Yo tengo la sensación de que ya no se producen las complicidades que creaba hace 40 años en la escena catalana. Pero a la vez he visto obras de Brecht y funcionan aunque no con la misma dimensión. ¿Qué puede hacerse para realizar un montaje teatral de Brecht? Creo que debemos de tomar la dimensión clásica y paliar los elementos más esquemáticos y dogmáticos de su obra. Lo que yo veo es que en los teatros europeos han retomado sobre todo los textos de la primera época de Brecht. En los países como, Latinoamérica se mantiene intacta la complicidad de Brecht. ¿Qué pasará con Brecht? Es un gran hombre de teatro, a la altura de un Pirandello, un Lorca, un Shaw, un Sartre, un Miller. Lo que apenas se dice es que era un genial director de escena, de un buen gusto y de un sentido general del espectáculo extraordinario. Que a su vez Ricard Salvat aplicó este por medio de la técnica brechtiana en el espectáculo de *La bona persona de Sezuan* y lo hemos podido confirmar mediante esta investigación. La cual ha sido una experiencia enriquecedora, descubrir e indagar el trabajo escénico de Ricard Salvat y confrontarlo con la teoría brechtiana para saber bajo qué parámetros brechtianos está realizado y que además me han ayudado a comprender el teatro brechtiano, para mi quehacer teatral.

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles 1985: Poética. Barcelona: Laia.

Brecht 1970: Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Vol. 1-2, Buenos Aires: Nueva Visión.

Coca 1978: Coca Jordi, L'agrupació dramàtica de Barcelona, edicions 62, Barcelona.

Desuche 1966: Jacques Desuche, La técnica teatral de Bertolt Brecht, Oikos –tau, Barcelona.

Dort 1973: Bernard Dort, *Lectura de Brecht*, seix barral, Barcelona.

Fábregas 1978: Fábregas X , *Historia del Teatro Catalán*, Barcelona, Milla.

Fábregas 1969: Fábregas, X, *Teatro Catalán de Agitación Política*, Barcelona, 62.

Fábregas 1967: Fábregas Xavier, *De L'off Barcelona a L'accio comarcal*, Barcelona, 62.

Fábregas 1987: Fábregas Xavier, *Teatre en viu*, Barcelona, 62.

Formosa 1973: Formosa Feliu, *Per una accio teatral*, Barcelona, 62.

Gisselbrecht 1958: Gisselbrecht, *Introducción a la obra de Brecht*, Argentina, Siglo Veinte.

Hormigón 1975: Hormigón, J.A. (ed.): *Brecht y el realismo dialectico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Holthusen 1966: Egon Holthusen, Brecht ensayo, Seix Barral, Barcelona.

Innes 1987: Christopher Innes, Chaos, According to Plan, University of Cambridge, USA.

Martin 2000: Carol Martin, *Brecht Sourcebook*, London and New York, London.

Monleon 1966: José Monleon, *Primer acto*, Barcelona, pp. 6-9.

Orduña 1988: Orduña Javier, *El teatro Alemán Contemporáneo del estado Español*. Barcelona, Portic, 1988.

Pons 2007: Pons Arnau, *Carrers de frontera* vol.1, Institut Ramon Llull, Barcelona.

Pere Daussa “Artistas del régimen” Assaig Teatre, 73, Octubre, 2009 p. 17-20

Pérez 1970: Pérez Gonzalo, “*Teatre independent a Catalunya*” Barcelona.

Sánchez 1988: J. Antonio Sánchez, Brecht y el expresionismo, Universidad Castilla la Mancha, España.

Sagarra 1966: Joan Sagarra, *El correo*, Barcelona, pp. 12-14.

Salvat 1971: Salvat R. *Els meus montatges teatrals*, Barcelona, 62, 1971.

Salvat 1983: Ricard Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos.

Salvat 1990: Ricard Salvat, *Escrits per al teatre*, Barcelona, Institut del Teatre.

Thomson 1994: Peter Thomson, *the Cambridge companion to Brecht*, University of Cambridge, Exeter.

Varios Autores (Actas del encuentro internacional Brecht) *Brecht en España*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.

Willkommen 1980: Willkommen Beim, *Berliner Ensemble*, Alemania, Redakthionssclub.

Werner: 1973. Werner Hetch, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, 62.

APENDICE:

PROGRAMA DE MANO DE EL ESPECTACULO *LA BUENA PERSONA DE SEZUAN* DE
BERTOLD BECHT BAJO LA DIRECCION DE RICARD SALVAT.