Espéculo, 2008, pp. 1-13.

La recreación del personaje de Coriolano en Coriolano de Bertolt Brecht.

Andrés Olaizola.

Cita:

Andrés Olaizola (2008). *La recreación del personaje de Coriolano en Coriolano de Bertolt Brecht. Espéculo,, 1-13.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/andres.olaizola/28

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/Pnk

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

La recreación del personaje de Coriolano en *Coriolano* de Bertolt Brecht

Andrés Olaizola.

Universidad de Buenos Aires.
aolaizola@gmail.com

El dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (1898-1956) posee una rica y variada producción de textos dramáticos propios. Pero también en su corpus dramático encontramos varias adaptaciones o versiones de obras de teatro "clásicas", como por ejemplo *Romeo y Julieta*, *Antígona*, *Hamlet*, *Don Juan*, etc. Este trabajo analizará cómo Bertolt Brecht adapta *Coriolano* de William Shakespeare, enfocándonos sobre todo en la reinterpretación que hace el dramaturgo alemán del personaje de Cayo Marcio Coriolano.

1. Introducción

En el siguiente trabajo se analizará cómo se lleva a cabo la recreación del personaje de Coriolano en *Coriolano* (1952-53) de Bertolt Brecht. A partir de la comparación con *Coriolano* (1608) de William Shakespeare se observará cuáles son las implicancias estructurales y de contenido de dicha recreación. Para el análisis se utilizarán diversos artículos críticos.

2. Contexto histórico cultural de los autores. Contexto de producción de las obras

La llegada al trono de Isabel I (1558-1603) abrirá una etapa de gran desarrollo en la vida política, económica y cultural de Inglaterra. El reinado de Isabel (quien era apoyada por la opinión pública, los colonos y los mercaderes) desde un primer momento se comprometió al mantenimiento de la religión anglicana, por lo cual en 1563 se declara vigente el Acta de Supremacía de Enrique VIII. Durante el periodo isabelino se instauran las bases del dominio ultramarino inglés, primero con la fundación de la colonia americana en Virginia (1584) y después con el triunfo sobre la Armada Invencible (1588). El comercio inglés (basado en la venta de esclavos, el tabaco y el azúcar) impulsó el surgimiento de una industria metalúrgica y originó el gran mercado financiero londinense (Maurois, 1957: 254-286). A partir de una buena relación con el Parlamento, Isabel I pudo afirmar una autoridad casi absoluta que desplazó del ámbito

político a la nobleza en decadencia. Jacobo I (1603-1625) continuó la política económica y expansionista de Isabel pero debió enfrentarse con cierta oposición de los nobles y de los sectores católicos. Es en este contexto en donde William Shakespeare (1564-1616) desarrolló su producción dramática.

Shakespeare, junto con otros autores como Ben Jonson, Christopher Marlow, Thomas Kyd, George Chapman, etc., forman parte del llamado teatro isabelino. Los dramaturgos isabelinos no respetaron las unidades aristotélicas, prescindieron del coro y combinaron argumentos cómicos y trágicos. El teatro isabelino utilizó elementos medievales y fue influenciado por el teatro italiano y por la obra de Séneca. Los dramaturgos tomaron del trágico latino "su retórica, sus espectros, su moralidad sentenciosa, su afición al horror y la venganza sangrienta; pero no las normas austeras y artificiales del escenario neoclásico" (Steiner, 1991: 23). Es necesario observar que los autores se apartaron de los preceptos clásicos por motivos prácticos. El heterogéneo público isabelino gustaba de la aventura, la tragicomedia, la violencia, la acción, etc.

Hay diferentes formas de agrupar las obras de Shakespeare; una de ellas es el criterio temático (Rizzo, 2005). Tomando esta clasificación, *Coriolano* se encuentra dentro de las tragedias políticas romanas (o dramas históricos romanos) junto a *Tito Andrónico*, *Julio César* y *Marco Antonio y Cleopatra*. Desde una perspectiva cronológica-estilística *Coriolano* puede clasificarse dentro del tercer período de las obras de Shakespeare que, según algunos críticos (Escalas, 1950: IX), abarcaría aproximadamente desde 1602 hasta el fin de su producción.

La obra Bertolt Brecht (1898-1956) está inscripta en un contexto marcado por las guerras y las posguerras. Hacia el fin de la Primera Guerra Mundial la situación política y social alemana es muy conflictiva. La revolución de noviembre de 1918 que marcó el fin del Imperio y el inicio de la República, la brutal represión del intento revolucionario de enero de 1919 y la firma de la paz de Versalles (junio de 1919) marcan estos años. Durante los años 20, a la crisis política se sumará la crisis económica (Lafue, 1953: 457-474). En este conflictivo contexto, Brecht (quien había servido en la Primera Guerra en un hospital) inició su producción.

Sus primeras obras están claramente influidas por el teatro expresionista, tal es el caso de *Baal*. Hacia 1920-1921 Brecht, junto a dramaturgos como Piscator y Friedrich Wolf, se acercaron al marxismo (Demange, 1967: 168). Esta primera época de su producción terminó con la obra que le trajo reconocimiento mundial: la *Ópera de los*

tres centavos (1928). Paralelamente, la situación política y económica se agrava cada vez más con sucesos como el intento de golpe de Estado de Hitler en 1923 y la depresión económica de 1929-1930. La segunda época de Brecht corresponde a las llamadas "piezas doctrinarias", las cuales están destinadas más bien al aprendizaje político de los actores y de las actrices que a la instrucción de los espectadores. Entre las obras de esta segunda época se destaca *Santa Juana de los mataderos*. La llegada de Hitler al poder en 1933 y la represión subsiguiente llevan a Brecht al exilio. El posterior inicio de la Segunda Guerra Mundial y su desarrollo empujan al dramaturgo alemán a emigrar a distintos países europeos (Checoslovaquia, Suiza, Francia, etc.). Entre las penurias del exilio se inicia una tercera época de su producción, compuesta por obras de propaganda anti.nacionalsocialistas: *Los Horacios y los Curacios*, *Miedo y miseria del tercer Reich*, *Madre Coraje y su hijos*, etc (Brugger, 1964: 73-75). Luego de abandonar Estados Unidos a causa de la persecución macartista, Brecht regresa en 1948 a Alemania Oriental donde funda el Berliner Ensamble (Rizzo, 2005). Es en esta última etapa cuando Brecht escribe la adaptación de *Coriolano*.

La obra de Brecht forma parte del teatro contemporáneo (Uscatescu, 1968) o teatro moderno (De Toro, 1999: 157). De Toro (1999: 157) considera que las características principales de este teatro son "la destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad". Para Uscatescu (1968: 13) el teatro contemporáneo se organiza alrededor de la dialéctica "teatro y antiteatro". El rasgo principal de este teatro, un teatro de perfiles inseguros, de búsquedas formales y que se proclama "antiteatro", es la de ser un "teatro total". Es un espectáculo que se proyecta sobre el mundo pero a la vez éste ingresa con todos sus ingredientes: personajes, objetos, dramas. Los dramaturgos contemporáneos rompen los límites del teatro clásico y se rebelan contra el dominio del texto, de la literatura (Uscatescu, 1968: 13-17). Sin embargo, afirma Uscatescu (1968: 27), una de las características centrales de este tipo de teatro es la oposición constante entre arte y dialéctica. Esta oposición, clave de la crisis entre teatro y antiteatro, es representada por ejemplo por un dramaturgo como Brecht.

3. La tragedia de Coriolano

Tanto *Coriolano* de Shakespeare como la recreación de Brecht pueden considerarse tragedias. Esto no quiere decir que sean idénticas, cada una tiene un enfoque específico de cómo abordar lo trágico.

Steiner (1991: 12-13) define que el teatro trágico "debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe". El personaje trágico irremediablemente es "destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional". Si por lo menos hay una posibilidad de que el conflicto se resuelva por medios sociales o técnicos se trata de teatro dramático, no es tragedia (Steiner, 1991: 13).

La tragedia de Cayo Marcio en *Coriolano* de Shakespeare reside en el hecho de que no se lo puede concebir en otra circunstancia o contexto que el propio y, sin embargo, no puede sobrevivir a dicho contexto o circunstancia (Bloom, 2001: 576). En Shakespeare, Coriolano es un personaje trágico porque no hay ningún lugar en el mundo para él, ni con los volscos ni con los romanos. Bloom (2001: 576) sostiene que la tragedia de Coriolano no es consecuencia de los plebeyos sino de su propia naturaleza y educación. En *Coriolano* de Shakespeare, Cayo Marcio no puede luchar contra su propio ser y es por eso que su destrucción es inevitable.

Steiner (1991: 159-161) considera que la tragedia, en sentido estricto, sólo se puede circunscribir al período que va del teatro clásico griego al isabelino: en Shakespeare y en, por ejemplo, Sófocles, las acciones del ser humano están rodeadas por fuerzas que lo trascienden. En tanto que la tragedia exigiría la "inevitable carga de la presencia de Dios", a partir del racionalismo y luego del positivismo ya no se podría hablar de tragedia; la tragedia, en definitiva, estaría muerta (Steiner, 1991: 290). Bajo este planteamiento, la recreación de *Coriolano* de Brecht no podría considerarse como tragedia.

Sin embargo, la adaptación de la historia de Cayo Marcio sí posee rasgos trágicos, simplemente es necesario interpretarlos desde una perspectiva diferente. Curiosamente, un análisis sobre *Coriolano* de Shakespeare es lo que permite comprender lo trágico en la obra de Brecht. Kott (1969: 216) considera que el *fatum* que utiliza Shakespeare es la lucha de clases ya que Roma ante todo está dividida en patricios y plebeyos. La historia que destruye a Coriolano no es una historia de reyes o dioses sino que es la historia de la lucha de clases (Kott, 1969: 220). Brecht interpretaría la obra de Shakespeare de forma similar a cómo Kott lo hará después: Coriolano es un

personaje trágico porque no puede observar ni comprender los cambios sociales, políticos y económicos que suceden a su alrededor.

El Cayo Marcio de Brecht (y el de Shakespeare según la interpretación de Kott) trata de evitar el avance de la Historia, intenta desconocer un contexto signado por la lucha de clases. Por lo tanto, inevitablemente debe morir. En la obra de Brecht, Coriolano no puede reconocer que el pueblo es el *actor* de la Historia. En este punto se encontraría la diferencia fundamental con el *Coriolano* de Shakespeare ya que para el dramaturgo isabelino el pueblo sólo es *materia* de la historia, "carece de fuerza y es un juguete en manos de los que detentan el poder" (Kott, 1969: 239)

4. La recreación de Brecht de *Coriolano*

Si entendemos a *Coriolano* de Shakespeare como un drama de lucha de clases, se podría comprender el interés que la obra despertó en Brecht. *Coriolano* de Shakespeare habría captado la atención de Brecht porque, según Kott (1969: 229), la pieza era similar al modelo de teatro épico: violento, expresivo y actual. Es probable que éste y otros motivos similares fueron los que llevaron a Brecht a adaptar la historia de Cayo Marcio, pero no lo podemos afirmar definitivamente. Lo que sí podemos explicar es cómo consideraba Brecht las adaptaciones y qué modelo de teatro y técnicas utilizaba.

Las adaptaciones de Brecht (*Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Coriolano*, *Antigona*, etc.) siguen un nuevo espíritu "que define la obra teatral no por su forma, sino por su intención". Para Brecht las grandes obras del pasado no son intocables, son una herencia a partir de la cual debe generarse algo productivo (Ivernel, 1967: 178-179). La forma de la obra interesa como medio y no como finalidad; bien lo dice el propio Brecht: "la grandeza de las obras clásicas consiste en su grandeza humana y no en una grandeza exterior puesta entre comillas" (citado en Brugger, 1964: 72). Entonces, tal como explica Ivernel (1967: 179), lo que le interesa al dramaturgo alemán son los servicios que determinadas obras clásicas pueden prestar al público contemporáneo que debe enfrentar la realidad actual.

Tanto para las adaptaciones como para las obras originales, Brecht emplea un modelo de teatro conocido como "teatro épico". Este esquema se organiza a partir de la oposición entre "teatro de placer" y "teatro de aprendizaje" (Ivernel, 1967: 180). Brecht

explica que el modelo épico, esta reforma teatral "comenzó con la necesidad de que mis piezas para surtir efecto, fueran representadas acertadamente y así me he visto en la obligación de escribir un teatro épico [...] para una dramática no-aristotélica" (citado en Brugger, 1964: 72).

El teatro épico, teatro en donde el "yo épico" desempeña un rol decisivo como relator omnisciente, no es una invención de Brecht; la forma como tal posee antecedentes en el teatro medieval, el drama isabelino y los románticos alemanes. Según Ivernel (1967: 179) la novedad de Brecht al teatro épico es "la apertura al público, ante el cual el autor se siente responsable: tiene una sabiduría que trasmitirle, es decir, un saber que es a la vez una manera de actuar". La ideología que trata de transmitir el teatro épico es, en apariencia, simple: el mundo es alterable y debe ser transformado por el ser humano, quien a su vez, puede ser susceptible de transformación. Brecht no representa al hombre como un individuo aislado sino como un "ente social" cuyas acciones dependen de las condiciones (económicas, sociales, políticas) en las que se desarrolla. Brugger (1964: 76) detalla que para concebir a este sujeto social, Brecht utiliza el término "proceso", criterio dinámico que subraya el hecho que el personaje cambia y se desarrolla. Este modelo de teatro lógicamente conlleva ciertos cambios formales.

Uno de los primeros elementos que es necesario destacar es el rechazo al naturalismo o "anti-ilusionismo". El teatro naturalista presentaba la ilusión de que lo actuado no era una ficción sino que era un reflejo de la vida real que requería la compasión y la identificación del espectador. Brecht se opone a este teatro donde el público experimenta una forma pasiva de burda compasión y sentimentalismo. Por el contrario, el dramaturgo alemán postula que el espectador, explicitándole que presencia un espectáculo ficticio, debe ser educado para razonar, para pensar activamente (Brugger, 1964: 78). Si además se agrega que la catarsis es considerada como una enajenación, es entendible el concepto de "teatro no-aristotélico" que usa Brecht.

Para evitar la identificación, o mejor dicho, la alineación sentimental del espectador, Brecht utiliza el "efecto de distanciamiento" (*Verfremdungseffekt*). Es necesario establecer una distancia, una no identificación, para que el espectador pueda observar estructuras y no estados de ánimo. Uscatescu (1968: 158) explica que para lograr dicha distancia se debe "eliminar de la escena todo tipo de "magia", de "hipnosis", hay que crear lejanía". Para que los personajes dramáticos, continúa

Uscatescu (1968: 158), tengan importancia “es preciso “extrañarlos “, “distanciarlos”, en una actitud “crítica” y consciente”.

Los recursos elaborados para lograr el distanciamiento son múltiples (algunos de los cuales se encuentran en *Coriolano*): montajes, letreros, máscaras, el recurso del “teatro en el teatro”, proyecciones, coros que invitan al espectador a reflexionar y a juzgar, los “songs”, el escenario o espacio “no realista”, etc. (Brugger, 1964: 80-81; Ivernel, 1967: 186). Observamos que estos dos últimos recursos están explicitados en el texto de *Coriolano* **[1]**.

Los “songs”, explica Brugger (1964: 80), son una mezcla de canción callejera y “chanson de cabaret” que utiliza un lenguaje que se presenta como cotidiano pero que es artificioso. Un claro ejemplo (que más adelante se analizará) es la canción que entona Coriolano en la escena tres del segundo acto (II, 3, p. 161).

Otra de las formas para lograr el distanciamiento es evitar la creación de escenarios del todo realistas (Brugger, 1964: 80), de espacios que reflejen fielmente la realidad del espectador. En consecuencia, Brecht a menudo ubica la acción en un espacio y en un tiempo alejados o desconocidos. El escenario de la Roma republicana evita que el espectador se sienta identificado pasivamente y, a su vez, permite el razonamiento activo.

Hemos explicado el modelo de teatro a partir del cual Brecht aborda y adapta a *Coriolano*. Veamos ahora cómo se dan las modificaciones. En primer lugar examinaremos los cambios en la estructura.

4. 1. Cambios en la estructura (forma)

La historia básica de Cayo Marcio en Brecht es muy similar a la que plantea Shakespeare. En un contexto de tensión social entre patricios y plebeyos, Coriolano, héroe en la guerra contra los volscos, es presentado con el apoyo de los patricios como candidato al consulado. Cuando Coriolano está a punto de ser proclamado cónsul los tribunos de la plebe, desconfiando de sus intenciones, logran desterrarlo. Coriolano abandona Roma y para vengarse se alía con los volscos. Junto con sus antiguos enemigos el general romano avanza hacia la ciudad que lo desterró. Finalmente, la madre de Coriolano logra convencer a su hijo de que no destruya Roma; en consecuencia, los volscos matan a Coriolano por traicionarlos.

Sin embargo, Brecht introduce cambios en su adaptación, por ejemplo, en la estructura. El dramaturgo alemán sintetiza muchas escenas, sobre todo para acentuar el dramatismo. También cambia la ubicación de ciertas escenas, fusiona algunas y crea otras nuevas. Comparemos la estructura dramática general de las dos obras:

Coriolano (Shakespeare)	*Coriolano* (Brecht)
Acto I: diez escenas	Acto I: tres escenas
Acto II: tres escenas	Acto II: tres escenas
Acto III: tres escenas	Acto III: cuatro escenas
Acto IV: siete escenas	Acto IV: cuatro escenas
Acto V: seis escenas	Acto V: siete escenas

En un primer examen podemos destacar que en la obra de Brecht se esbozaría por cada acto un aumento en el número de escenas (tres, cuatro, siete), mientras que en Shakespeare no habría un orden de progresión. Una primera comparación mostraría una estructura irregular pero también muy dinámica en Shakespeare: los actos primero, cuarto y quinto presentan múltiples y variadas acciones (simultáneas, geminadas, etc.). Brecht conserva el dinamismo de la estructura pero lo gradúa, reservando para el acto quinto la mayor complejidad. Esta graduación en la alternancia de escenas permitiría cierto aumento progresivo de la tensión dramática, recurso muy utilizado, por ejemplo, en los guiones cinematográficos **[2]**.

A continuación marcaremos las diferencias estructurales de *Coriolano* de Bertolt Brecht con respecto a la pieza de Shakespeare:

Acto I: La escena 2 se ubica en la casa de Cayo Marcio en lugar del senado de Corioles, con lo que no se disipa la tensión cambiando a una trama secundaria (historia de Aufidio y los volscos). Con respecto a la escena siguiente según el editor y traductor de la obra (nota en p. 137), Brecht pensaba agrupar las escenas 4 a 10 de Shakespeare en una sola escena de batalla: justamente la escena 3 del acto I. El dramaturgo alemán "proyectaba escribir esta escena durante los ensayos, pues le parecía necesario redactar el texto al mismo tiempo que fijaba las posiciones y movimientos de los personajes". El amplio y detallado desarrollo de la batalla contra los volscos le sirve a Shakespeare para construir y subrayar la valentía de Coriolano y su contraste con la rapacidad de los soldados. Brecht, entonces, sintetizaría estas escenas porque el enfoque sobre el personaje de Coriolano es distinto (más adelante desarrollaremos este punto).

Acto II: La escena 3 está ampliada: se agrega la canción de Coriolano, la discusión con los tribunos y el intento de arresto.

Acto III: A partir de este acto, la estructura de la obra evidencia cambios prácticamente en todas las escenas. La escena 1 muestra cómo Coriolano, Volumnia y sus amigos discuten en casa de Cayo Marcio los pasos a seguir; en Shakespeare esta situación corresponde a la escena 2 de este mismo acto. La escena 2 es en el foro de Roma y allí se produce la acusación y la orden de destierro; Shakespeare la desarrolla en la escena 3. La escena 3 es la partida de Coriolano ante las puertas de Roma; en la versión original se presenta en la escena 1 del acto IV. Las calles de Roma son el marco de la escena 4, donde Bruto y Sicinio discuten con Volumnia, Virgilio y Menenio; Shakespeare la ubica en el acto IV escena 2.

Acto IV: En la escena 1 un volsco y un romano conversan en el camino entre Roma y Ancio; en la pieza isabelina Shakespeare la desarrolla en la escena 3. Brecht condensa en la escena 2 (llegada de Coriolano a Ancio y a la casa de Aufidio, alianza de Coriolano y Aufidio) las escenas 4 y 5 de Shakespeare. La escena 3, ubicada en el foro romano, presenta a Bruto, Sicinio y Menenio recibiendo el anuncio de que Coriolano avanza sobre Roma; *Coriolano* de Shakespeare coloca la secuencia en la escena 6 del presente acto. El campamento volsco enmarca la escena 4, donde Aufidio conversa con un capitán sobre Coriolano; esta escena corresponde a la escena 7 de la versión original.

Acto V: La escena 3, que no se encuentra en el texto de Shakespeare, desarrolla los personajes de Bruto y de Sicinio y la reacción del pueblo romano ante la amenaza. La escena 4 presenta la misión de Volumnia, Virgilia y su hijo al campamento volsco y cómo Coriolano desiste (tras el pedido de su madre) del ataque final; el bardo inglés elige contar estos hechos en la escena 3. A primera vista la escena 5 es similar en ambas obras pero si se observa detenidamente advertiremos diferencias: en Brecht, que la ubica ante las puertas custodiadas de Roma, Bruto y Sicinio anuncian el triunfo del pueblo; en Shakespeare, que la localiza en las calles cercanas a las puertas, se celebra el triunfo de Volumnia y de Virgilia. Brecht, lo mismo que Shakespeare, localiza la escena 6 en Ancio pero la sintetiza y suprime los hechos posteriores a la muerte de Coriolano. La escena 7, que no se encuentra en la obra original, se lleva a cabo en el Senado romano y le sirve a Brecht como epílogo.

Los cambios en la estructura no son gratuitos. En gran medida responden a la recreación que Brecht realiza del personaje de Coriolano. Cabe preguntarse ahora cuáles son las transformaciones que operan en Cayo Marcio.

4. 2. Coriolano. Los Otros y Coriolano (contenido)

Al comparar las dos obras se observa que los parlamentos de Coriolano, si bien simplificados en Brecht, son prácticamente iguales en sendos textos. Comparemos algunos ejemplos:

Shakespeare	Brecht
¿Qué pedís, perros, que no queréis ni la paz ni la guerra? La una os asusta; la otra os hace arrogantes. (I, 1, p. 1433)	¡Perros, que no sois aptos ni en la guerra ni en la paz! La guerra os asusta la paz os vuelve insolentes. (I, 1, p.132)
¿Cómo he de decir? "Os ruego, señor..." ¡Mala peste! No puedo exponer mi lengua a un paso semejante. "Mirad mis heridas señor; las he ganado en servicio de mi país, cuando algunos de vuestros hermanos enrojecían de temor y huían ante el ruido de nuestros propios tambores" (II, 3, p. 1450)	¿Qué tengo que decir? "Por favor señor mío!" Maldición, esa palabra se atranca en mi garganta. "¡Mirad señor, éstas son mis heridas; todas la recibí sirviendo a mi país, mientras que algunos de vosotros aullabais y salíais corriendo ante el ruido de nuestros propios tambores!" (II, 3, p. 158)
Mi nombre es Cayo Marcio, bajo el cual os he hecho, a ti en particular, y a todos los volscos, gran daño y gran perjuicio, como lo puede atestiguar mi sobrenombre que es Coriolano. (IV, 5, p. 1467)	Cayo Marcio. Dos nombres que a ti y a todo volsco nunca dejaron de traer perjuicios y dolor, como el tercero de mis nombres lo atestigua: ¡Coriolano! (IV, 2, p. 179)

Salvo pequeñas diferencias, los discursos del personaje de Coriolano son los mismos. ¿Cómo se dan entonces los cambios? Por un lado se dan través de ciertas modificaciones y elementos nuevos en el personaje y en el contenido, o sea, cómo se presenta Coriolano; por el otro, los cambios se realizan por un enfoque distinto de los plebeyos, los enemigos de Coriolano, los Otros.

4. 2. 1. Coriolano

La escena 3 del acto II es muy importante para la nueva caracterización que Brecht hace de Coriolano. A diferencia de la obra de Shakespeare, Cayo Marcio dialoga y les pide los votos a un zapatero y a un jardinero. Cuando Coriolano habla con el zapatero se subraya lo volátil de su carácter, tanto es así que Ciudadano 4 le dice que "vos sois la guerra en persona, señor" (II, 3, p. 160). La conversación con el jardinero,

por su parte, nos muestra cómo Coriolano desdeña dicho oficio considerándolo inútil para el Estado: "¿Y qué os enseña vuestro oficio que sea de interés para el estado? Porque aquí debéis decidir algo que concierne al estado?" (II, 3, p. 160). El jardinero lo sorprenderá utilizando una clara y sencilla analogía entre su oficio y la política.

El aspecto más importante de la escena 3 del acto II es la "canción" que entona Coriolano, la cual dice:

> Éste que veis aquí es Cayo Marcio Coriolano
> que a Juan y a Pedro ha venido a dar la mano.
> Trajo águilas romanas para negociar
> (¡Por favor, los más pequeños, por las plumas no vayan a pelear!)
> Y pido a todos los señores, por razones del cargo,
> que pongan los dedos en mis heridas, y no pasen de largo,.
> Estoy dispuesto a cualquier servicio, a cambio de una pequeña caridad.
> ¡Acercaos sin temor! ¡Aprovechad esta última oportunidad!
> [...]
> Y ya llegan más votos hasta aquí,
> votos vuestros, ya que por vuestros votos combatí.
> Por vuestros votos velé. Por vuestros votos me inflingieron
> dos docenas de heridas. Dieciocho batallas fueron.
> Por vuestros votos hice muchas cosas, y muchas más no hice.
> Ya mismo dadme vuestro voto
> y soy cónsul. (II, 3, p. 161)

La canción construye a un Coriolano mucho más irónico y cínico que el de Shakespeare. Cayo Marcio es lo suficientemente inteligente como para componer una canción a través de la cual, al mismo tiempo, se burla de los ciudadanos y llama su atención para conseguir los votos finales. Si tenemos en cuenta el contexto de producción de la adaptación, la canción de Coriolano bien puede ser considerada como un "jingle" de una campaña política, una estrategia de propaganda de un candidato demagogo. La canción es un claro ejemplo de los "songs", uno de los recursos que se había mencionado como parte del efecto de distanciamiento: el público no espera una canción (entre burlesca y grotesca) en una adaptación de una tragedia de Shakespeare, en consecuencia, se distancia y tiene una visión en conjunto de la obra.

Otro rasgo de esta recreación se relaciona con la muerte de Coriolano. Cuando se analiza la muerte de Coriolano en Shakespeare, Kott (1969: 248-249), por ejemplo, afirma que Cayo Marcio es el único que rechaza compromisos y gestos y que su muerte es trágica e irónica, ya que Aufidio, su enemigo y asesino, es quien le rinde el último homenaje. Bloom (2001: 579), por su parte, sostiene que si bien Coriolano es estéril, infantil y casi vacío, al final "posee no obstante una voluntad desesperadamente heroica".

Brecht rescribe la escena de la muerte de Coriolano (V, 6, pp. 196-197) cambiando y suprimiendo ciertos elementos. En lugar de los Conspiradores se presentan los Senadores, con lo cual la muerte de Coriolano no es producto de una cobarde y artera conjura. En *Coriolano* de Shakespeare parecería que Auifidio decide matar a Coriolano por envidia y porque amenazaba su posición de poder: "entonces él, viéndose así engrandecido, ha regado la planta de un nuevo crecimiento con el agua de la admiración, seduciendo con ella a mis amigos" (V, 6, p. 1480); "yo parecía su secuaz, no su colega, y que él me asalariaba por mis trabajos con su actitud aprobativa, como si hubiese sido un mercenario" (V, 6, p. 1480); "así, morirá, y yo resucitaré con su caída" (V, 6, p. 1480). No hay mención de esto en la obra de Brecht; la causa principal de la muerte es la traición de Coriolano no una desavenencia personal.

Finalmente, como ya habíamos adelantado, Brecht suprime el elogio final de Aufidio y del Senador a Coriolano. En la adaptación, la escena cierra con el asesinato de Cayo Marcio y con los gritos de los ciudadanos de Ancio que buscan vengar a sus muertos: "¡Que lo destrocen ya mismo! -¡Asesinó a mis hijos! -¡A mi hija! –¡Masacró a mi primo Marco! -¡Mató a mi padre!" (V, 6, p. 197). La escena termina con la muerte de un traidor y de un asesino, no de un héroe trágico.

A través de la simplificación de los parlamentos de Coriolano (que los hace más directos y ásperos), de la creación de nuevos elementos y la modificación de otros, el personaje de Coriolano adquiere un matiz más negativo. Brecht trabaja usando como base la caracterización que Shakespeare hace de Cayo Marcio y la intensifica; al hacerlo subraya el autoritarismo, la soberbia y la violencia del personaje.

4. 2. 2. Los Otros y Coriolano

La recreación del personaje de Coriolano en *Coriolano* de Brecht se basa además en otro aspecto muy importante: la caracterización de los Otros, de los plebeyos y los tribunos, los antagonistas de Coriolano. El ser de Cayo Marcio se define y se enriquece a partir de la oposición con el ser de, por ejemplo, Bruto y Sicinio. En Brecht, los aspectos negativos de Coriolano (soberbia, brutalidad, autoritarismo, etc.) se acentúan porque los plebeyos poseen rasgos positivos.

Coriolano de Shakespeare presenta a Cayo Marcio como una máquina de matar pero los plebeyos no son mucho mejores: el pueblo es ignorante, manipulable, una

“bestia de innumerables cabezas” (IV, 1, p. 1463); por su parte, los tribunos son envidiosos, demagogos y arteros (Kott, 1969: 240-244). *Coriolano* de Brecht presenta a los plebeyos desde otra perspectiva. Veamos cómo se desarrolla.

Los ciudadanos comunes, el pueblo, tienen gran determinación y no buscan sólo eliminar a Coriolano sino que quieren mejorar su situación social. Si en Shakespeare los plebeyos ya reconocían a Cayo Marcio como un enemigo, en Brecht se presentaría en los plebeyos los bosquejos de una conciencia de clase. Ya en la escena 1 del acto I un ciudadano afirma que “nosotros vamos a luchar para que él [el niño] viva en una ciudad mejor” (I, 1, p. 129). La decisión de cambiar su situación social ya es patente. Los plebeyos reconocerían cuáles son los pasos de su lucha, quienes son sus enemigos y quienes son los que defienden sus intereses; por ejemplo, cuando el Senado les concede los tribunos los ciudadanos exclaman:

> CIUDADANO 2: ¡Viva Junio Bruto! ¡Todas las demandas que presentamos al Senado fueron concedidas! ¡Hemos logrado dos tribunos, con derecho a participar en las sesiones y a vetar resoluciones!
> CIUDADANOS: ¡Viva Junio Bruto!
> CIUDADANO 2: ¡Y Sicinio Veluto! (I, 1, p. 133)

El texto de Shakespeare no hace mención de estos comentarios. No hay en el *Coriolano* original expresiones de apoyo a los nuevos tribunos y mucho menos dichos de un ciudadano explicando las funciones políticas de los tribunos.

Sin embargo, el hecho que los plebeyos apoyen a Bruto y a Sicinio no significa que carecen de iniciativa y de decisión propia. El pueblo no es un agente pasivo manipulado por los tribunos, sino que es activo. La escena 2 del acto III es un buen ejemplo ya que allí los ciudadanos adquieren protagonismo. Cuando Coriolano pide hablar primero un ciudadano rápidamente le responde: “¡A él primero! Como siempre, nada cambia: ¡él primero! [...] ¡Primero yo, después la ley! ¡No sigáis por ese camino!” (III, 2, pp. 169-170). Esta respuesta no se encuentra en Shakespeare donde son los dos tribunos los que toman la palabra: “Bien, decid. ¡Silencio, eh!” (III, 3, p. 1461).

Un poco más adelante en la obra, Coriolano insulta con extremada dureza a los plebeyos y a los tribunos. Si comparamos los dos textos podemos observar qué papel se le da al pueblo:

Shakespeare	Brecht
CORIOLANO: ¡Que las llamas de lo más profundo del infierno envuelvan al pueblo! ¡Llamarme traidor a él! ¡Injuriador tribuno! ¡Aun cuando veinte mil muertes amenazaran en tus ojos; aun cuando tus manos contuvieran	CORIOLANO: ¡Que el pueblo se hunda en el infierno más negro! SICINIO: ¿Lo habéis oído? CORIOLANO: ¿Y tú me acusas de traidor? ¡Tú, perro de tribuno, tribuno

millones de amenazas y tu lengua el doble, te diría que mientes con una voz tan libre como aquella con que ruego a los dioses! SICINIO: ¿Os dais cuenta pueblo? (III, 3, p. 1462)	de los perros! ¡Tú, basura, mugre de mugrientos! ¡Tus ojos hambrientos de mi muerte te delatan y veo cómo tu garganta se ahoga de mentiras! CIUDADANO: ¡Ya es suficiente! (III, 2, p. 170)

Quien replica y calla a Coriolano en Brecht es un ciudadano común, mientras que en Shakespeare es Sicinio el que incita la reacción del pueblo.

Además, en *Coriolano* de Brecht ni bien Coriolano comienza a marchar sobre Roma los ciudadanos se muestran prontos a defenderse y defender su ciudad: "preferiría mostrar un arma y no coraje" (IV, 3, p. 185).

Así como la caracterización del pueblo en general cambia, también lo hará la forma en que son retratados Bruto y Sicinio. Ya desde un primer momento los tribunos aparecen defendiendo los intereses de los plebeyos:

> BRUTO: ¡Marchad, amigos, marchad! Inscribid vuestros nombres en las listas! ¡Sed buenos guerreros por una Roma buena! Y por lo que se refiere a la lucha por el grano y las aceitunas, los arrendamientos y la tasa de interés, nosotros velaremos aquí, dentro de las murallas, mientras vosotros combatís por ello fuera de nuestra ciudad. (I, 1, pp. 134-135)

Una de las diferencias más sustanciales con respecto a Shakespeare es que Bruto y Sicinio, en la adaptación de Brecht, no conspiran. La versión original muestra que los tribunos constantemente están planeando cómo manejar al pueblo y cómo armar conjuras y complots. En *Coriolano* de Shakespeare, Bruto le explica a Sicinio: "Es necesario, en efecto, que la ruina le alcance a él o a nuestra autoridad. Para llegar a este fin, debemos recordar a los plebeyos qué odio les ha tenido siempre" (II, 1, p. 1446). La misma escena en Brecht (II, 1, pp. 153-154) carece de dicho parlamento.

La nueva caracterización de los tribunos se observa cuando Coriolano tiene que pedir los votos para el consulado. Shakespeare desarrolla cómo los tribunos llevan a cabo la conspiración (II, 3, pp. 1452-1453); de hecho, el propio Sicinio lo reconoce: "estaremos ante la ola popular, y esta revuelta que hemos aguijoneado parecerá nacida de un solo movimiento, lo que es verdad en parte" (II, 3, p. 1453). *Coriolano* de Brecht (y aquí se explica uno de los cambios en la estructura) no menciona nada de esto; apenas termina el pedido de votos, Bruto y Sicinio cumplen el deber de "interrogar al candidato en presencia del pueblo, en cuanto a su programa y a su posición en general" (II, 3, p. 162). Es este interrogatorio y no la conjura de los tribunos lo que acorrala a Coriolano, lo hace perder el control y le desarma su máscara.

Finalmente observamos que Bruto y Sicinio, cuando Coriolano se dispone a atacar Roma, inmediatamente organizan la resistencia: "¿quién quiere ver el humo [la señal de rendición]? (*Pausa*) Ninguno. Bien. Entonces distribuid las armas" (V, 1, p. 187). El pueblo rápidamente responde y juntos, al contrario de los patricios, defenderán la ciudad:

> BRUTO: Van a hacer las valijas. Prefieren morir en sus propiedades. (*A los ciudadanos.*) Ya estaréis convencidos de que os dijimos la verdad. Los patriarcas entregan Roma. ¿Y cómo anda todo en los distritos?
> CIUDADANO: La mayoría se ha enrolado en el ejército. Y aquellos que esperaban hasta saber si Menenio lograba conmover a Coriolano, se enrolarán ahora.
> BRUTO: Bien. Si los que viven a expensas de Roma no quieren defenderla, la defenderemos nosotros, de quien Roma ha vivido hasta el presente. ¿Qué mejor que los albañiles para defender las murallas? (V, 3, p. 191)

De hecho, la decisión de desterrar a Coriolano no es considerada como algo funesto, antes bien, se la presenta como que tuvo consecuencias positivas ya que permitió una toma de conciencia por parte de los ciudadanos: "Tengo la impresión, y no soy el único, de que esta Roma es un lugar mejor desde que ese hombre no está, y que tomar ahora su defensa tiene sentido quizás por primera vez desde su fundación" (V, 3, p. 192). Claramente esto es lo opuesto a lo que sucede en *Coriolano* de Shakespeare en donde el pueblo se desespera y ataca a Bruto:

> MENSAJERO: Señor [a Sicinio], si queréis salvar vuestra vida, huid a vuestra casa. Los plebeyos se han apoderado de vuestro colega en el tribunado y le arrastran de aquí para allá, jurando todos que si las damas no comunican noticias tranquilizadoras, le harán perecer a fuego lento. (V, 4, p. 1479)

Mención aparte merece la inclusión del personaje del Hombre con el niño. Este personaje, que le enseña y le explica a Tercio, se asemeja a la figura del sabio o del profesor tan común en el teatro épico de Brecht. El Hombre transmite tanto a Tercio como al público comentarios sobre las situaciones, saberes, opiniones. Un personaje que cuenta, que prodiga consejos, transmite la experiencia a los hombres y cultiva la sabiduría (Ivernel, 1967: 179-180). El Hombre aparece en el acto I y explica que en Roma los plebeyos van a la guerra por los ricos, que el pueblo sufre el hambre mientras los patricios comen en abundancia y que los plebeyos ni siquiera tienen una tumba. Por esto, decide abandonar la ciudad y afirma: "Tercio, diles que no quieres ser ciudadano en una ciudad como ésta" (I, 1, p. 129).

El personaje del Hombre con el niño vuelve a aparecer en la escena 3 del acto II y explica, en broma y en serio, porqué el candidato a cónsul lleva una toga humilde: "Esta es la toga humilde con la que tienen que presentarse a la candidatura en el

mercado, Tercio. No tiene bolsillos, para que no pueda comprar votos. ¿Qué te parece? ¡Ja, ja, ja, ja! Si no a los mejor los compraría, ¿eh? ¡Ja, ja, ja!" (II, 3, p. 159).

El nuevo enfoque sobre el pueblo y los tribunos acentúa las características negativas de Coriolano. En gran medida, la recreación del personaje de Coriolano depende de la recreación del pueblo y de los tribunos. El Cayo Marcio de Brecht está definido en oposición a los plebeyos.

El cambio en la caracterización de Coriolano, de los plebeyos y de los tribunos determina y explica el cambio en la estructura y en el contenido. Ejemplo de ello se da en la conclusión de la pieza. Como en Shakespeare, en Brecht Volumnia le pide a su hijo que no destruya Roma. La novedad está dada por el enfoque positivo (de Brecht, no de Volumnia) sobre el pueblo:

> VOLUMNIA: [...] No olvides que marchas sobre una Roma muy distinta a la que abandonaste. Ya no eres el héroe insustituible, sino un peligro mortal para nosotros. No esperes el humo de la capitulación. El humo que verás será el que sube de las fraguas, pues los herreros de Roma están forjando espadas para luchar contra ti. [...] Nosotros, que representamos la gloria y la nobleza de Roma, quedaremos endeudados con la plebe por salvarnos de los volscos. (V, 4, p. 195)

Los plebeyos adquieren un matiz heroico del cual carecen en Shakespeare: el pueblo reconoce quién es su enemigo y está dispuestos a enfrentarlos.

Puesto que en Brecht el heroísmo no recae en Volumnia y en Virgilia sino en el pueblo, la escena 5 del acto V cambia y en lugar de la llegada triunfal de las damas Bruto declara: "La piedra se movió por fin. El pueblo enarboló las armas, y la tierra se estremeció" (V, 5, p. 195).

Y, para acentuar aún más el protagonismo de los plebeyos y el poder que conquistaron luchando, el dramaturgo alemán agrega al acto V la escena 7 (p. 198). Allí se muestra que, a diferencia de los patricios, los tribunos de los plebeyos son justos (devuelven la tierra confiscada a los habitantes de Corioles) y no reconocen a Cayo Marcio como alguien digno para ser objeto de honores o ritos (rechazo de la propuesta de la inscripción de su nombre en el Capitolio y rechazo del luto).

5. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado cómo se lleva a cabo la recreación del personaje de Coriolano en la adaptación que realiza Bertolt Brecht de la obra *Coriolano* de William Shakespeare.

Observamos que Brecht prácticamente no cambia los parlamentos de Coriolano con respecto a la obra original. Salvo algunas simplificaciones, Coriolano "dice" lo mismo que en Shakespeare. La recreación, en parte, estaría dada por ciertos elementos nuevos y distanciadores (por ejemplo, la canción) y por los cambios en el desenlace.

Destacamos que las transformaciones en cómo se presenta el personaje (se acentúan sus rasgos negativos) responderían principalmente a cambios en las características de los plebeyos y de los tribunos. En la versión de Brecht, Coriolano es más violento, más despótico, más duro porque, en comparación, el pueblo es más justo, más valiente, más comprometido socialmente que en la versión de Shakespeare.

La recreación de Coriolano, de los plebeyos y de los tribunos conduciría (y a la vez se sostendría por) cambios en la estructura formal de la obra. Las supresiones, los cambios y las adiciones de escenas están dirigidas a destacar los rasgos positivos del pueblo y a acentuar los rasgos negativos de Coriolano.

A. Olaizola 2006-2007.

Notas.

[1] Los otros recursos para lograr el distanciamiento no están especificados en el texto por lo que en gran medida dependerían de la puesta en escena.

[2] Bertolt Brecht introduce en su teatro muchos elementos de la estética cinematográfica, la mayoría de los cuales (aunque no todos) tienen como finalidad lograr el efecto de distanciamiento. Recordemos además que durante su estadía en Estados Unidos Brecht escribió guiones cinematográficos. Para la relación entre dramaturgia teatral y dramaturgia audiovisual véase OVES, Santiago Carlos. (2000). *La dramaturgia audiovisual*. Buenos Aire: Centro de Investigación Cinematográfica.

Bibliografía

BLOOM, Harold. (2001). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma.

BRECHT, Bertolt. (1967). *Coriolano*. En *Teatro completo*, Vol. XIII, Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 126-198.
Entre paréntesis se indica el número de acto, de escena y de página de las citas.

BRUGGER, Ilse M. de (1964). "El teatro de Bertolt Brecht y su significado para la escena contemporánea". *Boletín de estudios germánicos*, tomo V, pp. 71-90.

DEMANGE, Camille (1967). “El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario”. En Jean Jacquot y colaboradores. *El teatro moderno: hombres y tendencias*, Buenos Aires: EUDEBA, pp. 167-177.

DE TORO, Fernando, (1999). “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática”. En Fernando de Toro, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 155-176.

ESCALAS, Rafael Ballester. (1950). “Prólogo”. En William Shakespeare. *Coriolano*, prólogo y traducción de Rafael Ballester Escalas, con texto original y versión castellana, Barcelona, Juan Flors Editor, pp. IX-XII.

IVERNEL, Philippe. (1967). “Pedagogía y política en Bertolt Brecht”. En Jean Jacquot y colaboradores. *El teatro moderno: hombres y tendencias*. Buenos Aires: EUDEBA, pp. 178- 197.

KOTT, Jan. (1969). “Coriolano o las contradicciones shakespearianas”. En *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral, pp. 213-250.

LAFUE, Pierre. (1953). *Historia de Alemania*. Barcelona: Surco.

MAUROIS, André. (1957). *Historia de Inglaterra y los ingleses*. Barcelona: Surco.

RIZZO, Nicola Comunale. (2005). *Teoría e historia sobre el arte escénico (enfoque de escenografía completo)*, en <http://www.ugr.es/~nicola/teoria.escenica/his_teor_esc.html> (Consulta: 1-6-2006)

SHAKESPEARE, William. (1943). *Coriolano*. En *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, pp. 1431-1482. Entre paréntesis se indica el número de acto, de escena y de página de las citas.

STEINER, George. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

USCATESCU, George. (1968). *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.