

"Ubu Roi", (1896), primera parte de una trilogía del Rey Ubú, nombre que semeja el balbuceo de los niños, es el antepasado directo del movimiento Dadá con que Apollinaire anunció la locura desencadenada en el arte, en su manifiesto de 1916. Esta obra insólita de Jarry ha sido clasificada entre los fauves literarios por su ^{sentido} ~~origen~~ ^{a propósito} paródico, de personajes históricos (esencia -- del político), y su negación uno a uno de los canones -- estéticos ortodoxos. La postulación de todo un anti-sistema de valores, el de la Patafísica es el propósito fundamental de las teorías de Jarry, seguidas en su obra: "La patafísica es la ciencia de las soluciones -- imaginarias que, simbólicamente, atribuye la propiedad de los objetos, descritos, por su virtualidad, a sus -- alineamientos" (2)

Si la ciencia trata de lo general, la Patafísica "tratará de las leyes que rigen la excepción y -- explicará el universo como complemento a ella". (3) Esto requiere la comprensión de todos los mundos posibles de lo real y lo alucinante; la confusión de lo que es y lo que debería ser. Esto presupone una nueva forma de humor, una nueva sabiduría y medio de sobrevivir; y -- también una nueva forma de belleza: "Resulta convencional denominar monstruo a cualquier combinación de elementos disonantes; centauros y quimeras son definidos -- de esta forma por gente que no los conoce. Yo llamo --

(2) Alfred Jarry.- "Ubú Rey".- Prólogo, citado por Roger Shatluck.- Ed. Cit. p. 24.

(3) Ibidem.

monstruo a toda belleza inagotable" (4).

Evidentemente, esta actitud estriba en lo paradójico, lo cual no lo sería así ^{si}no implicase la distorsión de la lógica tradicional. Una confrontación - de "Ubu Roi" con la poética aristotélica nos desvela - el misterio del origen del teatro del absurdo. Basta enunciar los puntos básicos para descubrir la ^{contra}lógica - de este antagonismo.

La confianza de Aristóteles en el natural humano, lo hace concebir un arte a imitación de la realidad que, además, mueva a ejemplo. La verosimilitud, o carácter imitativo del arte, choca con la Patafísica, - ley de la excepción o ciencia de las soluciones imaginarias; y la ejemplaridad de la virtud es diametralmente reemplazada por la perversión, por lo abyecto y degradante, por la belleza de lo monstruoso. Los caracteres, ideales y constantes, que pecan por error, no -- son tales; sino una ejemplificación extrema de las posibilidades del espíritu humano egoísta, en su aspecto más negativo: Ubu salta a la escena, y ya su figura, - ventrudo, como un molusco y de cabeza pequeña, descubre sus deformidades secretas. O sea hay una tipificación o ruptura con toda personificación caracterológica. (5)

(4) Ibidem, p. 38.

(5) Exige Jarry que el actor encarne al personaje con todo su cuerpo, y que reemplace su cara con una máscara que tipifique su vicio. Tal es su teoría del "Tic" que "prueba que el autor ha vuelto al revés sus personajes, mostrando su alma por fuera: el alma - es un tic". Ibidem. p. 41. El foco central es el cuerpo del actor, no requiere de presentación literaria.

En cuanto a la catarsis, cuyo objeto es hacer nos purgar y sublimar nuestras pasiones, Jarry instrumentará una catarsis inversa a la expuesta por Aristóteles. De modo que ^{así} reconozcamos nuestra zona vergonzosa y aceptemos nuestras limitaciones e insuficiencias, enfrentándonos a los defectos humanos y renunciando, no a nuestra esencia instintiva y pura, por horrible que - por prejuicio histórico nos parezca; sino, precisamente renunciando a todo afán de sublimidad y de idealidad. ← } Este es el antecedente mas directo del Teatro de la -- Crueldad propuesto por Antonin Artaud. Tortura del inconsciente, agresión para liberar a los espectadores - ante el misterio de su propia creación.

Respecto a la elocución o estilo poético y - elevado, conforme a ciertos metros y ritmos adecuados - a la emoción y conceptos, "Ubu Roi" lanza el balbuceo, el grito y la palabra no sentida conceptualmente; sino en su sentido mágico y mítico. La comunicación reside en el humor, acto común de reconocimiento.

Y el espectáculo, del que Aristóteles infería la superioridad de la epopeya sobre la tragedia, ya -- que no ha menester de la imitación burda de la materia, cobra, en cambio, (influencia del guiñol), la dimensión del espacio interior del alma del propio espectador. - Reflejo, del inconsciente profundo. Síntesis escénica; - la recámara de Ubu es su propia alma: cama, cielo y -- urinal. "Y es justo que cada espectador vea la escena - dentro del decorado que conviene a su visión de la es-

cena" (6)

Otros puntos importantes para la dramática, - como la unicidad, la anagnórisis y la acción trágica, - guardan una relación de burla con la tragedia clásica: "la acción se situa en Polonia, o sea en ninguna parte"⁷; pero "todo gravita al rededor de un solo personaje"⁽⁸⁾

La anagnórisis, o reconocimiento efectuado, - a través de indicios que descubren la identidad de los protagonistas y de sus lazos familiares, en "Ubu Roi" - se substituye por un choque de traseros al modo de los "sagi" de la Comedia dell'Arte, o como cuando la Madre Ubú (figura femenina total: madre, esposa, hermana, -- cómplice) entra en la cueva donde Ubú ha huído cobardemente del ejército enemigo, ^{ella} y trata de fingirse una - aparición sobre natural para ganar la voluntad de su - marido en favor propio: "hagamos que nos prometa el -- perdón de nuestras raterías"..... dice; sin embargo, la luz del amanecer la descubre. Ubú dice "Las almas excelentes acaban siempre por encontrarse; Dios las cría y - ellas se juntan." Y madre Ubú exclama "Di mas bien que por esta vez un alma excelente se ha tropezado con un jumento".

Por toda respuesta, Ubú que descubre el engaño, le hecha un oso muerto encima y trata de matarla, acción que no se ejecuta, debido a la llegada de los -

(6) Ibidem., p. 130.

(7) Polonia había perdido su autonomía, a - la sazón invadida por Prusia.

(8) O.C. p. 137 .

polacos; contrariando de paso con ello la poética aristotélica, que encontraría repulsiva esta situación. Pero es que de hecho el teatro de Jarry desintegra las situaciones, al abandonar los convencionalismos de la perspectiva óptica; con ello provoca la risa despiadada, sin caridad, de las flaquezas humanas. Rompe la tradición de veinte siglos de comedia que ha reído con la acción provocada sólo por el resorte de la palabra y de la lógica, y retorna a los sonidos preverbales y al movimiento ceremonial de la comedia aristofanesca.

La parodia es el principio de la rebelión del teatro de vanguardia; contrapuesto a "Edipo Rey", está "Ubú Roi"; Y a "Prometeo encadenado" corresponde "Ubu - Enchainé", ^{quien proclama}: "Hallándome en un país donde libertad significa fraternidad, y fraternidad significa igualdad - ante el derecho, y sintiéndome incapaz de actuar como cualquier otra persona, y considerando que ser igual a todo el mundo no significa nada para mí, he decidido - convertirme en esclavo....." (9)

La censura más grave que la vanguardia hace al teatro tradicional es haber roto con el espíritu de -- anarquía profunda que es raíz de toda poesía. La lógica aristotélica, llevada a sus últimas consecuencias - en el campo de la poesía, cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto, y entre forma y significado, encasillando el desorden que nos acerca al caos y disolviendo el sentimiento de lo serio y de la risa. (10)

(9) Ibidem., p. 19

(10) C. f. Antonin Artaud.- O. C. .

Las obras más representativas del teatro del absurdo parecen una aguda instrumentación intelectual dirigida contra la lógica convencional del pensamiento que ha hecho al teatro contemporáneo tan humano como antipoético. Se trata de recuperar el libre poder de disociación del humor, desplazamiento del significado habitual de las cosas, y de volver al miedo meta físico, miedo de la propia alma ante lo imprevisto objetivo, ante la transición intempestiva de una imagen pensada a una -- imagen real, como son los dragones, los peligros sobre naturales, etc. A nadie pasa desapercibido cómo el teatro ha perdido popularidad ante los espectáculos deportivos, o cinematográficos y de music hall; o ya bien ante las corridas de toros; que, en cambio, si conservan vivos la gravedad dolorosa de lo imprevisto y el desorden del humor.

La descuartización de los códigos habituales lógicos es en sí misma un recurso para crear la comicidad y enfrentarnos a la pérdida de la razón, que es el mayor miedo, o sensación dolorosa que la máscara de la personalidad del hombre occidental puede sufrir. Eugene Ionesco (1912-), representante de la vanguardia superrealista, aborda el problema de la identidad verdadera del hombre, y del vacío o carencia de poder comunicativo de la lógica convencional. "Tiene la progresión geométrica, la enfermedad incurable de los muertos", dice uno de sus personajes (11), en cuya casa un

(11) "Amédée ou comment s'en débarrasser" (Amadeo o como librarse de él), 1954.

cadáver crece. Metáfora válida también para el período expansivo (no creativo), o de civilización que sufre la cultura occidental.(12) En otra de sus obras, los habitantes de un pueblo se metamorfosean en rinocerontes; un lógico plantea a lo largo del dialogo los siguientes razonamientos: "¡He aquí pues, un silogismo - ejemplar! El gato tiene cuatro patas. Isidoro y Fricot tienen cada uno cuatro patas. Ergo, Isidoro y Fricot - son gatos".....-"Mi perro también tiene cuatro patas", comenta un caballero Anciano: " Así, pues, lógicamente mi perro sería un gato", reflexiona. "Logicamente, sí. Pero lo contrario es también verdad", replica el lógico.

Y es que "Es hermosa la lógica".....-"A condición de no abusar de ella".....-" Otro silogismo: Todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Ergo, Sócrates es un gato".....- "Es verdad. Yo tengo un gato que se llama Sócrates (...) ¿Sócrates, entonces, era gato? ...".....- "La lógica acaba de revelárnoslo".

" La lógica lleva al cálculo mental"..... " La lógica no tiene límites"..... "Quito dos patas a esos gatos. ¿ Cuantas le quedan a cada uno?"..... " Tome una hoja de papel. Calcule. Quitamos seis patas a los dos-gatos. ¿ Cuantas les quedan? ¡ A cada uno !", inquiera el lógico.

El caballero anciano se esfuerza: "puede haber

(12) C. f. Oswald Spengler.- La Decadencia de Occidente.

un gato con cinco patas....."....." Y un gato se queda con una pata". Pero, entonces, ¿seguirán siendo gatos?. Responde el lógico: "¿Por qué no ?"....." Podemos tener un gato con seis patas....."

"Será una excelente iniciación a la vida artística de nuestro tiempo"., se intercala sorpresivamente esta frase de otra conversación distinta, que han sostenido simultáneamente otros personajes. Este parece el climax de la crítica; no obstante Ionesco va más -- allá: .- "En ese caso habría un gato privilegiado".... "¿ Y un gato despojado de todas sus patas, descalificado?".- " Lo cual no sería justo. Ergo, no sería lógico" "Por que la justicia es la lógica". (13)

Otro autor clásico de la vanguardia es Samuel Beckett (1906-), su obra ha sido considerada como modelo de una realidad escénica de la pura antirealidad o negación absoluta. Es una burla a la paradoja existencial, al sin sentido lógico de la vida humana. (14) En ella, sus personajes de vienen en símbolo, portavoces del autor, como consecuencia de su abstracción; el --- lenguaje hablado resulta poco espontáneo, de liberadamente mutilado, Y la abolición del dialogo y la casi - total eliminación del texto ocurre en su "Acto sin palabras", subtulado "partitura musical" en que el hombre, foco central de comunicación, en un soliloquio mímico consigo mismo, siente la fugacidad de los objetos

(13) E. F. Eugene Ionesco.- "El Rinoceronte".- Ed. Cit., p.p. 28-33.

(14) Particularmente su obra "En Attendant Godot" (Esperando a Godot) 1953.

sin poder apresarlos y sin poder escapar de su situación (el escenario). La literatura, reducida a la explicación de la acción, sólo logra penetrar en un resquicio de la escena un instante, a modo de jeroglífico o significado lógico: " Una jarrita desciende de la parrilla. Tiene -- una etiqueta grande y rígida, con una inscripción: AGUA.5

(5) Samuel Beckett.- "Acto sin Palabras" .- Ediciones nueva Visión.- p. 69.

DE LA CRUELDAD

LA COMUNICACION EN EL TEATRO ~~DE LA CRUELDAD~~

Contra las formas poéticas y literarias, contra las exposiciones retóricas y filosóficas del drama psicologista instituido, el teatro del absurdo posa la mirada en la pureza de la comunicación dramática, en la emoción originaria del gesto ritual, en la inflexión instintiva del grito, en la simbolización anímica del espacio material. Antonin Artaud (1896-1948) en su obra "Le Théâtre et son double" (El teatro y su doble) preconiza un teatro como totalidad; principio de la reconciliación del teatro occidental con las tendencias vanguardistas, "donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos". Su interés por el lenguaje mimado de los gestos señala el apogeo del gusto por las formas de la cultura oriental, cuyo "teatro de quinta esencias donde las cosas dan una rara medida vuelta antes de retornar a la abstracción" - mantiene viva una meta física. Hay que notar que - - Artaud formula su Teatro de la Crueldad en dos manifestos famosos, con el afán por trazar un puente sobre la escisión que viene haciéndose patente entre la cultura y la vida. Punto de partida ya expuesto en - - Nietzsche con su teoría de lo apolíneo, que surge de lo

dionisiaco como una enfermedad de muerte. Así la cultura occidental-obra del pensamiento- parece tornarse en contra de la misma vida en que está inmersa, y la -- transfigura y tiraniza. La ruptura es evidente entre los signos y las cosas que éstos designan. Las palabras, artificialmente se enlazan y se hacen inferencias de pensamientos sin raíz, sin esa fuerza viviente de la naturaleza parecida al hambre. Para nuestro historiador frances, la enfermedad espiritual de occidente proviene de la cultura latina, (idea romántica), aprisionada por el texto, por la palabra sentida como estado acabado del pensamiento que se pierde en el momento -- mismo de exteriorizarse. El teatro occidental resulta así la expresión de conflictos psicológicos particulares de la realidad cotidiana de la vida, de conflictos sociales, morales y de caracteres que no necesitan de la escena para resolverse; a diferencia del teatro balines que se vale del lenguaje físico y vivo de la escena, -- capaz no de precisar pensamientos como el logos, sino de producirlos.

La curación es apremiante; y para Artaud el teatro encierra la fuerza mágica capaz de salvar al -- hombre occidental de su confusión tradicional entre -- arte y esteticismo, que lo ha llevado a cercenar las formas del arte entre sí y a cortar sus lazos con todas las actitudes místicas ante lo absoluto. Por ello, pugna por un teatro cerrado en su propio lenguaje, críptico e independiente de la actualidad, capaz de expresar las verdades secretas y de dar a luz, mediante gestos

activos, lo que las formas del devenir ocultan: "Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones".(1)

Sus temas deben ser cósmicos y universales, - y valerse de la palabra sólo como fuerza activa que nace de la destrucción de las apariencias y se eleva hasta el espíritu por su poder metafísico y no lógico. El pensamiento racional no debe rellenar el vacío que crea en nosotros todo sentimiento poderoso. La metáfora -- tiene mayor significado para el espíritu que el análisis verbal, por ello la palabra ha de volver a su primitivo destino de conjuro mágico y reconciliarse con el universo. Lo substancial es llegar "por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras." (2) Como para la comedia dell'Arte, para el Teatro del Absurdo, el texto resulta solo un pretexto. Pero, el espectáculo resulta psicológica y físicamente envolvente, creando una atmósfera de sugestión hipnótica sin hacer distinción entre lo animado e inanimado entre la vida y la representación.

La altura teórica con que Artaud rompe con el racionalismo es operante en todos los niveles, ya -

(1) Antonin Artaud.- "El teatro y su doble", O.C., p. 126

(2) Ibidem., p. 127

que rescata el aliento ceremonial del teatro, olvidado durante tantos siglos. Para ello, abjura del racionalismo de que está informado y busca la pureza del instinto y los valores ideográficos en el teatro Nho, en el Kabuki, y en los misterios tibetanos y en las danzas simbálicas; y trató de descubrir las raíces rituales -- nahuas en la sierra tarahumara de México, sin alcanzar el éxito que esperaba, debido a la adulteración del injerto católico que ocurrió en este país. (3)

A través de esta nueva teórica, tan en boga actualmente, se trasluce el pensamiento freudiano de que la realidad psíquica determina en gran medida a la realidad histórica, de que la conciencia de la culpabilidad no se basa en actos reales, sino en represiones de impulsos, que originan tras de sí reacciones deformadas; y en fin de que "el hombre posee en su actividad espiritual inconsciente un aparato que le permite inter

(3) Propone que el primer espectáculo del teatro de la crueldad se titule "La Conquista de México" y muestre "de manera pictórica, objetiva, sus luchas y su discusión simbólica con los mitos visuales de la astrología. (...), los distintos estratos sociales, la rebelión del pueblo contra el destino (...) el clamor de los incrédulos, las argucias de los filósofos y de los sacerdotes, las lamentaciones de los poetas, la traición de los comerciantes y de la clase media, la duplicidad y la debilidad sexual de las mujeres". O.C. p. 130. C.F., además Antonin Artaud.

La creación de un teatro envolvente expuesta en Artaud, nos resulta muy familiar ya en los teatros experimentales, en el teatro círculo, y las representaciones en las plazas como "Orlando" de Ludovico Ariosto, adaptada por y representada entre los transeuntes de la plaza del Duomo de Milano en 1969.

pretar las reacciones de los demás" (4), con lo que toda instrumentación del logos resulta superflua y limitada para comunicar lo que por herencia afectiva comprendemos inconscientemente en nuestras costumbres, ceremonias y prescripciones sociales.

En tanto que el psicoanálisis sondea los resquicios primitivos en el fondo vivo de nuestra cultura y establece, apartir de la concepción animista y mágica del universo, parte de sus teorías, el teatro de -- búsqueda rescata los mitos y vivificará en la escena las ceremonias, cuya fuerza catártica ejercerá sobre el nivel supersticioso del público el efecto de una terapia colectiva.(5)

Tal es el doble alquímico, fantasmal o inconsciente del teatro preconizado por Artaud. Provocar la comunicación total, utilizar el erotismo corporal, las reacciones instintivas, la asociación onírica de las ideas y los objetos, la substitución de las leyes racionales por las sicológicas, la fuerza de las ideas --- vivas latentes en el lenguaje jeroglífico, el cuerpo humano como foco de expresión, y el flagelo de la conciencia, que hacen del arte el único dominio en el que la "omnipotencia" de las ideas se ha preservado.

Artaud es un místico en busca de una realidad superior dada por el teatro como fenómeno purificador.

(4) Sigmund Freud.- Totem y Tabú,- Obras - Completas. Tomo II p.p. 506-507

(5) Freud habla de tres sistemas intelectuales (que conciben el mundo como totalidad) o "Tres -- grandes concepciones del universo: la concepción animista (Mitológica), la religiosa y la científica".O.C., p 460. El animismo es la teoría de las representaciones del alma, que concibe el universo a semejanza del hombre y atribuye a seres espirituales la causa de fenóme

Cabe hacer notar que su pensamiento de historiador surge contrapuesto al cartesianismo tradicional que lo posee. De aquí que su antiteatro no sea sino un esfuerzo por conciliar la belleza instintiva con la belleza formal, lo irracional con la lógica más estricta en que estamos inscritos. Ello obedece al malestar de la cultura surgido en nuestra época, y manifestado como la sublimación de los impulsos destructivos, canivalísticos del ser humano, cada vez más deshumanizado por su propia obra y progreso técnico.

Se pretende el fenómeno de la comunicación, pura, intemporal, autentica y eterna, que sobrevive a las determinantes absolutas de la historia. Tal y como acontece en los grandes espectáculos o en las ceremonias rituales, en que la agresión y la venganza atávica son sublimadas, y el hombre se libera de la angustia.

La alquimia teatral de Artaud consiste en someter al hombre al riesgo máximo, a la nausea existencial para dar salida a sus instintos homicidas constreñidos por la sociedad burguesa; crisis que, una vez salvada, le permita volver a su estado de inocencia auténtica. Por ello, Artaud equipara el delirio contagioso del teatro con la "acción benéfica de la peste". Considera que toda libertad es oscura, que se confunde con el sexo, con el "barniz sombrío de la libido", con todo lo sucio y abyecto, imaginable sólo como los grandes mitos con la violencia de la sangre, de la matanza

mos. "La imagen refleja del mundo interior se superpone en la época animista a la imagen que actualmente nos formamos del mundo exterior" O.C. p., 465

y la tortura y que " El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas desencadenadas posibilidades, y si esas posibilidades y si esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida". (6)

Qué mejor y que distinto concepto de la catarsis aristotélica, del que le habían adjudicado los románticos, tergiversando, con la traducción del griego al alemán, "terror y compasión" por "horror y conmoción". No es la superación moral la que el drama griego pretende, sino la purga de las pasiones. (7) Por otra parte, Artaud, añade a esta purificación originaria del teatro un concepto occidental ya planteado por Nietzsche cuando hablaba de la necesidad trágica del ser humano, contrapuesta al optimismo ilusorio de la lógica; placer de crear y destruir un universo, por el que el hombre " aun aniquilado y orgánicamente pulverizado, consumido hasta la médula, sabe que en sueños no se muere, -- que la voluntad opera aun en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esa suerte de transmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad" (8)

Así invita a la comunidad a tomar frente al destino una actitud heroica superior. Bajo el flagelo del teatro las formas sociales se desintegran; sexualidad y reproducción son la única idea social que permanece, y surge el encantamiento y fascinación de lo --

(6) Antonin Artaud.- "El teatro y su doble". O.C. p. p. 30 y 31

(7) C.f. Siegfried Melchinger.- "El teatro - desde Shaw hasta Brecht".- O.C. p 118

(8) Antonin Artaud. O.C. n. 15.

mórbido de un acto que se vive en común, para hacer -- caer la máscara, negando la capacidad pensante. La crisis se resuelve con la muerte o la convalecencia de los dogmas en que ya no creemos.

Tal es la función peculiar. Si el teatro supiese su propio lenguaje descubriría la inutilidad de la palabra, del diálogo, que no pertenece específicamente a la escena; sino al libro. Por que el teatro no está subordinado a los manuales de la historia literaria; tiene su propio lenguaje destinado a los sentidos. "Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, -- convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en -- días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las -- calles" (9)

La crueldad necesaria del teatro estribaría -- precisamente en hacer de éste una "realidad verosímil," una especie de mordedura concreta, en el mismo sentido que la escenificación de un crimen es más terrible para el espíritu que el crimen mismo. Por ello, "El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor -- en el crimen, en la guerra o en la locura si se quiere recobrar su necesidad".. (10) Pues lo que el público -

(9) Ibidem, p. 88

(10) Ibidem.

busca de entre todo ello es el estado poético, trascendente de vida. No el reflejo de nuestro inicuo sistema moral y social, ni el campo de batalla de la problemática actual, pus del "hombre carroña".

El significado religioso y místico del teatro reside en su lenguaje del espacio y del movimiento, en su forma de encantamiento y origen subterráneo, sombra de una realidad arquetípica prodigiosa. El alma humana, "parte orgánica de una indescriptible vibración", después de la caída al plano real, anhela tomar impulso - "pasando por todos los filtros de la materia existente y repitiendo esta tarea en los limbos incandescentes - del porvenir" (11) en un proceso simbólico análogo al que sigue la alquimia en su propósito de producir oro. La transfusión ardiente y decisiva de la materia por el espíritu es el objeto del teatro alquímico, o doble espiritual del teatro verdadero que "nace de una anarquía organizada, juego de luchas filosóficas, que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas"; no surge donde reinan la simplicidad y el orden.¹²

La inmensidad de los conflictos provocados, el número de fuerzas animadas en pugna, la redestilación o espiritualización y la evocación de la inocencia primigenia, son los procesos que distinguen la "operación teatral de fabricar oro". Tal es el teatro alquí

(11) Ibidem, p. 52

(12) Ibidem . La distinción apolíneo- dionisiaco, consciente inconsciente, ayuda a comprender el origen de la nueva alquimia teatral, que requiere una-doble comunicación, o comunicación total.

mico propuesto por Antonin Artaud, que en la actualidad constituye ya un nuevo normativismo: el de la dramática del absurdo. Su sistema total es imposible de realizarse; pero es la visión de un hombre genial.

Esta teórica constituye toda una revolución en la búsqueda de la verdad del teatro. Consecuentemente, ha iniciado una nueva tradición dramática, la que impera en la actualidad e impone sus dogmas a la creación y a la representación. Jerzy Grotowski, () con la proclamación de un teatro pobre representa una vivificación y una renovación de las teorías de Artaud, escasamente realizadas antes con tanta plenitud en la escena. (13) Sin duda, este teatro parecería un conato de retorno a la supuesta inocencia primitiva, a la ceremonia sagrada de la comunión totémica, si no existiese de por medio milenios de civilización humana, y el teatro de Grotowski no instrumentase en el juego escénico una intelectualizada técnica mental de dirección y actuación, y tocase con la lógica del psicoanálisis freudiano los resortes afectivos del inconsciente colectivo del espectador y del actor oficiante. Y, si por -- una parte se evoca el lenguaje del rito, por otra, los textos que sirven de punto de partida para sus puestas en escena son obras de la literatura clásica mundial: "El príncipe constante" de Calderon, "Fausto" de -- Marlowe, "Akropolis" de Wyspianski.

. Esto constituye la reconciliación clara de la vanguardia con la tradición y la revitalización de los textos clásicos.

(13) Jerzy Grotowski.- "Hacia un Teatro Pobre".

TEORIAS DIDACTICAS Lanzilotti (PROGRAMATICAS)

Sin corrección
Se 11/7/90
esta copia

EL MATERIALISMO HISTORICO Y EL TEATRO EPICO

El Teatro Epico postulado por Bertoldt - Brecht (1898) y llevado a su realización más completa en el Berliner Ensemble, representa el esfuerzo más logrado por explicar al hombre occidental -- escindido, como producto histórico social. De esta suerte la problemática de la autenticidad existencial y el solipsismo idealista son desplazados al terreno de las estructuras sociales, causa y base determinantes de toda libertad individual, posible sólo en relación a la colectividad humana.

Evidentemente, del mismo modo que el materialismo histórico significa la inversión de la dialéctica del idealismo, el teatro brechtiano presupone también la reversión de la actitud primordial del teatro dramático estatuido, y una técnica de representación objetiva, particularmente opuesta al subjetivismo emotivo de las consabidas escenificaciones románticas y naturalistas. Y más contradicción aún manifiesta esta nueva teoría del "gestus social" o Ver fremdung effect (efecto de alejamiento asombro y desvelamiento, o de desalienación de la reali

dad, mediante la conciencia crítica presente en todos
los vehículos que conforman el fenómeno teatral) --
frente al supuesto estado de inconsciencia y de hip-
nosis colectiva, propiciado por los nuevos ensayos-
de la vanguardia teatral.

No obstante su postura materialista, y -
más bien por ello, guardan a mi parecer, las obras-
ejemplarizantes más distintivas del Teatro Epico --
de Brecht, un paralelismo (aunque claro en dirección
contraria) con las producciones más ortodoxas del -
teatro religioso cristiano. Desde luego, esto en -
~~Programático puramente externo~~
el sentido ~~no superficial~~; o sea en su aspecto di-
dáctico. No en vano Brecht decía de sí mismo, no sin
ironía: "Soy el último escritor católico" (1)

Toda forma teatral es expresión de un --
contenido humano; es como su envoltura, y se ajusta
adecuadamente a las ideas, si realmente cumple su -
misión de comunicarlas. El teatro catequista, así-
como las formas barrocas más evolucionadas del tea-
tro religioso de los Siglos de Oro, se afirma sobre
una verdad revelada, la de Dios, cuya prueba ontoló-
gica de su existencia es el puro hecho de que se nos
muestre al intelecto como un ser concebible. Ahora
bien, la historia humana queda sustentada en el prin-
cipio de la voluntad divina que representa la esfe-
ra del bien; y por el libre albedrío, o relativa in-
dependencia concedida al hombre para que elija o re-

(1) Citado por S. Melchinger.- O. C., p
185.

Lanzilotti

chace la posibilidad de salvarse, lo cual lo predispone a salirse del redil, y lo hace un ser vulnerable a las tendencias contrarias al bien; o sea a la carencia o ausencia de Dios: al mal. Las moralidades los misterios y los autos tendrán por objeto adoctrinarnos en la fé, y mostrarnos los riesgos y peligros de la ignorancia del mal; así como ejemplificarnos el paso de Dios en la tierra a través de -- hombres santos. En suma, demostrarnos el camino de la verdad. conforme a la religión.

Por su parte, el Teatro Epico de Brecht encuentra el camino preparado por las tesis del teatro político de Mayerhold y Piscator, expresión del materialismo histórico más ortodoxo, que se vale -- también de la lógica idealista, sólo que invirtiendo el sistema y sustentado sus bases no en el Espíritu Absoluto que se reconoce a si mismo en sus formas enajenadas en el mundo, a través de la historia; sino en la materia, condición fundamental de toda existencia. Si en el caso del idealismo hay un racionalismo espiritual, en el caso del marxismo este se torna en un racionalismo material.(2) De aquí que

(2) C.f. Feurbach.- "Esencia del Cristianismo". La analogía religión-idealismo, se da en el sentido de que hay en el último una racionalización de la religión. El cristianismo concibe a Dios como ser espiritual, como persona. La filosofía idealista pone en su lugar al pensamiento, a la razón y al "yo", invierte la relación sujeto-objeto. Diviniza a la razón y la separa del hombre, dando a la realidad por verdadero ser un producto humano. Basado en Feurbach, Marx crea una filosofía que parta de la realidad concreta, del ser sensible, de la naturaleza, y del hombre histórico-social.

Sanziotti

el tema central de teatro ^{de Brecht} sea la realización -
del hombre como circunstancia de la historia y de -
la estructura social; a diferencia del teatro cris-
tiano ^{idealista} en general que concibe al hombre como un ser-
abstracto, a histórico, determinado metafísicamente
y abismado ante sus pasiones interiores. Por ende,
la ejemplaridad tampoco consiste aquí en encarnar -
seres ideales, dignos de imitación; sino justamente
en lo contrario: en enseñarnos una verdad demostra-
ble en la realidad, la de la condición humana, que
es mutable, y está sujeta a las circunstancias (no
al ideal de sublimidad ni a la gracia), y a necesi-
dades concretas imperiosas. No se trata de la exaltación del héroe modelo, ni del autosacrificio; sino
de la ferocidad de la convivencia colectiva planteada
^{por la lucha de clases} sobre las bases de una estructura económica, po-
lítica y social, determinada históricamente.

De esta suerte, insta este teatro a la -
acción política, a la transformación de las estruc-
turas sociales, ya que todo valor es cambiante y no
inmutable. Su dignidad estriba en el sostenimiento
de la verdad, pues no es un teatro moralizante, que
de normas de conducta, e invite a su imitación, por
que también afirma el sentido dialéctico de la moral,
o sea que esta es relativa al sistema político so-
cial que condiciona al hombre; ya que la bondad o-
maldad individual dependen de que las estructuras -

Cambio

económicas admitan la libertad humana o la impidan.
En este sentido el bien y el mal son circunstancia-
les y no se dan como categorías absolutas.

Si el Teatro Epico no rebazara ^{así} su aspec-
to de manifiesto, podríamos trazar a partir de él -
una línea que polarizara el Teatro de Evangelización
en el extremo opuesto, y sencillamente substituir -
las alegorías del pecado y el demonio, por la convi-
vencia social, circunscrita a las estructuras econó-
micas derivadas de la propiedad privada; y la fe en
los misterios y en el providencialismo, por la con-
fianza racional en el futuro armonioso del hombre -
dentro de una sociedad, síntesis de la historia en --
que desaparecieran las funciones coercitivas del Es
tado. Ambas formas de teatro responden a una lógi-
ca estricta, postulan una doctrina "objetiva". Lo --
que en una mueve a la resolución moral, ante la vi-
da eterna; en la otra determina a una praxis políti-
ca al hombre circunstancial. Y en los dos casos no
existe propiamente ^{como objetivo primordial el tratamiento de} ~~un enfrentamiento a~~ la problemá-
tica de la psicología ^{interna} del espectador, que es lo que
define al teatro específicamente dramático.

Pero la postura de Brecht es tan revolu-
cionaria para el teatro, como científica. Se diri-
ge a un público de masas con objeto de despertar su
espíritu crítico, haciéndole tomar partido, ante la
lección de la historia, y comprometerse activamente
en la lucha de clases. Y, al mismo tiempo su teoría
del alejamiento representa la culminación del expre

sionismo teatral en su búsqueda incesante de nuevas formas de comunicación. La confrontación del teatro de Brecht con las tendencias drámaticas vivas del - siglo XX, es quizá su mejor definición; ya que éste se da como un fenómeno de síntesis dialéctica, que recoge, por un lado, la racionalidad objetiva del drama tradicional y, por otro, la fuerza expresiva y la rebeldía de las actitudes irracionales de la vanguardia, trazando un sendero profundo e ineludible para la dramaturgia posterior.) La técnica teatral científica, o teoría del alejamiento, parece girar en torno a la categoría de alienación, concepto originariamente idealista, definitorio del despliegue mediante el cual la conciencia se objetiva en productos que ya no reconoce luego como manifestaciones propias: sino como algo ajeno. En la esfera religiosa la enajenación se hace patente en el hombre que no cobra conciencia de que Dios es producto suyo, impugna el materialismo a la fé. Y traducido esto a la esfera económica, del trabajo, el marxismo denuncia la enajenación del trabajador en la producción, la cual se torna luego en contra de éste -- al contribuir al enriquecimiento del capitalismo -- opresor. Esta reversibilidad del objeto contra el sujeto, al cual domina y aplasta, es un peligro que sólo la toma de conciencia y la acción decidida pueden abolir. El carácter negativo, de alienación en el caso de las relaciones de producción cesa al "destruir un régimen de propiedad que tiene por neces-

Sanzilloff

ria condición el despojo de la inmensa mayoría de la sociedad." (3)

De suerte que todo aquello que no contri-
buya a despertar la consciencia de su alienación po-
lítica, económica e ideológica ^{en} los trabajadores,
y a apoyar a la revolución, por consiguiente ayuda a
afirmar las estructuras del capitalismo y a mantener
los lazos de esclavitud e ignorancia de la clase --
despojada. En esta situación se definen tanto el-
teatro dramático tradicional que plantea la ilusión
de un hombre eterno, anacrónico, cuya pretendida --
identificación con el hombre social concreto no ---
contribuye a despertar su conciencia de la realidad
histórica; ni a transformar el statoquo como el li-
rismo intelectual de la vanguardia, que husmea la -
comunicación irracional e instintiva del hombre mí-
tico, cuya evolución afectiva, inconsciente, es tan
lenta y oscura para la lógica de la realidad cotidie-
na, que hacerla objeto del arte más parece el sínto-
ma de una sociedad decrepita, que se fuga de las --
circunstancias que la aprisionan, sin atreverse a -
modificarlas, y se limita a lamentarse del hecho de
que no existan mejores perspectivas reales para la-
humanidad que las del anquilosado mundo burgués.

(3) C. Marx y F. Engels.- Biografía --
del manifiesto comunista".- Edi. Cit., p. 89.

Lanzilotti

Los ataques fundamentales que el teatro - de Brecht hace al drama aristotélico tradicional son reflejo de la crítica que el ^{materialismo histórico} ~~comunist~~ hace al sistema capitalista. Pues el objeto fundamental del teatro político ha de ser que el público no se vea envuelto por circunstancias, represiones, o ilusiones que adormezcan su conciencia de la realidad y la verdad. Por el contrario, ha de mantener despierto y lúcido-afectivamente el intelecto del espectador sin envolverlo en la situación dramática particular. Para el materialismo, lo irracional, subjetivo sentimental ha sido históricamente superado, por la razón objetiva y científica de la sociedad humana desde el comienzo de la civilización. Así las sensaciones, las emociones y el aparato espectacular debe emplearse ante todo como un medio de argumentación lógica; que proporcione conocimientos y experiencia de las causas económicas y políticas de la historia; y no como un vehículo de sugestión que recree sentimientos y vivencias y estimule el vampirismo de un público deshumanizado en sus relaciones con el prójimo, debido a la deformación de sus intereses de clase privilegiada, que sólo busca el entretenimiento artificial de las pasiones que "no habitan bajo la pechera de un smoking." (4)

(4) Bertoldt Brecht.- "Escritos sobre -- Teatro".- Ed. Cit., p. 12.

Sanziotti

La preocupación central está en la posibilidad de recuperación del hombre por el hombre mismo. ¿Quién duda la tiranía que representa toda enajenación para la libertad humana? Ya Góebels, Ministro de propaganda del nazismo veía en la sugestión propagandística el peligro de crear la necesidad colectiva de ciertas mentiras, que el pueblo concibiría como verdad. El ateísmo materialista acusa al mundo burgués de intoxicarse y crearse necesidades innecesarias através de sus formas de expresión, y dirige todos sus esfuerzos a arrancar la máscara de artificialidad que aprisiona al arte del hombre occidental. En ello palpita la prédica de un nuevo optimismo, la imagen profética del "mundo tal como será", del "hombre como debe ser", (5) conforme a la dialéctica, o ley causal de la historia. Su fé es científica, investiga la historicidad y circunstancia humana, y -- presupone el futuro desenlace de la sociedad, de -- acuerdo a la lógica dialéctica más precisa. ^{pero} ¿Acaso no podría ser esta verdad una nueva propaganda? Al menos corre el peligro de dogmatizarse y caer en la mecánica de alienar ideológicamente al hombre. Por ello, consciente de este riesgo, el Teatro Epico, -- que tipifica la época científica, ya que no es sólo un fenómeno literario, puesto que contribuye a transformar una sociedad, "que debe liberarse de las supersticiones irracionalistas"; Y del mismo modo que

(5) Ibidem p. 90.

Santhi

lo ha hecho la ciencia, se vale de una técnica de purada, permanentemente crítica, que acusa todo brote de irracionalidad, de transe hipnótico, de exaltación emotiva; en suma toda posibilidad de alienación. (6)

Asi mismo, el arte de interpretar debe -- ser descriptivo, mostrando la distancia que permite al público darse cuenta del comportamiento social del personaje y de sus motivaciones, en vez de provocar la identificación subjetiva total, creando vivencias y la ilusión del clima real. Este distanciamiento -- permite la observación científica consciente, que -- contribuye a establecer relaciones racionales comparativas con otros casos semejantes. Con ello nos interesa más comprender las circunstancias que al ser humano.

El actor, el escenario, el texto, la música y la documentación utilizada (cinematográfica) -- son esencialmente material didáctico: Muestran la -- conducta humana. Pero este aprendizaje no excluye -- la diversión; como el placer no ha de abolir el aprendizaje. Como ejemplo de ello cita Brecht a los cómicos quienes al mostrar lo que no es práctico para el hombre mueven a risa y transforman al espectador en moralista. El teatro debe ahora, además, convertir al espectador en estadista.

Ningún elemento en la escena debe tender a idealizar o sublimar la realidad, particularmente-

(6) "El teatro de la "era científica".-
O. C. p. 33 .

Esthétique 

Obras didácticas

Estadístico, simplificación

Stationendrama

tono formulatorio, narrativo y monológico-expresivista
Autopresentación china de los personajes

Autopresentación china de los personajes

verbalismo - esquematismo pedagógico

Acción (Marginada de convenciones aristotélicas)
verosimilitud, tiempo, espacio

verosimilitud, tiempo, espacio

Resumida, traspiesta, abstraída:

Exposición lateral mente física de los pas

(Ploussen Baden Baden
Himnogra-Supernadismo
ilustrativo de ideas

Humor negro - Superrealismo
ilustrativo de ideas

ilustrativo de ideas

Brecht aplica

Principios de estética neoconvencional
para liberar su teatro ^(sustantivado del) expresionista
del dogmatismo demagógico del teatro social

para liberar su teatro ^(sustantivo) ^(reducta) expresionista
del dogmatismo demagógico del teatro social

Resultado - Yugo di dístico
queno se concilia con la estética
sin equi mundialístico.

Resultado- Yugo didáctico

que no se concilia con la estética
sin embargo no dialéctico.

sinerga/monodalectico.

Moralidad inversa

Alegoría inversa
del tipo al símbolo
y no del símbolo al
tipo

del tipo ...
y no del símbolo al
tipo

Y/NODEX
tipo

Yno dex
tipo

Rigor estético expresionista: Edlaes, su odio

Simplificación cerebral, Expresiones casuales, primitivismo hermetico, seco

Intellectual

Intelectual
que coacciona en la mayor parte de sus
obras ^(clases de) la libertad del espectador

obras ^(clases de teatro) la libertad del espectador

Condición básica de equilibrio

Aplauso y Fracaso. La burguesía aplaude el retrato de su corrupción similitudose no dudada.

su corrupción sintiéndose No dudada.

El hombre no es ^{supuesto} conocido, es su condición, ^{inmutable} y es objeto ^{cambia} de estudio.

24 July 2010

POLIGRAFIA-ENAJENACIÓN-505, Pomelo

Lanzilloff

la música debe contribuir a ejemplificar la historia, siempre asimilable al presente actual. (7) Tampoco - el decorado debe crear ilusión, ni envolver al público; sino descubrir el truco, el pretexto del disfraz para mostrar una realidad. Y la obra, pese a su caracter de abstracción literaria, ha de referirse al hombre real y concreto, sin tratar de demostrar nada metafísico- "detrás" "entre" "por encima"- de la realidad material objetiva; Ni valerse del lenguaje oscuro y metafórico. Pues para mostrar un comportamiento es menester el método y la claridad: "nadie puede superar una dificultad encubriéndola". Y la verdad - debe estar presente en la fábula, que es en sí misma una metáfora dramatizada,, que no requiere más imágenes que las imprescindibles para hacerla comprensible.

La fábula, a su vez, está trascendida por el sentido genérico de los personajes; o sea que la emoción suscitada por el conflicto dramático pasa a un segundo plano para tipificarnos el aspecto sociológico y político que determina al hombre. Sin embargo a pesar de esta relativa desnudez afectiva que se

(7) Del mismo modo que la teoría del alejamiento se contrapone a la teoría de las vivencias, o de la interpretación psicológica subjetiva, la música del teatro épico implica también un alejamiento, - o distanciamiento en la perspectiva del drama. La ópera unitaria creada por Wagner se vale de todas -- las artes al servicio del conflicto dramático. El poema y la partitura musical consustanciados penetran hasta el inconciente. Brecht, en cambio, separa la música y la distingue de los demás componentes, para abolir el ensueño y lo ilusorio. Así la música ha - de contrastar con el drama, comentándolo y aún criticándolo, para servir a la ideología y a la postura política revolucionarias.

La decisión - Causa específica.

Conducta materialista Simulacra del Capitalismo
desorden. Utilidad del desorden.
¿quien dictamina su utilidad? Comer primero no
Proletariado no funciona como héroe
anti héroe por que lo han desposeído
Los opresores causan el desorden
Visión utópica de la futura perfección de un
proletariado armonioso sin opresión

{ Sólo la violencia podrá transformar a
este mundo asesino
nosotros ha permitido NO Matar

Se mata por las condiciones. ¿el sistema
¿acaso nadie mata por ese natural? ¿somos en
esencia buenos? ¿Sólo el mal viene de las
condiciones? (Desequilibrio - Dogma Comunista)

"La excepción y la regla" Moralidad sarcasmo doloroso
Tras la regla, el abuso, el desorden, el sistema podrido

En nuestro sistema social la bondad es la excepción
Un criado y su amo por el desorden. Casi desalle con desorden
En la noche (excepción) el criado se acerca a dar de beber a
comerciante. El comerciante, creyendo que quiere
matarlo su criado, para robarle las últimas gotas de
agua (regla) lo mata. El juez con una razón
- ni entiendo ni le a bsuelve al amo.
O aceptamos su veredicto monstruoso o condenamos
el sistema social que lo justifica

La bondad como excepción confirma la regla
de un sistema de lobos. Bondad contraproducente
ha desera bolido "NOT E MUESTRES HUMANO"

Actitud revisionaria - comprensión de la realidad.
de la dialéctica marxista. Pero no basta para
afiliara Brecht al comunismo soviético.
Postula objetividad

Sarmiento

requiere del público, la poesía surge plenamente ante la brutalidad del dolor de la colectividad protagonizada, con lo cual aprendemos una lección.

Nos hace interesar por los grupos humanos en movimiento histórico, no por la problemática afectiva de un individuo en particular. Así que, la epopeya sea el recurso más indicado para romper con los esquemas conflictivos subjetivos; no importan las -- personas, sino el hecho de que los conflictos se resuelven por la circunstancia histórica, y no por sí solos. La historia determina hasta las razones massecretas del hombre.

El teatro Epico nos permite observar la imagen compleja del alma humana en un momento dado, condicionada socialmente, y determinada moral y materialmente por las circunstancias. Así cumple una -- función histórica, al formar conciencia y enseñar al hombre común los mecanismos históricos que regulan -- su vida más que los psicológicos; ya que el arte debe "crear la superestructura ideológica " de esas transformaciones reales y efectivas que afectan al modo de vida de nuestra época. (8)

Por consiguiente, se dirige a espectadores de tipo científico, que no dejan su razón en el guardarropa para envolverse en sentimientos ajenos; sino que ejercitan su intelecto para aprobar-o (¿Por qué-no?) rechazar-los planteamientos y argumentaciones --

LIBRAS DIDACTICAS Lehystücke

Elveto de Lindbergh = 1928
 "Alguien dice Si, alguien dice No" 1930 (Inspirado en teatro NO)
 "La excepción y la regla"

INFLUENCIA (Piscator) "A pesar de todo, Rasp. tin", Revista de Rev. Paja
 Procedimiento externo, el modo del teatro Jesuita de la Contra-Re
 Alegoría - Economía expresiva, sin decorado ni vestuario
 Diálogo seco, lacónico. Parábolas, apólogos, ejemplos

La DECISION = Ética material comunista. La conducta justificada. Los medios por su finalidad de
 Cumarata imprime. conforme a su mayor eficacia. Sentimiento mediado por una mas.

"Vaden Saari" = 1929 forma de Diálogo, Música de Hindemith
 aviator abatido. Prosa pública. Poros converso blanco
 Lindbergh, excluido del concierto humano y Orgullo. Sugesta
 Solstencia justificación social. No individual.

"El que dice Si, el que dice No" - Justa relación con los semejantes. Problema
 de conducta. La Eficaz - Condición Eficaz Moral didáctica conforme a la
 nechos. Epidemia. UN profesor y tres estudiantes en busca de Socorro
 un enfermo, según la costumbre, ha de ser abandonado. Lo desprecian. La pa
 responde NO nueva costumbre. Reflexión de nuevo ante cada situación. Condición E

"El alma buena de Sezuan" - Tres dioses premian la bu
 alma de Chente, prostituta, con 1000 dólares, funda
 estanco. Y Chui Ta, primo de Chente, sirve para alejar a las
 sanguijuelas. Chui Ta suplanta a Chente y juzgan por asesinato. Los

dioses permiten a Chui Ta aparecer una vez más
 Evaluación de las posibilidades de la bondad
 en este mundo

Los buenos vencidos no a causa de su virtud, sino
 de su debilidad

La bondad, excepción respecto al hombre
 Ser pobre no supone heroísmo
 Anuncia la transformación social, en que Chui Tan sea necesario y

Bondad es una exigencia
 son necesarios otros hombres, otros dioses

La ética metafísica justificada en Dios (Idealismo) es
 reemplazada por una moral inmediatamente social
 y política. Transformar el mundo en el que la es y disposición
 sociales han sido deformados. **OPOSICIÓN A PRINCIPIOS ABSTRACTOS**

Más allá - Justificación del desequilibrio económico en la tierra para el ca
 Polarización de las riquezas. Escisión de clases, sosilo
 Consolar a los oprimidos con la palabra de Dios es un delito
 Dios = Oro, codicia, privilegios, capitalismo pariaico

"La Operación 3 centavos" = "Comer primero, luego la moral" =
 Maguarato - Los prestados nos sirven mediante medios torcidos y viceversa.
 actividad de la verdad y la mentira - Condición eficaz
 única virtud: luchar por el comunismo

Moral } No heroica
 Ética } sino sensata

Lanzillo

expuestas en forma periodística y documental sobre el escenario. En vez de una purga catártica subjetiva, se trata de provocar la decisión serena del espectador, para hacerlo contribuir a los cambios históricos, ineludibles, más imperiosos en el progreso de la humanidad. A este propósito sirven lo mismo el repertorio trágico tradicional, cribado de contaminaciones sentimentales, como las aportaciones del nuevo teatro científico, que habla de la total transformación material y espiritual de nuestro tiempo.

La innovación y limitación del Teatro de Brecht estriba en su total ausencia de valores absolutos, metafísicos. El nivel crítico objetivo en -- que se cimenta le da una perspectiva unilateral respecto al hombre, combatiendo denodadamente otros ángulos de la existencia humana que condena bajo la -- cárcel de la alienación; entre estos, la angustia, -- la neurosis y la fé religiosa que son eludidos por -- representar aspectos negativos absolutos de tendencias humanas relativas a una sociedad enajenada.

De igual modo, para Brecht "El erotismo -- es el símbolo de la alienación del hombre, de la --- transformación del hombre en objeto, en mercancía".⁹

(9) C.f. "La Técnica Teatral de B. Brecht" O. C., p. 56.

El ultimo con una gran
complejidad inversa: Sin Dios

Verfremdungs effect

Alfonso
Weigol

Kurt Weill

Arno Frisch

Paul Dessau

Criticas

vivas - criticas de 5 hojas

1. Jodorowsky y Trancina Alaud

Phonocartoon
Vamp. Buterismo - Brech

2. Orpinski - Neorrealismo co

3. Cine Mex. y la mujer huasteca

4. Publica

5. Expansiónismo de temas Occidente

A. La censura

B. La moral

C. Hambres y condiciones

Paula
Maddito

Señor Solva - Pelano - Lucio P. R. B. B.

guitarras - C. B. B.

La vida - Luis X. B.

Mundo - X. B. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.

La vida - Luis X. B.