

## INFLUENCIAS BRECHTIANAS EN EL TEATRO DE EDWARD BOND: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE *HUMAN CANNON* Y *THE MOTHER*<sup>1</sup>

SUSANA NICOLÁS ROMÁN  
Universidad de Almería

### Resumen

Tras observar en *Human Cannon*, así como en otras obras del dramaturgo inglés Edward Bond, una fuerte influencia de las técnicas teatrales de Brecht, este artículo propone realizar un recorrido por los aspectos metodológicos e ideológicos en los que ambos autores coinciden o difieren en su concepción de teatro épico. El análisis comparativo de las obras *Human Cannon* y *The Mother* nos supone la ejemplificación de estas influencias constatando hasta qué punto las técnicas brechtianas evolucionan o se mantienen en el teatro de Bond.

*Palabras clave:* Brecht, Bond, Literatura comparada, teatro épico.

### Abstract

After the observation of the deep influence of Brecht's theatrical techniques in *Human Cannon*, as well as in many other plays by the English playwright Edward Bond, this article proposes a review of the methodological and ideological aspects in which both authors coincide or differ in their conception of epic theatre. The comparative analysis of *Human Cannon* and *The Mother* exemplifies these influences illustrating to the extent whether the brechtian techniques are maintained or developed in Bond's theatre.

*Keywords:* Brecht, Bond, Comparative Literature, Epic theatre.

Como Brecht, Bond defiende la necesidad de un teatro épico, es decir, un análisis de la verdad que nos muestre la historia real de la humanidad desprovista de mitología y manipulación. Este tipo de teatro es un teatro racional que busca el análisis de las causas, como explica Klein:

---

<sup>1</sup> Parte de las diserciones teóricas de este artículo aparecen recogidas en *ODISEA 5* (2004), págs. 169-179.

Bond's epic theatre, in its conjunction of poetry and reason, is a rational form of theatre and has a pragmatic intention. He invites the audience to analyse and to change the dehumanizing structures of modern society by making them aware of their own oppression and alienation, and encouraging them to create a new consciousness through a rational understanding of the past. (1989: 91).

*Human Cannon* es un ejemplo, entre otras de sus últimas obras, de este tipo de teatro que encuentra su esencia «in the way it selects, connects and judges» y, como señala Roberts, su punto principal reside en «the broad structure of history. It gives meaning to individual lives by placing those lives clearly in the context of what has determined the quality of those lives» (1981: 463). El soliloquio público y el uso de las parábolas y coros son parte de las técnicas desarrolladas por Bond en su teatro épico. Klein señala la importancia de estas nuevas estrategias dramáticas en *Human Cannon*:

The analysis of the events in *Human Cannon* is accomplished by means of public soliloquies and choruses, which interrupt the story and function as informed personal comments on the action. The communication tool of “direct address” [...] is an effective device to arouse the audience's commitment to the political topics and social concerns of the play and to engage them more directly and analytically (1989: 83).

Este uso de soliloquios y coros «similar to the monologues and asides of the Elizabethan theatre accentuates the epic character of his theatre» (Klein 1989: 83). Bond define el soliloquio público, usado por su personaje Agustina en varias ocasiones durante la obra, como un elemento esencial para la transmisión de la historia y la conciencia política:

He [the character] then talks not as he is but as he would be after we have been there. His age stays the same but he speaks with historical hindsight, with greater political consciousness and stronger political presence than he yet has. [...] It would be nearer the truth to say that the author becomes the spokesman of his character... (1998: 139-140).

La historia que se desarrolla en el teatro épico se convierte en fundamental, eliminando así la supremacía de los personajes por la de las relaciones humanas en la sociedad. El análisis psicológico de los personajes es irrelevante para Bond y para Brecht porque «the story [...] is the sequence of events which constitutes the social experiment of the play; it provides the dialectical field for the interplay of social forces, from which the lesson of the play will be seen to emerge» (Esslin 1984: 123). Siguiendo esta línea, Bond defiende en sus cartas la importancia de la historia en *Human Cannon*: «The story is there to show how the characters learn about themselves, how they acquire the abilities to understand their situation and gain power over

it» (Stuart 1995: 72), convirtiendo a estas historias comunes en la esencia del drama épico.

Una de las principales diferencias entre Bond y Brecht reside en la conexión de las escenas. Brecht sugiere que cada escena puede ser completa en sí misma y que cada una puede ser utilizada para representar la realidad, mientras que Bond considera esencial la relación causa-efecto entre las escenas como parte del análisis. Bond defiende así la unidad en el teatro épico:

The epic's structure must have meaning— it is not a collection of scenes showing that meaning is logically possible. The epic must have a unity based on practical truth, just as once it was based on mythological coherence. This unity comes from the analysis, which demonstrates, embodies cause and effect in a coherent way (1996: 136).

Para Bond, esta relación causa-efecto es un reflejo de la vida y por tanto, condicionante fundamental en su representación de la realidad: «life is ordered by cause and effect, incident and choice, problem and decision and this reality must be reflected in the structure of the play» (1978: 35). Holland observa que Bond ofrece percepciones interconectadas del mundo desde una perspectiva social y moral, siendo la escena «the presentation of a moment of society (not of character), and is defined as a segment— not in the terms of the diachronicity of play-time, but of its synchronic views of real-time» (1978: 31). Bond deforma así la estructura tradicional de división temporal, situando en su lugar las divisiones en el argumento de acuerdo con la intensidad emocional que pretende aplicar. Esta concepción diferente de las escenas también se refleja en el sentido de urgencia que Bond imprime en sus obras, «the urgency of the time in a world poised to destroy itself» (Roberts 1981: 459). Esta necesidad hace que Bond utilice, al contrario que Brecht «short, even fragmented scenes to gain intensity, and starkly powerful images for emotional immediacy» (Innes 1982: 197).

Spencer (1992) explica muchos aspectos en los que Bond y Brecht coinciden, por ejemplo, su visión de la realidad como histórica, sujeta a la intervención humana susceptible de cambio; la relación entre historia e individuo y su rechazo de la ideología como mediadora en la experiencia de la realidad. Sin embargo, encuentra una diferencia fundamental entre ambos autores en los diferentes ritmos y referencias, defendiendo la mayor riqueza de géneros del dramaturgo inglés. Brecht pensaba que la sociedad irremediamente se encaminaba al socialismo mientras que «Bond shares with most latter-day Marxists the belief that history does not move automatically toward socialism or any other predetermined end» (Spencer 1992: 7). Podemos decir que ambos buscaban inspirar en su audiencia el cambio social,

pero Bond ya no se pregunta «“how” change will occur [...], but who will do the changing?» (108).

En cuanto a la utilización de técnicas específicamente brechtianas, las parábolas de Brecht constituyen un referente esencial, sobre todo en *The War Plays*, pero también en *Human Cannon* observamos alguna parábola como «The Argument of the Story» en la escena primera. Reinelt entiende que una parábola «sets out a particular model of the world, usually Utopian or dystopian, in order to construct a parallel between the posited world and our own» (1994: 54). La parábola, para Bond y Brecht, no proporciona conocimiento directamente sino que utiliza la historia como método de aprendizaje desde un distanciamiento de la realidad, siendo éste el uso que tiene la parábola de Nando: una lección para su hija Tina. Spencer explica las ventajas que suponía la técnica de la parábola para Bond y Brecht: «its history of instructional use, its connection with religious literature, and its tendency toward self-explication» (1992: 110).

Otro de los recursos brechtianos en Bond es la utilización del «not... but» a partir de la obra *The Bundle* (1978). La problemática entre la opción de Bien y Mal en situaciones de injusticia presenta su análogo en Brecht, según Spencer, «in the impossible or unnatural decision mandated by an inhuman social system» (1992: 122). Este recurso brechtiano también se encuentra presente en *Human Cannon* en las elecciones de Nando y Agustina, mostrando esta doble problemática en la que cada decisión presenta una alternativa:

[...] that is to say he will act in such a way that the alternative emerges as clearly as possible, that his action allows the other possibilities to be inferred and only represents one out of the possible variants. [...] In this way every sentence and every gesture signifies a decision; the character remains under observation and is tested. The technical term for this procedure is «fixing the “not... but”» (Willet 1964: 137).

Otra de las técnicas del teatro épico de Brecht es el establecimiento del «gestus» que permite cambiar el énfasis «from the inner life of characters towards the way in which they *behave* towards each other» (Esslin 1984: 124). Spencer (1992) señala cómo el gesto de Brecht permanece en la memoria del espectador centrando su atención en la conexión de las relaciones sociales y sus contradicciones, siendo este sentido de «iluminación» el que Bond utiliza para sus obras. En *Human Cannon*, observamos diferentes ejemplos del típico «gestus» brechtiano, siendo probablemente el más interesante por su fuerza dramática el gesto de Agustina con el pulgar levantado antes de disparar el cañón en la escena quinta. El «gestus» de cada escena puede resumirse en una frase que Brecht coloca al inicio a modo de título. Bond retoma esta técnica

brechtiana en sus últimas obras, como *Human Cannon*, donde los títulos de las escenas resumen las acciones básicas para favorecer una mayor comprensión del actor: por ejemplo, «The Vendors» o «The Soldier's Training».

La música también es un elemento considerado gestual en el sentido brechtiano. Desuché (1968) entiende que la música brechtiana es autónoma en relación al texto convirtiéndose a menudo en su negación, pero estas contradicciones siempre tendrán un sentido social y político más que puramente estético. La función de la música no es afectiva «sino que suscita el despertar de la inteligencia, porque fustiga; en un momento dado, detona y, sin embargo, permanece en secreto acuerdo con aquello que los actores dicen» (Desuché 1968: 64). Sin embargo, aunque Bond utiliza canciones en muchas de sus obras, como *Human Cannon*, no está de acuerdo con la concepción musical de Brecht. Defiende que la música no puede ser alienada, no tiene significado, no miente ni dice la verdad: «Brecht uses music in the way Wagner uses myth. Both are external authorities» (Bond 2002: 326).

Por otro lado, Bond toma de Brecht la utilización de los coros, fundamental en *Human Cannon* como en otras de sus últimas obras. Según Desuché, el coro es «un canto que no queda superpuesto en la obra, sino que es como su misma respiración íntima, aérea, como el murmullo de los protagonistas» (1968: 88). El coro otorga a obras como *The Mother* un claro movimiento hacia delante, dice lo que piensa la gente, sin comentarios impersonales. Desuché define el coro brechtiano, también recogido por Bond, como la forma de liberar «la moral de la obra, en este instante, y nos arranca del puro conocimiento psicológico de los personajes con hundimientos dentro de la historia: nos llama otra vez al centro del teatro» (89). Para Bond, el coro no puede convertirse en el objetivo final sino en el medio para transmitir un mensaje. En una carta, se le preguntó a Bond si el coro «My Spain», de *Human Cannon*, podría ser representado por varias mujeres pero el autor rechazó esta idea por el carácter romántico que se le imprimiría: «Otherwise the chorus becomes a product and not a process» (Stuart 1995: 74).

Tras este recorrido por las influencias teóricas entre ambos autores, proponemos realizar un estudio comparativo de *Human Cannon* y *The Mother* para comprobar las aplicaciones prácticas de las influencias brechtianas anteriormente comentadas en el teatro de Bond, centrándonos en las similitudes entre los dos personajes femeninos de las obras: Agustina y Pelagea. Como punto de partida, es necesario apuntar a las aportaciones de Spencer (1992: 220) quien ya había establecido que *Human Cannon* tenía una gran deuda a *The Mother* en cuanto a la situación, las canciones y argumentos explícitos.

*The Mother*, una adaptación de la novela de Gorki del mismo título, narra la historia de una madre, Pelagea Vlasova, contraria en un principio

a la revolución, que se integra en la lucha social para proteger a su hijo y termina convirtiéndose en figura principal del movimiento revolucionario. Agustina de *Human Cannon* y Pelagea, a pesar de ser muy distintas, comparten ese papel de madre que decide luchar por un nuevo mundo para sus hijos a pesar de los peligros. Estas mujeres que podrían ser criticadas por el abandono de su papel “natural” de madre en pos de la revolución, luchaban verdaderamente para que sus hijos vivieran en el mundo justo que ellas no llegaron a conocer.

Algunas de las escenas o elementos dramáticos de *Human Cannon* presentan reminiscencias claras de *The Mother*, como el rechazo de la religión de ambas mujeres. Agustina rechaza la ayuda del cura tras la muerte de su bebé mientras que Pelagea rechaza una Biblia tras la muerte de su hijo Pavel:

THE LANDLADY: Mrs Vlasova, mankind needs God. Against Fate we are powerless.

VLASOVA: We say: man is his own fate.  
(*The Mother*; x, 53).

Ambas son conscientes de que la religión no puede ayudar a evitar las injusticias sino que supone un refugio cómodo para la pasividad ante un sistema discriminatorio. De este modo, las mujeres que van a visitar a Pelagea adoptan la misma actitud que el sacerdote de *Human Cannon* pero ésta, al contrario de Agustina, que no puede convencer al sacerdote, logra cambiar la opinión de la mujer pobre con sus ideas marxistas.

Otra de las conexiones entre ambas obras se encuentra en la parábola «Argument of the Story» de Nando en la escena I de *Human Cannon* y la primera lección económica que recibe Pelagea en la escena IV de *The Mother*. Ambas son lecciones ya que las dos versan sobre los principios económicos de desigualdad en los que se basa el capitalismo:

When someone else owns the machines you use to earn  
your living then you are owned  
Those who own the machines own the state, which is the  
system of ownership— and so they own everything

-----  
Its as if even the tools you hold in your hand as you work  
Turn into weapons you use against yourself

(*HC*, 38).

IVAN: [...] Mr Suchlinov has got his machines standing there, all right. But those are our tools. We haven't got any others. We haven't got any other looms or lathes for the very reason it's

Mr Suchlinov's machines we use. His factory belongs to him, but when he shuts it, he takes our tools away.

VLASOVA: Because your tools belong to him the way my table does to me.

ANTON: Yes, but do you think it's right our tools belong to him?

(*The Mother*, iv, 21).

En las obras de Brecht y Bond, la bandera se convierte en símbolo de lucha frente al autoritarismo. En *Human Cannon*, Nando mantiene la bandera mientras es fusilado por los soldados fascistas hasta la muerte como símbolo de poder; del mismo modo, en *The Mother*, Smilgin porta la bandera durante una manifestación de los trabajadores hasta que es disparado y la toma Pelagea en su lugar.

SMILGIN: I will not hand it over! There will be no negotiation!

-----

IVAN: Yes, he said and pitched forward on his face, for they'd shot him down.

-----

VLASOVA: Give me the flag, Smilgin, I said. Give it here. I'll carry it. All this is going to be changed!

(*The Mother*, v, 26).

Pelagea se convierte con esta decisión de tomar la bandera en una mujer revolucionaria, como Agustina, que ya no lucha por proteger a su hijo sino por proteger los derechos de los más desfavorecidos. El disparo del cañón de Agustina en *Human Cannon* encuentra eco en cada una de las pequeñas hazañas de Pelagea (la distribución de panfletos, la impresión clandestina, las visitas a agricultores...).

Las canciones y los coros de *Human Cannon* presentan claras reminiscencias de *The Mother*, colocadas del mismo modo al final de las escenas. El tono y los argumentos muestran similitudes en cuanto la defensa de los principios revolucionarios y al espíritu incansable de lucha hasta lograr un mundo más libre. Las voces de Agustina y Pelagea parecen fundirse en estos cantos en una misma reivindicación:

The fire will consume itself  
 The tempest will exhaust itself  
 The flood will return to the still deeps of the sea  
 But I will ride the world with my two talking horses  
 Till the generations of the earth are free

(*HC*, 107).

While you're alive, don't say never!

-----

When the ruling class has finished speaking  
 Those they ruled will have their answer  
 -----

So if you are beaten down, you just rise again!  
 If you think you've lost, fight on!  
 -----

For those defeated today will be the victors tomorrow  
 And from 'never' comes 'our' today

(*The Mother*, xiv, 63-64).

Basándonos en el mensaje esencial de *Human Cannon* y *The Mother*, podemos afirmar que ambas obras constituyen un canto optimista y representan una puerta de esperanza hacia el futuro: Pelagea, portando la bandera en una manifestación, como un icono de lucha tras el asesinato de su hijo, y Agustina, muriendo por la defensa de sus ideas y con el levantamiento de su nieto «por encima» del autoritarismo.

Tras este estudio teórico-práctico de las influencias brechtianas en Bond, podemos concluir que a pesar de las evidentes huellas en su obra, el dramaturgo inglés desarrolla las nociones del teatro épico de una manera diferente, dotándolas de contemporaneidad. Reinelt concluye que existe una reciprocidad entre ambos autores: «Edward Bond illuminates Brecht's work, just as Brecht helps to interpret Bond's» (1994: 80), mientras que Spencer atribuye a Bond las nuevas creaciones como alumno aventajado: «Bond's contribution to modern drama will lie in his development of a dialectical theatre along Brechtian lines [...] that addresses the most significant political issues of his time» (1992: 4). Bond ha desarrollado la teoría brechtiana, como él mismo ha reconocido, pero es necesario ir más allá de Brecht: «Brecht is no more a writer for all time than Shakespeare is» (1978: 35).

### Bibliografía

- BOND, E., «On Brecht: A Letter to Peter Holland», *Theatre Quarterly*, xxx (1978), págs. 34-35.
- , *Plays: 4. The Worlds. The Activists Papers. Restoration. Summer*, London, Methuen, 1998 (1992).
- , *Plays: 5. Human Cannon. The Bundle. Jackets. In the Company of Men*, London, Methuen, 1996.
- , *Plays: 6. The War Plays. Choruses from After the Assassinations*, London, Methuen, 2002 (1998).
- BRECHT, B., *The Mother*, London, Methuen, 1978 (1932).
- DESUCHÉ, J., *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Tau, 1968.

- ESSLIN, M., *Brecht. A Choice of Evils*, 4th edition, Methuen, 1984.
- HOLLAND, P., «Brecht, Bond, Gaskill, and the Practice of Political Theatre», *Theatre Quarterly*, XXX (1978), págs. 24-34.
- INNES, C., «The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody», *Modern Drama*, xxv, 2 (1982), págs. 189-206.
- KLEIN, H., «*Human Cannon* – An Epic History Play by Edward Bond», *Anejos de Analecta Malacitana* VI (1989). *Estudios de Filología Inglesa*, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 81-91.
- REINELT, J., *After Brecht. British Epic Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- ROBERTS, P., «The search for epic drama: Edward Bond's recent work», *Modern Drama* XXIV (1981), págs. 458-478.
- SPENCER, J.S., *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge University Press, 1992.
- STUART, I. (ed.), *Edward Bond. Letters II*, Luxembourg, Harwood, 1995.
- WILLETT, J. (ed.), *Brecht on Theatre*, London, Methuen, 1964.