La Buena Persona de Sezuan

de Bertolt Brecht

Dirigida por Luis Blat

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

LA BUENA PERSONA DE SEZUAN
de Bertolt Brecht
Dirección: Luis Blat
Versión: Jesús Munárriz

Del 25 de mayo al 9 de julio de 2006

Equipo artístico

Autor	Bertolt Brecht
Dirección	Luis Blat
Versión	Jesús Munárriz
Escenografía	Paco Azorín
Vestuario	Ana Garay
Iluminador	Juan Gómez-Cornejo (AAI)
Música	Lluís Vidal
Diseño de vídeo	Álvaro Luna
Movimiento escénico	Rolando San Martín
Caracterización	Sara Álvarez
Ayudante de dirección	Jimena Burgueño
Ayudante de iluminación	Esther Zalamea
Ayudante de escenografía	Antonio Serrano
Ayudante de vestuario	Teresa Rodrigo

Reparto (por orden alfabético)

El sobrino	Críspulo Cabezas
La anciana señora Deng	Enriqueta Carballeira
El segundo dios	Alberto Castrillo-Ferrer
Wang, el aguador	Gonzalo de Castro
Feng, el niño hambriento	Anthony César | Whalfryd Cruz
El hombre	Víctor Criado
El barbero Shu Fu	Vicente Díez
La cuñada	Cristina Fenollar
La mujer	Empar Ferrer
El tercer dios	Carlos de Gabriel
El anciano señor Deng	Luis G. Gámez
Sun, el aviador	Antonio Gil Martínez
La sobrina | La joven prostituta	Claudia Giráldez
Señora Yang | La vieja prostituta	Teresa Lozano
El carpintero Lin To	Enrique Menéndez
El policía | El bonzo	Manuel Millán
Señora Shin	Esther Montoro
Niño	Daniel Morcillo | Jaime Pastor
El cojo Wung | Camarero	Paco Navarro
La propietaria Mi Tzü	Prado Pinilla
El primer dios	Román Sánchez Gregory
El parado	Aitor Tejada
Shen Te | Shui Ta	Yolanda Ulloa Sánchez
El abuelo | Un viandante	Miguel Zúñiga

Producción

Centro Dramático Nacional

ÍNDICE

Ficha Artística y Técnica 2

El Autor. Bertolt Brecht 5

El Director. Luis Blat 10

Los Personajes 13

Shen Te / Shui Ta. Yolanda Ulloa 13

Wang. Gonzalo de Castro 16

Yang Sun. Antonio Gil Martínez 19

La escenografía de Paco Azorín 22

La figurinista Ana Garay 24

Cuestiones Técnicas 28

Otras representaciones 30

Análisis de la obra 31

Actividades 34

Bibliografía 36

EL AUTOR

Foto: Gerda Goedhart

Bertolt Brecht en 1946

BERTOLT BRECHT

Nació en Augsburgo, Baviera, el 10 de febrero de 1898. Diez años antes de su nacimiento, Guillermo II subió al trono de Alemania. Heredó de su abuelo Guillermo I y del Canciller de Hierro Otto Von Bismarck una Alemania unificada y fuerte con uno de los ejércitos más poderosos de Europa. Con Guillermo II hubo años de crecimiento industrial, económico y tecnológico muy fuerte. Por ende hubo también un aumento de las clases obreras y una enorme expansión del movimiento socialista alemán. Este crecimiento económico convivía con una mentalidad decimonónica. Se respetaba la autoridad casi como derecho divino.

La familia de Brecht poseía un negocio de tabaco que todavía existe en la Selva Negra. Era una próspera familia burguesa de padre católico y madre protestante de la que Brecht recuerda: *"Me crié como el hijo de gente rica. Mis padres me pusieron un cuello duro y me educaron en el hábito de ser atendido y me instruyeron en el arte de dar órdenes."*

Se graduó en Medicina en 1917 y ese mismo año entró en el ejército y se convirtió en camillero en un hospital de Augsburgo. De su vivencia en este hospital nació su poesía en 1923 ***Leyenda del Soldado Muerto*** que le valió aparecer en la lista negra de Hitler.

" La guerra entró en su cuarta primavera la paz no asomaba en ningún frente. El soldado cansado de tanta espera se decidió y murió heroicamente."

En esta primera época, Brecht recibió las influencias del expresionismo. La juventud alemana se oponía a la tradición y las convenciones sociales. El movimiento expresionista supuso una ruptura con el arte establecido. En música, en pintura, incluso en sintaxis y gramática se rompió con la tradición. El cuadro ***El Grito*** de Eduard Munch, se convirtió en el exponente de este movimiento que incluye varios "ismos", como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo. La dramaturgia expresionista representó una revolución intelectual contra la burguesía, era idealista y subjetiva. El "yo" era el centro creativo. Era además romántica y sentimental. En los años que van de 1918 a 1926, el joven Brecht recibió estas influencias aunque nunca se identificara plenamente con ellas. El romanticismo no iba con su naturaleza, era un hombre pragmático, como él mismo se describió " … a gusto en el asfalto de las ciudades donde me aprovisiono de los últimos sacramentos: diarios, tabaco y *whisky*". Sus biógrafos resaltan el éxito que Brecht tenía con las mujeres aunque él decía de sí mismo que "soy el tipo en el que ellas no pueden confiar". Aún así se casó en dos ocasiones. La primera en 1922 con Marianne Zoff con la que tuvo una hija y de la que se divorció cinco años después. La segunda en 1928 con la actriz Helene Weigel. Desde entonces fue su compañera y colaboradora.

Tuvieron dos hijos. Helene fue la actriz que mejor ha sabido encarnar los personajes femeninos del teatro brechtiano y continuó su labor después de muerto él. En esta época de juventud, ya residiendo en Berlín conoció al crítico alemán Feuchtwanger. Este hombre de letras tenía mucho prestigio en su época y fue de una gran ayuda para Brecht. Feuchtwanger descubrió la obra ***Baal***, escrita en 1919 y reconoció en ella la calidad del autor.

El expresionismo no fue del todo asumido por Brecht. Nunca tuvo la dosis de romanticismo suficiente. El amor no es frecuente como tema de su teatro y siempre es tratado como amor fraternal o compañerismo. El sentimiento romántico del amor le parecía una trampa burguesa.

De esta primera época son también ***En la Jungla de las Ciudades*** (1923), ***Un Hombre es un Hombre*** (1923) y ***Vida de Eduardo II de Inglaterra*** (1923-24) adaptación de la obra de Marlowe.

Su teatro evolucionó en busca de formas de expresión en las que el ambiente social fuera el condicionante de la acción. El individualismo del "yo" expresionista no le valía. Se centró en actitudes colectivas que le ayudaran a criticar la moral burguesa. Además conoció y mantuvo una gran amistad durante varios años con el músico Kurt Weill. Utilizaron la música de manera no convencional. La orquesta se situaba en el escenario y se iluminaba. Las agradables melodías de Kurt Weill y la letra durísima de Brecht tenían el objetivo de sorprender a la audiencia e incitar a pensar. De esta época fueron ***La Pequeña Mahagonny*** (1927), ***La ópera de los cuatro cuartos*** (1928).

Delgado, mal afeitado, desaseado, hablaba con un marcado acento suabo y llevaba los bolsillos llenos de manuscritos". Así describe Feuchtwanger, uno de sus pocos maestros, al joven Bertolt Brecht

La música adquirió gran importancia en las puestas en escena de Brecht, pero todos los elementos que componían su teatro sufrieron con ella una transformación. Los intérpretes, el público, la forma y el contenido de la obra exigían un cambio total de viejos elementos. Bertolt Brecht usó la teoría general del marxismo para dar este cambio. Los revolucionarios montajes de Edwin Piscator influyeron mucho en él. Piscator cambió por completo el sentido de las posibilidades escénicas sacando al teatro del realismo decimonónico y apuntando las formas que luego desarrollaría Brecht. Además, Piscator fue el iniciador de un tipo de teatro comprometido políticamente y con funciones didácticas. Bertolt Brecht en su escrito ***Cinco dificultades para decir la verdad*** en 1934 planteaba el problema de escribir un teatro de partido, para la clase obrera, que fuera útil y pedagógico para ellos y al mismo tiempo no perder el espectador de la clase media.

La solución que Brecht encontró a ese problema es el llamado teatro épico: se unen las historias populares con el planteamiento político. Se fusiona la dialéctica marxista con elementos estético- formales. Lo más importante para que el teatro didáctico cumpla su función es no enajenar al espectador. El espectador debe poder reflexionar y para ello no puede estar completamente absorbido por la trama. Por tanto el actor y todo el montaje deben mantener un cierto ***distanciamiento***. El actor debe mostrar el papel, pero no identificarse con él. De esta forma el espectador no olvidará que lo que está viendo es teatro, evitará la aliena-

ción y conseguirá una reflexión crítica. Se utilizará todo lo necesario para evitar la enajenación del público: la risa, el baile, la música…
En este sentido Brecht admiraba mucho la técnica del actor chino, llena de gestos, que fue un referente en el teatro épico.

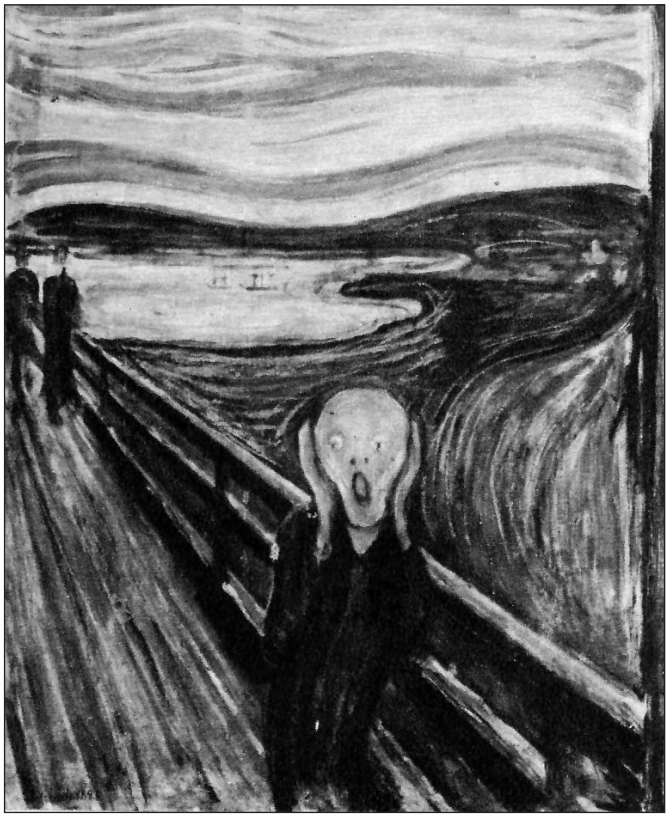
En palabras de Brecht "el distanciamiento de un incidente o de un personaje, sencillamente significa sacar de ese incidente o personaje aquello que es evidente en sí mismo, conocido u obvio y sostener lo que nos genera sorpresa o curiosidad. El distanciamiento tiene las mismas cualidades que el historicismo; es decir, considera a las personas como históricamente condicionales y transitorias. El espectador ya no verá a los personajes sobre un escenario como si fueran inalterables o entregados sin más a su destino. Los verá en cambio como un hombre con determinadas características, de acuerdo a las circunstancias."
El teatro épico tal y como Bertolt Brecht lo concibió no tiene ninguna connotación de heroísmo o grandeza. Quería significar que el teatro no fuera excitante, "dramático", con tensiones y conflictos. Prefería que fuese lento y reflexivo para dar lugar a la meditación.
Brecht resumió este concepto en un cuadro comparativo que él mismo definió años después como demasiado escueto, pero que resulta muy explicativo. (Del libro *Brecht dramaturgo* de Ronald Gray citado en bibliografía)
Del teatro épico son sus mejores obras ***Galileo***, (1938 primera versión, 1948 segunda), ***Madre Coraje*** (1939), ***El señor Puntila y su criado Mati*** (1940), ***El círculo de tiza caucasiano*** (1943-45) y ***La buena persona de Sezuan*** (1942).

Forma dramática del teatro	Forma épica del teatro
Se actúa	Se narra
Envuelve al espectador en la acción escénica	El espectador es observador
Anula su capacidad de actuar	Despierta su capacidad de actuar
Vivencia	Visión del mundo
Sugestión	Argumento
Se preservan las sensaciones	Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones.
El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes	El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia
Se supone que el hombre es conocido	El hombre es objeto de investigación
Tensión esperando lo que sucederá	Tensión en el proceso
Sentimiento	Razonamiento

El exilio: de 1933 a 1948

Bertolt Brecht se vio obligado a abandonar Alemania en 1933 cuando Hitler subió al poder. Antes de marchar escribió ***Cabezas Redondas y Cabezas Puntiagudas,*** una dura crítica contra el nazismo. Con su familia viajó a Moscú, Praga, Viena y Zurich, ciudad en la que se refugiaron gran número de artistas del expresionismo. Su obra ***Terror y Miseria del III Reich***, de esa época se distribuyó clandestinamente en Alemania. Como represalia se le retiró la ciudadanía alemana.
Finalmente se exilió en Estados Unidos, en California, donde algunos de sus viejos amigos estaban haciendo cine. Aunque nunca militó en el Partido Comunista se vio sometido a un proceso por el Comité de Actividades Antinorteamericanas, el 19 de septiembre de 1947. El proceso se inició a raíz del estreno de Galileo (1937) y aunque no tuvo importantes consecuencias para al autor, sí le decidió a abandonar el país.

Después de vivir algún tiempo en distintas ciudades europeas, en 1948 volvió a Alemania, ya por entonces dividida. Se asentó en el Berlín oriental donde creó la compañía Berliner Ensemble, que se ubicó en el teatro Schiffbauerdamm. Allí trabajó junto con su mujer hasta que la muerte le sorprendió en un ensayo de ***Galileo*** el 14 de agosto de 1956.



El cuadro del noruego Eduard Munch, El grito *pintado en 1893 fue el icono de la vanguardia expresionista. Fue robado del Museo Nacional de Oslo a plena luz del día el 22 de agosto de 2004. En psiquiatría se estudia este cuadro como plasmación de la personalidad depresiva*

BERLINER ENSEMBLE

A la vuelta de su exilio Bertolt Brecht se afincó en el Berlín oriental. Allí fundó el Berliner Ensemble, compañía y taller de dramaturgia con presupuestos claramente políticos. Se hacían lecturas de clásicos marxistas y se dedicaban dos horas semanales al estudio del tema. Tenían un generoso subsidio estatal de más de tres millones de marcos anuales, lo que permitió a Brecht profundizar en su labor de investigación y estrenar después de muchos ensayos. Normalmente se presentaba una función al año y casi siempre de obras del propio autor.
Brecht trabajó intensamente con esta compañía los últimos años de su vida. Sus ensayos eran un laboratorio teatral donde desarrolló su propio estilo. Según sus palabras: "encuentro necesario ensayar todas las escenas al mismo tiempo para que ninguna esté cocida antes que otra."

Caspar Neher fue su escenógrafo. Ambos trabajaron con gran meticulosidad los detalles del decorado y de la utilería. Normalmente Brecht prefería puestas en escena sencillas que resultaban de gran plasticidad. En muchas ocasiones la iluminación era muy intensa para evitar que el espectador se sumergiera en un ensueño. Los focos no se escondían para ayudar a recordar que lo que se estaba contemplando era teatro.
Los programas de mano de la Berliner Ensemble eran muy cuidados. Presentaban mucho material gráfico, comentarios y notas informativas no sólo de gran belleza, sino también muy didácticos.
Después de su muerte, su mujer, Helene Weigel, continuó su labor al frente de la compañía. Probablemente ella sea la actriz que mejor haya comprendido los personajes femeninos de Brecht.

Sello que contiene la imagen de Helene Weigel y la silueta del Berliner Ensemble. Helene fue la esposa y colaboradora de Bertolt Brecht y probablemente la actriz que mejor ha interpretado los personajes femeninos del autor

EL DIRECTOR

LUIS BLAT

Nos estamos moviendo alrededor de un autor del que se tiene tendencia a representar en un terreno espeso y poco accesible. Creo que esa es una falsa idea, porque Brecht se remite mucho a los géneros populares de su época. Desde las influencias del cabaret, hasta considerar que *"el mejor director después de mí es Chaplin"*. Esto no quiere decir que sea un autor superficial, al revés, precisamente la gracia que tiene Brecht es que es capaz de aunar por un lado unas reflexiones muy profundas con un juego directo con el público. Los problemas que trata, la explotación, la desigualdad, los problemas morales, siguen siendo vigentes y cotidianos.
Hay dos aspectos importantes en la función. Primeramente es una obra que a Brecht le lleva mucho tiempo escribir. Otros textos suyos, incluso los más importantes, no le llevan más allá de dos meses en su génesis. ***Galileo***, ***Madre Coraje*** los escribe con bastante celeridad.
La Buena Persona de Sezuan es una obra que le llevó doce años terminar. Es un texto al que regularmente volvía porque de alguna forma, y ésa es mi intuición, hay algo que le mantiene en vilo respecto a la fábula y respecto a la resolución. Parece como una mezcla de géneros. El texto comienza como un cuento, un cuento oriental. Aquí aparece una de las grandes pasiones de Brecht: la poesía y el teatro chino. Si hay un referente para él como poeta, éste es la poesía china. El sentido de levedad, o ligereza formal que

Foto: Ros-Ribas

Luis Blat, el director de la obra

tiene esta lírica, y que al mismo tiempo permite contar historias muy profundas, entusiasma a Brecht.
El teatro chino, con el referente de Mai La Fang, famoso actor de la ópera de Pekín que conoció en el año 1935, se va a convertir en un referente del teatro épico.
La Buena Persona de Sezuan tiene el aspecto de un cuento oriental, y ese cuento, como casi todos los buenos cuentos tiene una zona un poco sombría. Eso a mí me atrajo profundamente. Es una historia que se puede empezar a contar de una manera muy ligera con muchos toques de humor. En el espectáculo hemos intentado apostar por esto, por el humor, a veces negro. Hay una voluntad de preservar ese aspecto de Brecht, que además está en casi todos sus grandes textos, que es su accesibilidad y su agudeza.
Hay un trasfondo moral en toda esta fábula que es sin duda apasionante. Viene a cuestionar la naturaleza humana. El autor no da ninguna fórmula ni expone lo que a él le parece bien o lo que le parece mal, y ésa es su grandeza como clásico.
Los personajes "malos" de la función adquieren tintes inquietantes para el espectador. Nos despiertan una cierta inquietud sobre las certezas de tipo moral. Yo creo que ahí está cumpliendo una función esencial del teatro que es ser el foro en el que se cuestionan las cosas establecidas. La gracia de la función está en que no hay una certeza moral.
La obra acaba con grandes preguntas y éste es su mérito. En vez de manejar un manual sobre lo que está bien, lo que se plantea la obra es una cosa mucho más interesante. Deja al espectador la tarea de decidir qué es lo correcto.
Otra apuesta que hemos asumido es el tratamiento de ligereza, que enlaza con el mundo chino. Muchas veces se ha montado esta función y se han hecho trasposiciones a otras épocas y a otros lugares. A mí me parecía que era interesante respetar el dónde y el cuándo porque precisamente lo chino invita a un viaje, y teatralmente es interesante. Transporta al espectador y eso resulta evocador y atractivo.
El texto está lleno de resonancias religiosas occidentales. Él tira a dar con todas esas certezas que tenemos en el mundo cristiano. El propio título de la obra, parábola escénica, ya evoca el mundo espiritual occidental. Está muy hábilmente tratado. Hay una ironía con respecto a todo esto. Los tres dioses nunca hacen referencia al mundo oriental, no son taoístas ni budistas. Todo su discurso contiene referentes bíblicos, y precisamente por eso los hemos presentado con aspecto occidental. Uno tiene tendencia a pensar que nosotros como occidentales estamos dispuestos a dar lecciones al resto del mundo. No hay más que leer el periódico para ver a lo que ha conducido este discurso occidental, en el cual hay una superioridad moral. Esto es de una vigencia absoluta, pero no hemos querido remarcarlo en la escena. Sí en cambio generar un juego teatral que permitiese establecer la diferencia entre el mundo oriental y occidental.
En la jerarquía social el aspecto exterior también está marcado por estas diferencias. El chino de mayor poder adquisitivo viste con indumentaria europea. Los chinos más pobres llevan las vestiduras más tradicionales. Esto al principio fue una intuición y una forma de dar contenido

Muchas veces se ha montado esta función y se han hecho trasposiciones a otras épocas y a otros lugares. A mí me parecía que era interesante respetar el dónde y el cuándo porque precisamente lo chino invita a un viaje, y teatralmente es interesante. Transporta al espectador y eso resulta evocador y atractivo.

teatral. Pero se confirmó cuando volví a mirar las fotos de Robert Kapa y vi exactamente esto: los oficinistas, los más ricos vestían de un modo más occidental. La gente más pobre, la que sufría los bombardeos, llevaba una vestimenta a la manera oriental.
Brecht no escribió una fábula china para hacer un viaje exótico. En sus cuadernos de trabajo lo repetía continuamente. Brecht juega con ese plano de distancia geográfica para mostrarnos que ese chino o ese otro chino es nuestro vecino o somos nosotros mismos.
Quería llevarnos lejos para distraernos un poco en este mundo lejano y exótico, y luego decirnos que las pautas humanas son iguales en cualquier parte del mundo. Ésta ha sido una de las ideas motrices de la puesta en escena.

Es un reparto muy amplio. Bertolt Brecht plantea un gran zoo humano. Tenemos caracteres muy establecidos dentro de la función y casi todos tienen una doble cara. La gracia es ver cómo si al principio de la función nos hemos identificado con un personaje, dos escenas después empezamos a tener dudas sobre si deberíamos haberlo hecho. Esto es un aspecto importante y una idea en la que hemos hecho mucho hincapié en los ensayos.
Es un trabajo ímprobo para los actores, sobre todo para la protagonista. Son más de dos horas encima de un escenario, dos horas de texto en la memoria, con una serie de retos en el aspecto interpretativo.
La música ha corrido a cargo de Lluís Vidal, que es un excelente músico. Ha compuesto tres canciones que tratan de combinar lo oriental con lo occidental.

Foto: Ros-Ribas

Luis Blat lleva al escenario del María Guerrero 24 actores para el montaje de esta obra.

LOS ACTORES

Hemos hablado con algunos de los protagonistas de la obra en los descansos de los ensayos en el teatro María Guerrero. Éstas son sus impresiones sobre sus personajes.

Shen Te.
Yolanda Ulloa

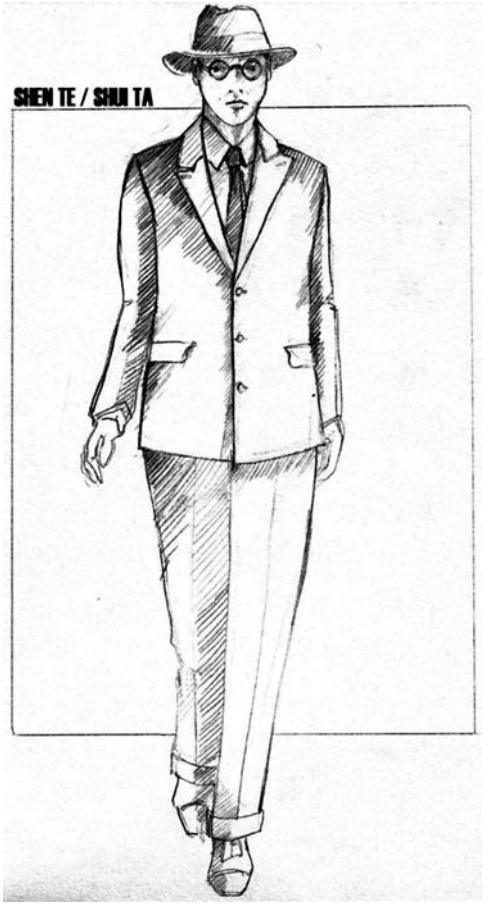
Háblanos por favor de tu personaje en la obra.-

En realidad son dos los personajes. A partir de Shen Te nace Shui Ta, y es un trabajo en dos direcciones muy opuestas: en una doble vertiente. He tenido que abordar la composición de dos personajes protagonistas que conviven al mismo tiempo en una misma función. Dos seres de naturaleza muy distinta que comparten un mismo cuerpo y una misma alma.
Shen Te, prostituta, recibe dos grandes nombres. Uno, el de "la buena persona de Sechuan", título de la obra. El otro, el de "el ángel de los suburbios", significativos ya de por sí. Se trata de

Foto: Ros-Ribas

La actriz Yolanda Ulloa en el papel de Shen Te, la buena persona, que se ve obligada a desdoblarse en otro personaje para subsistir

un personaje que, fundamentalmente, representa la bonhomía. Sobre ella recae una enorme responsabilidad: la posibilidad de redención de todo el género humano. Los dioses le dan una misión imposible: ser buena. En una sociedad sin valores es imposible que una sola persona asuma esos valores. Nuestro ámbito de incidencia real en nuestras vidas es el de la propia transformación, pero en la vida de una sociedad ese ámbito de incidencia real depende de la suma de muchas transformaciones a escala individual.
Asistimos entonces a la lucha de Shen Te por llevar a cabo esta misión, y cómo de la dificultad surge la invención de Shui Ta. A partir de aquí Brecht nos muestra una danza fantástica: el intento de hacer el bien por parte de Shen te, y su necesidad de recurrir una y otra vez a la figura de



Shui Ta. Sólo él es capaz de imponer el orden y anclar los aspectos prácticos para evitar que su fuente de ingresos se agote y ponga en peligro la capacidad de entrega de Shen Te.

Se trata de un personaje que representa fundamentalmente la bonhomía. A partir de aquí Brecht nos muestra una danza fantástica: el intento de hacer el bien de Shen Te y su necesidad de recurrir una y otra vez a Shui Ta. Sólo él es capaz de ser práctico y salvar el negocio.

Es un cuento precioso. Parábola escénica según definición del propio Brecht.
Forma parte de su última etapa como escritor. Etapa de gran madurez, donde los espacios de conocimiento y reflexión a los que te invita son "muy inteligentes y audaces". Esta obra es en sí una pregunta abierta que se lanza en caliente al público. Una pregunta de absoluta y urgente actualidad para la sociedad de hoy en día.

Estás más de dos horas en el escenario en un trabajo muy intenso. Coméntanos, por favor, cómo lo estás viviendo.-

Con muchísima alegría y con un sentimiento profundo de gratitud. Es "un regalo de los dioses" tener la oportunidad de encarnar un personaje de tamaña envergadura. Nosotras, las actrices, tenemos un abanico muy limitado de papeles con este perfil.
Después de eso, te diré que me supone un esfuerzo ímprobo, y que voy aprendiendo a medir la energía y la musculatura necesaria.
Es uno de los personajes más exigentes e importantes del Teatro de todos los tiempos. Para mí, a fecha de hoy, es, indiscutiblemente, el más grande y el que más me está apasionando defender. Y estoy conmovida y agradecida por la confianza que tanto Luis Blat como Gerardo Vera han depositado en mí..

Foto: Ros-Ribas

Yolanda Ulloa caracterizada de hombre para el personaje de Shui Ta, el primo de Shen Te que representa la dureza de corazón que Shen Te no tiene

Wang el aguador.
Gonzalo de Castro

Aunque en la actualidad eres una cara muy conocida por la serie de televisión, tú has hecho muy buenos personajes en teatro, ¿no es así?

He tenido la fortuna de hacer el teatro que he querido. Sobre todo los tres últimos años que he tenido el privilegio de trabajar con Andrés Lima en ***Animalario, Últimas palabras de Copito de Nieve***. He tenido la oportunidad de trabajar con textos de Juan Mayorga. Además de un magnífico escritor, es de una edad similar a la mía, inquieto intelectualmente. Hace dos años hemos ***Como en las mejores familias.*** Con esta obra me convertí también en productor junto con Blanca Portillo y Javier Cámara.
Esto me ha dado la oportunidad de conocer el mundo teatral privado.

He tenido también la oportunidad de trabajar como ayudante de dirección con Lluís Pascual y Gerardo Vera, el actual director de CDN. He trabajado también como ayudante con Mario Gas, con José Pascual, con muchos nombres importantes. Esto me ha permitido no sólo colaborar con muy buenos actores, sino conocer textos estupendos. De manera que no es que haya hecho mucho teatro, sino que

Wang, mi personaje, es un tipo listo como una rata. El aguador es la llave de la función: abre y cierra la obra. Tal y como el autor pretendía esta parábola enseña algo de la vida e invita a pensar, por ello animo a todos los alumnos a que vengan a ver la obra, creo que es un estupendo momento para un texto de Brecht.

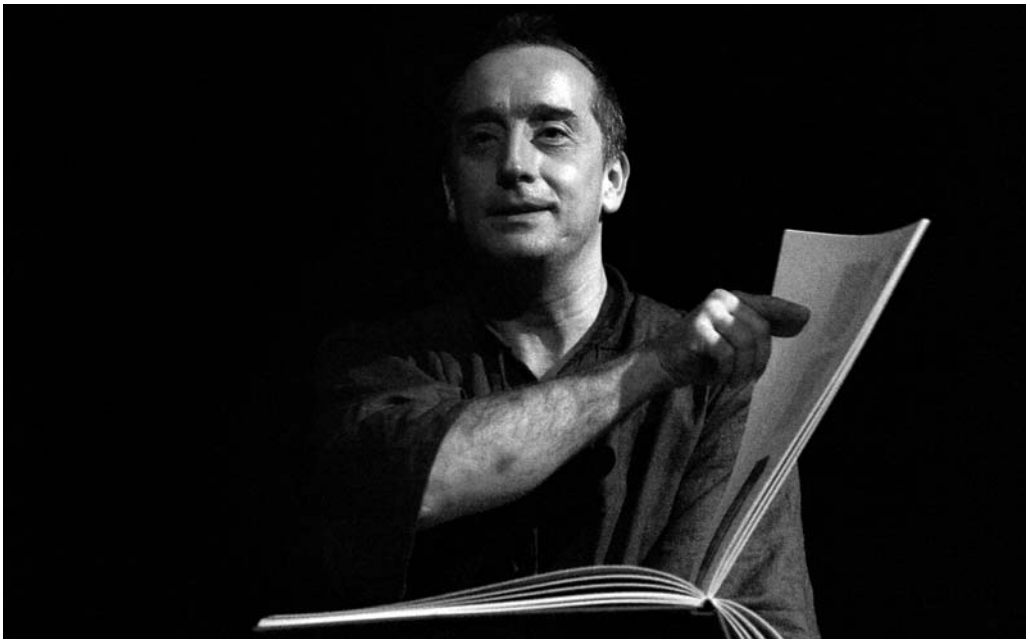


Foto: Ros-Ribas

Gonzalo de Castro en el papel de Wang el aguador

siempre he hecho el teatro que he querido.

Cuando Luis Blat me llamó para hacer esta obra no lo dudé ni un momento. Lo conocí hace catorce años y tengo un magnifico concepto de él. Ama su profesión y tiene una idea muy clara de cómo hacer teatro. Es un director que tiene una gran virtud para el actor: sabe transmitir exactamente por dónde quiere ir y sabe por dónde te tiene que llevar. Los actores somos muy vulnerables en el escenario. Tenemos muchas dudas, estamos inseguros. Si tienes un pastor que te pastorea bien, eso se nota mucho en el trabajo. Luis tiene esa habilidad.

Háblanos, por favor, de tu personaje en La Buena Persona de Sezuan.

Mi personaje es Wang, el aguador. El aguador es la llave de la función: abre y cierra la obra. El aguador es un bufón, una correa de transmisión entre la tierra y el mundo de los dioses. Es un tipo feliz e infeliz. Es un tipo listo, como una rata, mentiroso, es un superviviente en un ambiente de extremada pobreza.
Es el intermediario de la función entre lo que ocurre en escena y lo que le ocurre al público.
En este ejemplo que estamos creando, en esta parábola mostramos que lo que ocu-

rre en el escenario sucede todos los días en el mundo real. Es un teatro didáctico. Tal y cómo pretendía Brecht, enseña algo de la vida y obliga a pensar. Por eso mismo pienso que ahora es un teatro muy necesario.
Estamos encantados en esta aventura, todavía en proceso de ensayos. Cada uno ya tiene las mimbres del personaje. El personaje no se crea sólo con la lectura. La lectura es la primera toma de contacto y suele resultar anodina. Somos un grupo de actores, reunidos en una sala para leer "a pelo" un texto. La obra va cogiendo color, temperatura y forma con los ensayos. En el proceso de ensayo cada uno va conformando su personaje y va poniendo las actitudes, el tono de voz… Ahora estamos en el momento más bonito. Ya estamos en el teatro con la escenografía montada.

¿Qué me puedes decir del maquillaje con que os caracterizan de orientales?, ¿te resulta molesto?

El maquillaje te sitúa, te define el personaje. ¿Molesta?, sí, es molesto. Son unos apósitos que ponen en los ojos, hay que esconder mucho la presencia y el aspecto occidental. Se consigue un sesgo en los ojos. También anulan las cejas con una especie de jabón, nos ponen una pátina de jabón y a partir de ahí trabajan la ceja dejándola a la mitad. Todo esto está muy bien porque al mirarte al espejo y ver reflejado un cambio tan importante en tu fisonomía ayuda a creerte que estas en la piel de otra persona. Es una ayuda estupenda para defender un trabajo. Pero no te hace mejor actor, el personaje viene del trabajo anterior.

Foto: Ros-Ribas

Primera escena de la obra en la que Wang el aguador está esperando a los dioses.

Yang Sun.
Antonio Gil Martínez

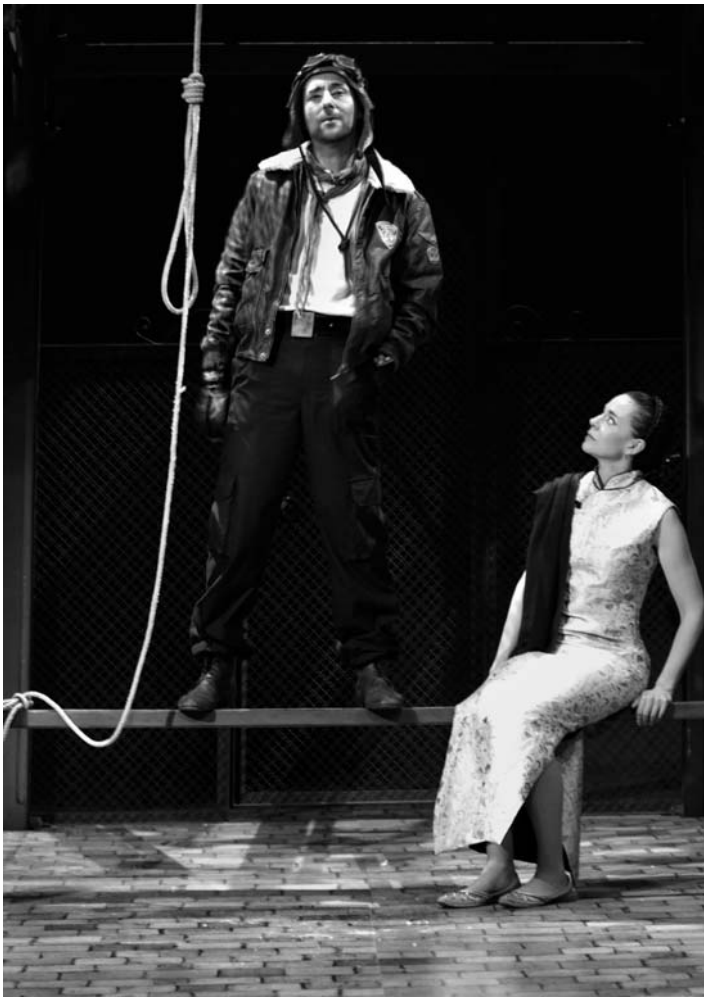
Yang Sun, el aviador, es un hombre fuerte, seguro de sí mismo, con la dureza que da haberse criado en la calle. En algunos párrafos del texto se le compara con un animal. Shui Ta le compara con un perro hambriento y su madre, la señora Yang, le llama su halcón. Estos símiles me han ayudado a crear el personaje.

Antonio, ¿es la primera vez que representas un personaje de Bertolt Brecht?

No es la primera vez que interpreto a Brecht. En el año 97 ó 98 interpreté con la compañía Theatre de Complicité una versión del ***Círculo de tiza caucasiano***. Hacía los personajes de Yussup y Shauva. Actuamos en el Royal National Theatre de Londres y también en Berlín en el Berliner Ensemble. Fue una obra que tuvo mucho éxito y consiguió varios premios. Vuelvo ahora a trabajar en España después de dieciséis años fuera.

¿Cómo estás trabajando tu personaje?

Yo interpreto el personaje del aviador Yang Sun. Shen Te, la protagonista se enamora perdidamente de él, pero lo más importante para Sun no es el amor. Ha estudiado aeronáutica en Pekín y es piloto. Volar es su pasión. Lo que más desea en el mundo es volver a tener la sensación de surcar los aires



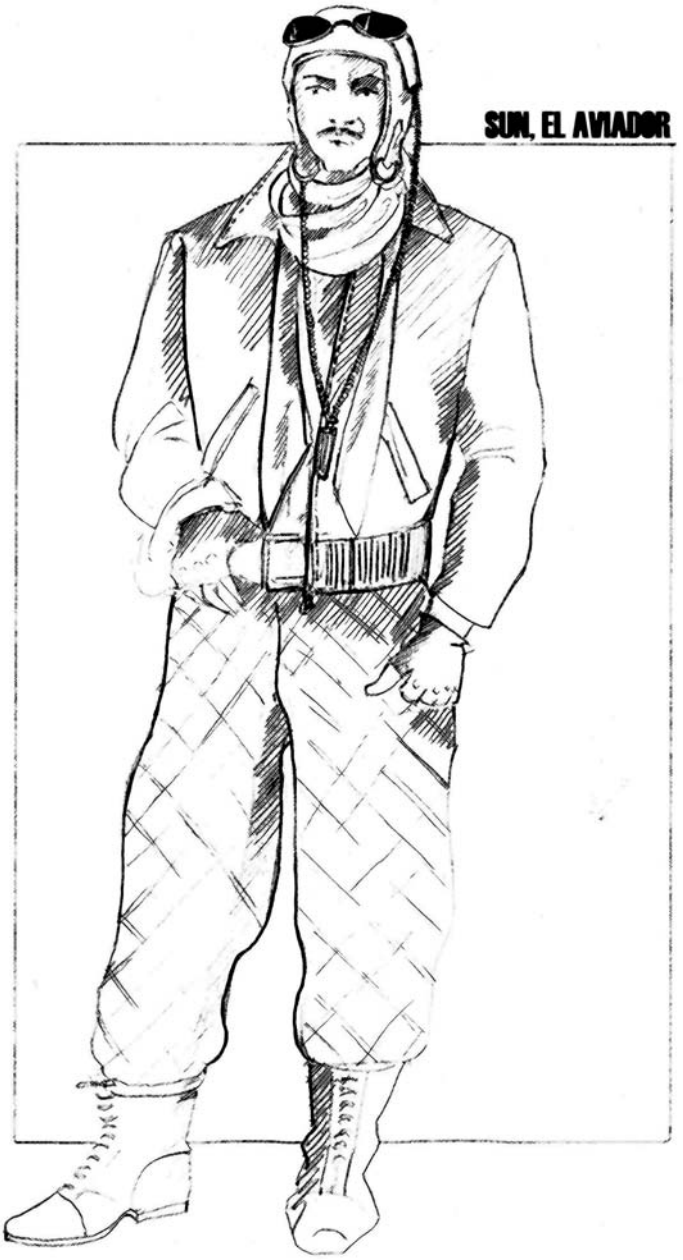
Sun es el aviador del que Shen Te se enamora y por el que está a punto de arruinarse.

pilotando un avión. Debemos tener en cuenta además que en la época en la que transcurre la obra, los años 30, la aviación era muy incipiente y el hecho de volar era mucho más extraño que ahora. Sun tiene un único sueño en su vida que es el de trabajar como piloto y volar de nuevo. Volar para él lo es todo, es donde realmente vive más intensamente, su expansión y realización como ser humano alcanzan un nivel poético a través del vuelo. Sun encarna esa parte de la masculinidad que busca la aventura, el riesgo, y su violencia viene de su frustración al no conseguir lo que tanto anhela.

Es un hombre fuerte, seguro de sí mismo, con la dureza que da haberse criado en la calle. Es un hombre que no teme enfrentarse a nadie. Ha nacido pobre y tiene ese punto salvaje del que tiene que sobrevivir. En algunos párrafos del texto se le compara con un animal. Shui Ta lo compara con un perro hambriento y su madre, la señora Yang, le llama su halcón. Estos símiles me han ayudado a crear el personaje. Incluso me he documentado sobre el halcón. Es un ave predadora que usa la técnica de caer en picado para cazar su presa. Tiene una excelente vista y vuela con mucha rapidez.

Para interpretar el personaje creo estas imágenes en la cabeza. Imagino a un hombre fuerte que fija su atención en lo que desea y lucha sin sentir miedo.

El personaje de Sun provoca además un



cambio en la decisión de Shen Te. Ella había utilizado la figura de su primo Shui Ta para resolver los problemas de su estanco, y una vez resueltos había decido no volver a "llamarlo". Sin embargo Sun abusa de su amor y su generosidad. La lleva a la ruina con el único fin de convertirse en piloto. Shen Te debe entonces recurrir a Shui Ta. De hecho, la mayoría de mis escenas son con él.
En su relación con Shen Te y con las mujeres, Sun encarna al propio Brecht, que no dudaba de servirse de su éxito y del magnetismo que ejercía en ellas para utilizarlas en su provecho.

¿Te resulta molesto el maquillaje con el que os caracterizan de orientales?

Ya hemos ensayado en varias ocasiones con él y me he acostumbrado. Lo cierto es que los apósitos en los ojos para rasgarlos y la caracterización en general dan un cierto aire de llevar máscara y lejos de molestar, me ayuda mucho. Cuando estoy maquillado cambio el gesto y la actitud y es una gran ayuda para crear el personaje.

Foto: Ros-Ribas

El estanco de Shen Te se convierte en cobijo de todos los pobres del barrio a los que la bondad de la dueña es incapaz de negar ayuda.

LA ESCENOGRAFÍA DE PACO AZORÍN

En primer lugar debo de decir que cuando alguien te propone hacer la escenografía para un texto de Brecht, o de Shakespeare, o de Lope, o de cualquier autor grande, lo primero que sientes es un tremendo miedo, una sensación de vértigo.
Es muy difícil hacer uno de estos textos y una de las razones es que el público ya tiene muchos referentes de ellos. Tiene recuerdos de haberlo visto en otra ocasión o expectativas de cómo debería ser.

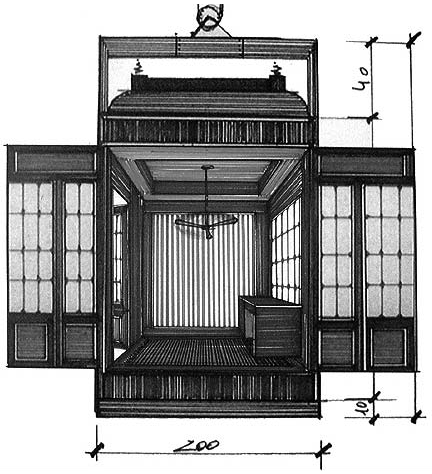
Mi planteamiento cuando me enfrento a una escenografía es muy rompedor. Me gusta transmitir una sensación de rompimiento con lo ya hecho o con lo que se espera.
En este caso concreto, además de todas las dificultades señaladas, la obra es muy compleja porque presenta muchas escenas de todo tipo con muchos personajes. La idea básica o columna vertebral de esta escenografía es el ascensor. El ascensor en medio del escenario ayuda a representar varios aspectos. Por un lado la comunicación de los dioses con la Tierra. Un ascensor es un elemento que une distintas alturas. En este caso es el vehículo de los dioses. Pero también es la representación del ascenso en la escala social. El estanco de Shen Te se coloca en el ascensor, porque en cierta

Boceto del escenario en el que aparece en lugar central un ascensor que a lo largo de la obra tiene múltiples usos

La idea básica o columna vertebral de esta escenografía es el ascensor. El ascensor en medio del escenario ayuda a representar varios aspectos. Por un lado la comunicación de los dioses con la Tierra y por otro es un elemento de unión. Hay momentos en la obra en que doce personajes están juntos en los dos metros cuadrados del ascensor-estanco.

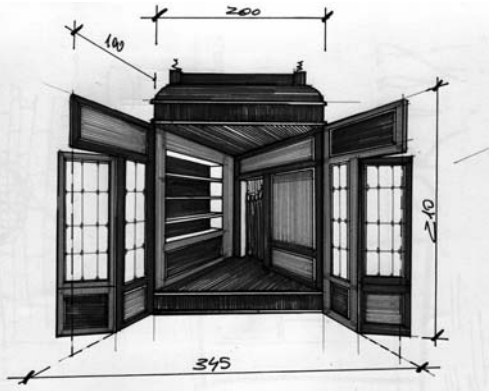
manera ha venido de los dioses, es el regalo que le han hecho. Pero cuando el estanco prospera y el negocio se amplía, se eleva del suelo del escenario.

Por otro lado es un elemento de unión. Hay momentos de la obra en que doce personajes están juntos en los dos metros cuadrados del ascensor- estanco. Ayuda a representar cómo esa tienda se reconvirtió en una especie de refugio para mucha gente, y cómo esta gente atraía más gente a su vez, hasta que llegó un momento en la situación no se pudo mantener.



Boceto del ascensor decorado como el despacho de Shui Ta

El resto del escenario está en tonos grises, es el ambiente pobre de un barrio de Sezuan. El suelo del escenario representa el pavimento de una calle, es un empedrado. Sin embargo, en una especie de guiño al espectador, es la foto de un empedrado lo que forma la decoración. Los audiovisuales realizados por Álvaro Luna se proyectarán en la parte delantera del escenario. Son dibujos hechos para la función realizados por el artista chino señor Li, y son motivos claramente orientales.



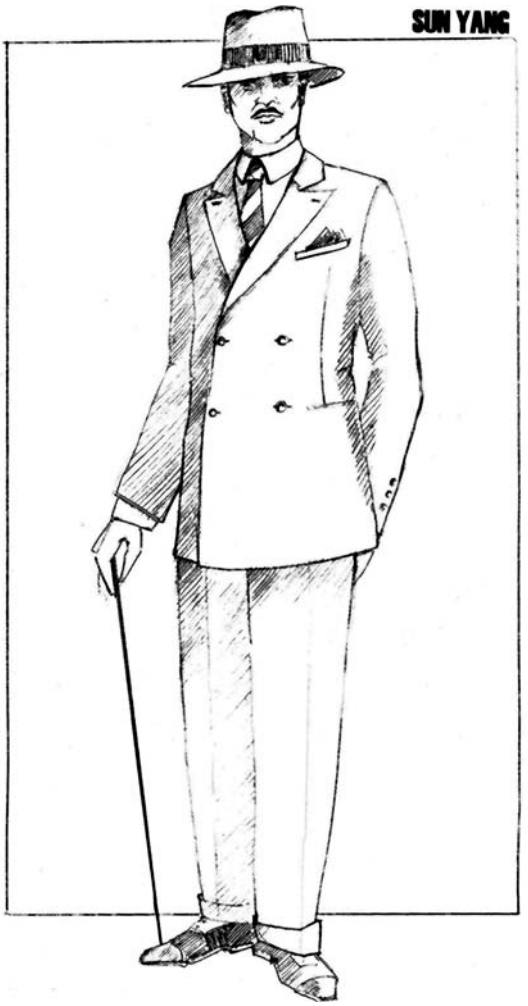
El ascensor convertido en el estanco de la protagonista Shen Te.

LA FIGURINISTA

ANA GARAY

La llamada de Luis Blat para colaborar con el en este espectáculo ha sido algo especial. Ambos comenzamos juntos en la Compañía de Teatro Clásico, y hace ya 11 años que compartimos el primer proyecto. Todo ello ha permitido enfrentarme a este trabajo desde la convicción de conocer el código de un director que trabaja a partir del conocimiento profundo de un texto. Tras múltiples encuentros hemos tratado de encontrar pautas para definir un contexto muy ajeno a nosotros.

El texto de Brecht es una parábola, una función muy hermosa. Transcurre en Sezuan, China, y no en la China de emperadores y esplendor, sino en una China muy pobre de finales de los años 30. Bertolt Brecht ideó su función en este lugar. Recopilaba recortes de prensa y de ahí extraía sus personajes. Así nació el personaje de Wang, a partir de una fotografía de un aguador chino. A través de un trabajo de investigación nos dimos cuenta que el vestuario de nuestros personajes distaba mucho de las imágenes que uno podría tener asociadas con este contexto. La cultura oriental se aleja mucho de nuestras formas. Yo había colaborado en el proyecto para el vestuario de la ópera Madame Butterfly con ambientación japonesa y el kimono como prenda emblemática. Aquí no hay kimonos. Los chinos son mucho más sobrios en sus formas. Además tenía la acotación del director de no hacer una función de fantasía.



Todos los figurines están documentados. Hemos trabajado con material fotográfico de Robert Kapa. Descubrimos en una de sus publicaciones imágenes al detalle de la invasión de los japoneses en Hankou, una provincia china cercana a Sezuan, en 1938. Son fotografías en blanco y negro y a través de estas fotos se puede apreciar lo damnificado que fue el pueblo chino. Lo que más nos sorprendió de esas imágenes, fue la elegancia y sobriedad con que vestían a pesar de la precariedad. El uso de Qi pao, prenda tipo túnico y unisex les otorgaba un carácter único.

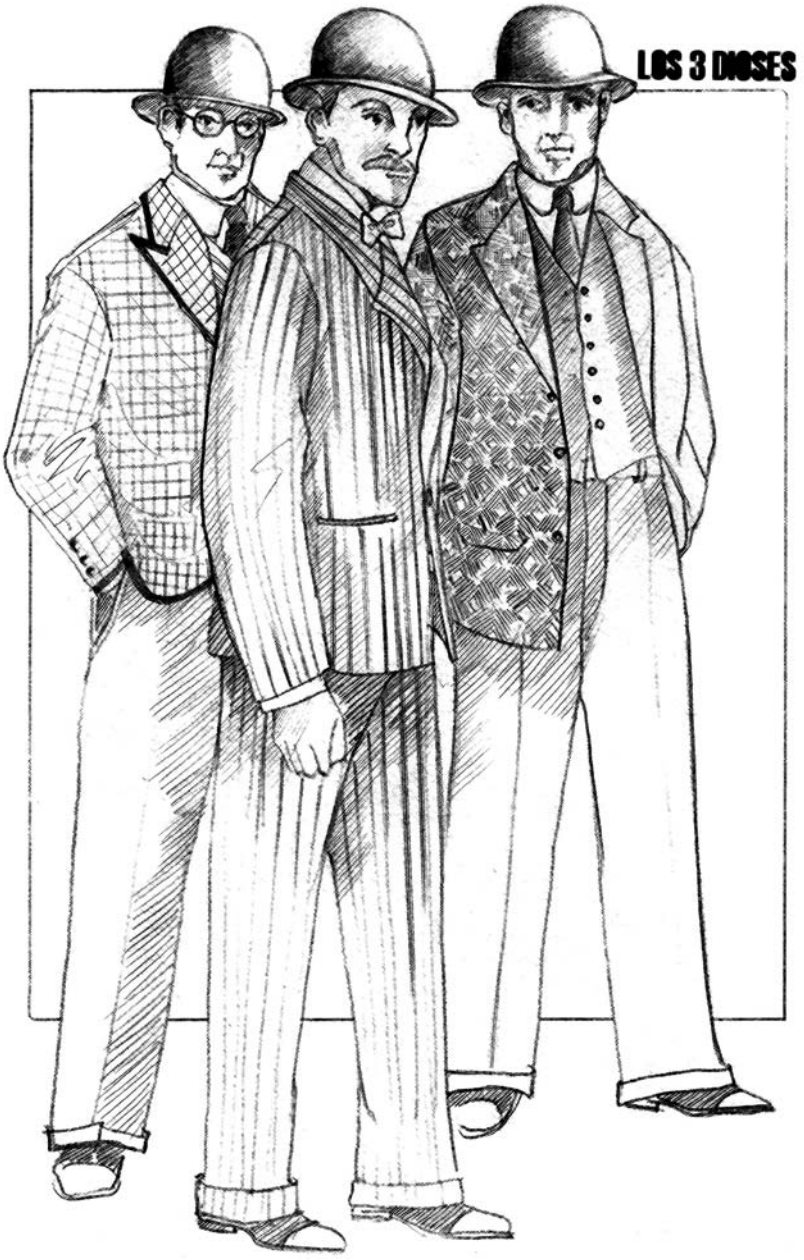
Todos los figurines están documentados. Hemos trabajado con material fotográfico de Robert Kapa, el fotógrafo que realizó los mejores reportajes en la guerra civil española.
Descubrimos en una de sus publicaciones imágenes al detalle de la invasión de los japoneses en Hankou, una provincia china cercana a Sezuan. Son fotografías en blanco y negro y a través de ellas se puede apreciar lo damnificado que fue el pueblo chino. Lo que más nos sorprendió de esas imágenes, fue la elegancia y sobriedad con que vestían a pesar de la precariedad. El uso de Qi pao, prenda tipo túnico y unisex les otorgaba un carácter único.

Algo que también pudimos apreciar en las fotos de Kapa es la convivencia entre el vestuario oriental y occidental. Esto se debía al gusto por lo occidental como distintivo de categoría social. Este punto se puede apreciar en los personajes que a medida que transcurre la obra van teniendo un poder adquisitivo más elevado y su indumentaria va cambiando hacia una imagen más cercana a la nuestra.

Con toda esta documentación, hemos creado los personajes siempre intentando huir de los estereotipos.
A partir del trabajo gráfico llevamos las ideas a un taller de Barcelona: Atuendo. Con la ayuda de Luis, su responsable, y a través de su interpretación de los figurines, hemos conseguido plasmar estas siluetas y ahora estamos en el difícil proceso de ver la ropa en el escenario y valorar las relaciones que se establecen entre todos los personajes. No hay que olvidar

nunca que el vestuario nos da una información muy minuciosa del contexto social de la obra.

En este proyecto no hay nada inventado, todo ha sido escrupulosamente rescatado de grabados, de libros, de fotografías y a partir de ahí lo hemos adaptado al trabajo corporal de los actores. Hemos conseguido una amplia gama de grises tintando los tejidos en negro porque queríamos que se respetara de alguna manera este aspecto de documento fotográfico, de imágenes en blanco y negro de los años 30. Son años que recordamos sin color, años oscuros previos a la llegada de Mao. Es el retrato de una sociedad rural en precario protegida por el ejército alemán que utilizaba su bandera para disuadir a los bombarderos japoneses.



Para este proyecto hemos podido contar con el magnífico trabajo de caracterización de Sara Álvarez. Este aspecto del proceso ha sido muy complejo, porque hemos tenido que cambiar de raza a los actores. La fisonomía de los occidentales no tiene nada que ver con la de los orientales. Ellos tienen un rostro mucho más plano, y hemos tenido que poner unos apósitos haciendo una cámara de aire en el lagrimal de los ojos maquillándolos posteriormente para igualarlos con el resto de la cara. Hemos hecho auténticas transformaciones con resultados muy curiosos. El vello también ha sido un problema. Los occidentales somos muy velludos mientras que los orientales no tienen a penas pelo en las cejas y su barba es escasa. A esto se suma un trabajo muy delicado con los actores, hay que convencerles para cambiar su fisonomía, el color del pelo, depilar cejas etc. Cuando el actor se deja asesorar es un trabajo de colaboración con resultados increíbles.

Tenemos el personaje de Shen Te la prostituta bondadosa que se ve obligada a asumir el papel de hombre, un pariente imaginario primo suyo llamado Shui Ta. Tenemos que convertir una mujer dulce y generosa en un hombre estricto y severo. Yolanda, la actriz, lleva una media peluca con una larga trenza, que rescatando la imagen de los varones orientales de la época que se rapaban la cabeza , como signo de nobleza, nos ayuda a transformar, junto con un sobrio traje de hombre, un sombrero y unas gafas, a un personaje que se desdobla en dos.
Pocas veces en teatro podemos ver la transformación a vista del público de un actor que se tiene que definir de una forma tan dual. Ha sido la parte más complicada de este trabajo.

Los Dioses son tres personajes extraños en medio de todo el ambiente de la obra y provocan mucha desconfianza por su aspecto en los habitantes de Sezuan. Su imagen está rescatada de los cabarets de Berlín de los años 30. No son orientales, y usan un maquillaje inspirado en esa época, la Alemania de Brecht y Kurt Weill. Sus apariciones en la obra les otorgan licencias de una gran teatralidad. Llevan trajes occidentales y cada uno tiene un carácter muy personal. Utilizando complementos diferentes se les otorga una máscara que favorece el temperamento singular de su personaje. Uno lleva pajarita, otro corbata y otro plastrón, y hablan con distintos acentos, francés, alemán e inglés. El director y el coreógrafo están haciendo un importante trabajo gestual con ellos.

Para mí es fundamental que los actores estén cómodos con la ropa, que se sientan en la medida de lo que la obra impone, atractivos, sin disfraz y convencidos para defender el texto. Ellos son, al fin y al cabo, los que salen al escenario cada día, de manera que deben sentirse seguros de que el vestuario les ayuda a contar una historia.
Para trabajar necesito saber cómo es el actor, conocer su físico y mejor aún, ver cómo se comporta en el escenario, su movilidad, su expresión corporal.
Conocer los aspectos que el actor aporta desde su naturalidad nos permite ayudarle para conquistar su personaje.

CUESTIONES TÉCNICAS

El montaje de la obra ha sido muy complicado por la cantidad de elementos que ha habido que acondicionar para ambientarla.

Las pinturas con motivos orientales con las que se decora la función han sido creadas por un artista japonés afincado en España y ha utilizado las técnicas más genuinas para su elaboración. El artista es dueño de una pequeña tienda en la que también imparte clases de pintura.

Dibujos de ambientación oriental que se utilizan como telón de fondo en la función.

La función ha requerido un importante trabajo de utilería. La utilería la componen todos los pequeños objetos que el actor maneja en el escenario. En esta ocasión son necesarios hasta seis utileros detrás de las bambalinas para facilitar a los actores todos los elementos que saldrán a escena: cuencos de arroz, fardos, vasos, etc. Además ha sido necesario "atrezzar" todos los muebles, telas, cortinas, que forman el decorado para que tengan aspecto oriental y antiguo.

Éstas son algunas de las curiosidades que aparecerán en el escenario:

El ascensor que preside la escena está montado por una empresa especializada y funciona como el ascensor de cualquier edificio.
El arroz que comen los personajes es auténtico y se cuece diariamente en el teatro. Se ha comprado una cazuela especial para prepararlo.
Las hojas de tabaco del estanco de Shen Te han sido una generosa cesión de la empresa Altadis. Es tabaco auténtico.
Los sobres de carta que se usan en escena son de tela. En China es frecuente el uso de este tipo de sobre, pero ha resultado de gran dificultad encontrarlos en España.

Foto: Ros-Ribas

Escena que representa la fábrica que Shui Ta monta a partir del pequeño negocio de su prima Shen Te. Puede verse el ascensor elevado del suelo del escenario.

OTRAS REPRESENTACIONES

La Buena Persona de Sezuan se estrenó en Zurich el 14 de febrero de 1943. Bertolt Brecht terminó de escribirla el año anterior.

En España la obra se pudo ver por primera vez en catalán en el Teatro Romea de Barcelona. Se estrenó el 21 de diciembre de 1966 con la compañía de Adriá Gual.

En castellano se estrenó en Madrid en el teatro Reina Victoria el día 1 de febrero de 1967 con la compañía de Nuria Espert. La versión fue de José Monleón y Armando Moreno y la dirección corrió a cargo de Ricard Salvat. La escenografía fue de Bartolí y el vestuario de Juan Salvat. El amplio reparto lo componían entre otros, Nuria Espert en el doble papel de Shen Te y Shui Ta, Josefina de la Torre, Carmen Contreras, Víctor Fuentes, Francisco Merino y José Codina.

Ricard Salvat, el director de la función escribió para la revista Primer Acto nº 84 año 1967.
"Las normas fundamentales de nuestro trabajo fueron no tipificar nunca; rehuir de todas las tentaciones de componer un personaje; prescindir de esquemas emotivos e interpretativos tradicionales; eliminar todo exotismo, todo pintoresquismo chino. Intentar por el contrario conseguir aquella viveza, aquella precisión, aquella libertad interpretativa que reclaman los espectáculos de corte brechtiano."

Nuria Espert en el mismo número de la revista Primer Acto en una entrevista que concedió a propósito del estreno de la obra decía:
"Desde el primer cuarto de hora, desde los primeros monólogos, podía verse perfectamente quién se sentía aludido, quién se sentía fuera, quién se sentía acusador conmigo; todas las reacciones estaban en los ojos y en las miradas de la gente.
Un par de veces hubo gente que se marchó en el momento en que la estaba mirando, haciendo ruido y dando portazos."

Más recientemente, en el año 2001, se representó en dos ocasiones:
El 21 de junio en Barcelona, en catalán, una producción del Teatre del Sol con la dirección y escenografía de Ramón Ribalta y el 7 de junio en castellano en Getxo, Vizcaya, con la dirección de Carlos Baiges y la escenografía de Alberto Quintana.

ANÁLISIS DE LA OBRA

Argumento

Tres dioses bajan a la Tierra con la misión de demostrar que en este mundo siguen existiendo buenas personas. En su viaje, hasta ese momento infructuoso, llegan a Sezuan. Allí les está esperando el vendedor de agua Wang, que había oído rumores de que tres importantes divinidades estaban de viaje por la región. Los tres dioses le saludan y le piden que les ayude a buscar refugio donde pasar esa noche.

Por más que Wang busca no encuentra casa donde puedan dormir. Finalmente se acuerda de Shen Te, una joven muy pobre que recurre a la prostitución para subsistir. Shen Te los acoge esa noche.

A la mañana siguiente los dioses se despiden de ella y la premian con un importante regalo, ya que es la única buena persona que han encontrado hasta el momento en su viaje.

Con el dinero, Shen Te alquila un pequeño estanco. Tan pronto como los conoci-

Los tres dioses bajan a la tierra a buscar una buena persona. Para este montaje los dioses van vestidos de occidentales y hablan con acento francés, inglés y alemán respectivamente.

dos de la joven se enteran de su cambio de fortuna, acuden a su tienda. Unos quieren comer, otros quieren sitio donde dormir. Shen Te los acoge y reparte arroz todas las mañanas. Pero la gente comienza a abusar de su bondad. Cada vez hay más personas pidiendo caridad. El carpintero le cobra un precio desorbitado por las estanterías, y la propietaria del local le pide una fianza de seis meses.
Shen Te ve peligrar su negocio y entonces recurre a un artificio. Solicita la ayuda de su primo Shui Ta, más calculador. Shui Ta es ella mima disfrazada de hombre y adopta una postura de mayor firmeza con los parásitos que viven a su alrededor.
Con la llegada de Shui Ta el negocio remonta y arregla provisionalmente los problemas.
Shen Te se enamora perdidamente de un aviador en paro llamado Yang Sun que también abusa de su bondadosa naturaleza.
Entonces, abatida por la anulación de su boda, solicita de nuevo la ayuda de su primo. Éste vuelve a la tienda y gracias a la aportación del barbero Shu Fu convierte unos viejos barracones en una fábrica de tabaco en la que da trabajo a toda su corte de zánganos.
Los dioses de vez en cuando se ponen en contacto con Wang y van siguiendo los avatares de la buena persona.
Shui Ta es acusado de secuestro y asesinato de Shen Te. Se celebra un juicio en el que los tres dioses aparecen convertidos en jueces. En el juicio se descubre toda la verdad sobre la doble personalidad que Shen Te se ve obligada a adoptar para subsistir.
Los jueces, los dioses, confían en la bondad de Shen Te y le dicen que solucione todos sus problemas sin recurrir a Shui Ta más que una vez al mes. Desaparecen

Escena de la boda de Shen Te con el aviador Sun.

entre una nube rosa dejando a Shen Te desesperada porque es consciente de que sin la ayuda de su parte calculadora está perdida.
La obra acaba con un epílogo que no aparece en todas las ediciones y en el que un actor se dirige al público pidiendo disculpas por el triste final y solicitando que busquen uno más adecuado.

Estructura y Tema

El largo argumento de ***La Buena Persona de Sezuan***, se estructura en un prólogo, ocho entreactos y un epílogo. En el prólogo nos sitúa en Sezuan provincia china, y nos presenta al aguador Wang atendiendo a los tres dioses.
Los ocho entreactos eran considerados por Brecht como un gran acto único en el que se desarrolla toda la acción.
El epílogo es una interesante apelación de un actor al público en la que le pide que busque un final más justo.

La Buena Persona de Sezuan se puede enmarcar dentro del teatro épico. Tiene una trama compleja, que en ocasiones dificulta la pretensión del autor de distanciarnos de los hechos y colocarnos con la perspectiva de un observador. Sin embargo, la obra está salpicada de parlamentos del actor hacia el público. Esto ayuda a retomar la posición de alejamiento buscada por Brecht.

La obra es subtitulada por el propio autor como Parábola Escénica. Una parábola según el diccionario de la Real Academia de la Lengua es "un suceso fingido del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral". Tiene connotaciones religiosas y concretamente cristianas. Con este cuento Brecht hace un estudio de la naturaleza humana, pero en vez de aportar una conclusión o enseñanza, solicita del público que sea él quien la busque. El público debe decidir cómo crear una sociedad justa partiendo de unos individuos que, como hemos ido conociendo en la obra, son injustos. De ahí las palabras del epílogo puestas en boca de un actor que se dirige al patio de butacas:

Ilustre público, no nos enfademos;
que no es bueno el final, ya lo sabemos.
Parecía la leyenda dorada
pero el final es amargo y sin pegada.
Nos ha decepcionado y disgustado
a nosotros también: nada ha arreglado.
…..
Ilustre público, busca tú un final,
uno cabal, ¡alguno habrá!

Ésta es otra de las características de su teatro. Despertar en las personas la capacidad de meditar, de analizar y razonar.
El propio tema de la obra es característico de Brecht: el hombre como objeto de investigación. En esta obra encontramos un enjambre de personalidades con sus motivaciones y sus problemas. Brecht nos pide, no que juzguemos, sino que estudiemos y resolvamos.
El lugar al que nos lleva la obra forma parte del estudio del hombre. Ambientarla en una ciudad lejana, exótica para el espectador europeo, es una llamada de atención respecto a la universalidad de la naturaleza humana. Nos lleva lejos para decirnos que los problemas de allí son iguales a los de aquí.
La obra comienza con estas palabras: "La provincia de Sezuan de esta parábola, que representa a todos los lugares en que unas personas son explotadas por otras, no pertenece ya hoy a tales lugares". Esta salvedad hace referencia a que en el momento que lo escribió, Sezuan, provincia china, estaba bajo el régimen comunista, y por tanto, desde su ideología marxista, liberada ya de toda injusticia.

ACTIVIDADES

Antes de ver la representación, sería conveniente reflexionar con los alumnos sobre el hecho mismo de asistir a una función teatral. Por ello sería oportuno recordarles que venir a ver una obra de teatro es un ejercicio de respeto en muchos aspectos.

Respeto al edificio en el que se representa, El teatro María Guerrero. Fue inaugurado en 1885 por al reina Dª Mª Cristina y en 1996 fue declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento. En sus palcos y butacas se han sentado los más relevantes personajes políticos y sociales en los últimos 130 años, y en su escenario se presentaron por primera vez al público obras de D. Ramón María del Valle Inclán y D. Benito Pérez Galdós, o debutó la actriz Dª. María Guerrero.

Respeto por el trabajo de las personas que hacen posible que encuentres la sala y el resto de las instalaciones limpias y ordenadas: personal de limpieza, mantenimiento, taquillas, acomodadores…

Respeto a los espectadores que están sentados en el patio de butacas a tu lado, compartiendo la representación contigo, y al igual que tú, merecen un comportamiento adecuado a ese momento.

Respeto a los actores que están encima del escenario y que no son en absoluto ajenos al público. Aunque no lo creas, desde allí arriba pueden escuchar los comentarios de los espectadores, percibir el ambiente de la sala. Cada representación es única porque la relación actor-espectador es diferente. En tu mano está hacer que el día que tú vengas sea perfecto.

Respeto a tus profesores y a tu centro docente. Ellos han decidido traerte al teatro para enriquecer tu formación, considerándote ya un adulto capaz de ver espectáculos para adultos. No les defraudes.

Coloquio

La función *La Buena Persona de Sezuan* termina con una apelación al público. El actor dice:

¡Un buen final…!
¿Nos da miedo encontrarlo?
Pasa a veces. ¿Cómo solucionarlo?
No hemos sabido.
El dilema es profundo:
¿Hay que cambiar al hombre?
¿O es al mundo?
¿O tal vez a los dioses? ¿U olvidarlos?
¿O aunque duela, tal vez eliminarlos?
Pero creo que hay una solución:
ponernos en la misma situación
y ayudar a encontrar a alguien decente
un desenlace bueno y conveniente.
Ilustre público, busca tú el final,
uno cabal, ¡ alguno habrá cabal!

Después de haber visto la función se propone establecer un coloquio en el que demos respuesta a estas preguntas. Es interesante comprobar cómo hablar del desenlace de esta obra se puede extrapolar a otras situaciones de la vida y del mundo.

Puedes mandar tus opiniones de la obra al correo electrónico: actpedagogicas.cdn@inaem.mcu.es

Nos encantará conocer lo que piensas, si te ha gustado o no. Los actores, el director y todo el equipo agradecerán tus comentarios.

BIBLIOGRAFÍA

Brecht, Bertolt. “Teatro Completo”; traducción de Miguel Sáez. Madrid. Alianza Editorial. 1998
Brecht, Bertolt. “La Bona Persona de Sezuan” Versión del alemán Cosme Serrallonga. Barcelona Aymá, 1967. Quaderns de teatre.
Brecht, Bertolt. “Narrativa completa”. Madrid. Alianza editorial D.L. 1988
Brecht, Bertolt. “Poemas y Canciones” Madrid. Alianza Editorial. 2001

Benjamín, Walter “Tentativas sobre Brecht” Madrid. Taurus, 1979

Castri, Máximo “Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud.” Madrid, A-Kal, D.L: 1978 (Colección Manifiesto: Serie teoría y Crítica)

Desuche, Jacques. “La Técnica teatral de Bertolt Brecht” Traducción, prólogo y notas adicionales Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau (1968)

Dort, Bernard. “Lectura de Brecht”. (Traducción de Juan Viñoly). Barcelona: Seix Barral, 1973.
Ewen, Frederic. “Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época.” Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001

Gray, Ronald. “Brecht dramaturgo”. (Traducción del inglés Antonia Kerrigan). Madrid: Ultramar, 1979

Salvat, Ricard. “Una fábrica de teatro El Berliner Ensemble” . Siglo XX, nº 13 Barcelona 24 de julio de 1965 pag 55-58.

La revista Primer Acto dedicó un monográfico a Bertolt Brecht en España. Es el número 64 del año 1965 e incluye artículos de José María Rodríguez Méndez y Alfonso Sastre entre otros.