

Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 19/01/2023 Aprobado: 03/06/2023 | pp. 1-21



<https://doi.org/10.48162/rev.34.063>

Experimento y experiencia política: Las piezas didácticas o *Lehrstücke* de Bertolt Brecht y Kurt Weill

Experiment and political experience: the didactic pieces or Lehrstücke of Bertolt Brecht and Kurt Weill

Victoria Cocco  **0000-0002-8387-025X**

Universidad Nacional de Buenos Aires

Universidad Nacional de las Artes

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

 victoriacoc@gmail.com

Argentina

Resumen: El teatro épico creado por Bertolt Brecht y, dentro de este, la ópera épica y las piezas didácticas o *Lehrstücke*, son un antecedente sustancial para pensar el proceso de desmontaje de la ópera que comenzó a partir de las primeras décadas del siglo XX en el contexto de las vanguardias históricas. A partir de las piezas didácticas *Der Lindberghflug*, de Bertolt Brecht y los compositores Kurt Weill y Paul Hindemith, y *Der Jasager*, de la dupla Brecht-Weill, nos interesa reflexionar en torno al cruce entre experimentación estética y experiencia política, atendiendo, en particular, al vínculo entre arte y tecnología que Brecht indaga en las puestas escénicas de estas obras y sobre el que también teoriza en sus escritos.

Palabras clave: épico, *Lehrstücke*, ópera experimental, arte y política, vanguardias.

Abstract: The epic theater created by Bertolt Brecht and, within it, the epic opera and the didactic pieces or *Lehrstücke*, are a substantial precedent to think about the process of

disassembling the opera. This experimentation on the operatic genre began in the context of the avant-gardes, during the first decades of the 20th century. Based on the didactic pieces *Der Lindberghflug*, by Bertolt Brecht and the composers Kurt Weill and Paul Hindemith, and *Der Jasager*, by the Brecht-Weill duo, we are interested in reflecting on the intersection between aesthetic experimentation and political experience. Further, we will focus on the link between art and technology that Brecht investigates in the staging of these pieces.

Keywords: epic theater, *Lehrstücke*, experimental opera, arts & politics, a vant-gardes.

“La pieza didáctica enseña a ser actuada,
no a ser contemplada”.

Bertolt Brecht

El teatro épico creado por Bertolt Brecht y, dentro de este, la ópera épica y las piezas didácticas o *Lehrstücke*, son un antecedente sustancial para pensar el proceso de desmontaje de la ópera que comenzó a partir de las primeras décadas del siglo XX en el contexto de las vanguardias históricas: el futurismo italiano (1909-1916), el futurismo ruso (1912-1930), el dadaísmo (1916-1923), el constructivismo ruso (1914-1930), el surrealismo (1917/1924-1939), por mencionar solo algunas. La experimentación que atravesó y caracteriza —a pesar de sus diferencias— a todos estos movimientos puede entenderse, en efecto, como una puesta en variación de los elementos que componen a cada práctica artística; en el caso de la ópera, el espacio escénico, la música, el canto, la dramaturgia, la sala de teatro, etc. De todos modos, si pensamos a las vanguardias más allá de la puesta en crisis de los lenguajes específicos de cada arte que estas elaboran, si consideramos a las vanguardias como movimientos, actitudes, gestos, poses, maneras de ocupar el tiempo y el espacio o, para usar un término contemporáneo, formas de vida, tendríamos que considerarlas, entonces, como experimentos más profundos que el mero abandono del arte como reflejo realista de la realidad. Si pensamos, por ejemplo, en las veladas futuristas, dadaístas o surrealistas, hay allí toda una manera de crear una experiencia de la nocturnidad, una cultura de la fiesta y la alegría, pero también de llevar el escenario al café y de solapar la partición entre artistas y público. En este sentido, podríamos considerar a partir de allí, un encuentro entre lo experimental y la experiencia que, en el caso del teatro de Brecht y,



en particular, de los trabajos didáctico-operísticos que realizó con Kurt Weill, Paul Hindemith y Hans Eisler, se trata de una experiencia política.

Además de las célebres óperas de Brecht y Weill, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), estrenada en 1930, así como su antecedente, conocido como “La pequeña Mahagonny” o *Mahagonny Songspiel*, estrenada en el Festival de Baden-Baden en 1927, y *La ópera de los tres centavos* (*Die Dreigroschenoper*), de 1928, hay una serie de pequeñas obras de teatro musical producidas en estos mismos años que quisiéramos estudiar. Se trata de las denominadas “piezas didácticas” o *Lehrstücke* creadas entre 1928 y 1930: *Der Lindberghflug* (*El vuelo de Lindbergh*, luego *Ozeanflug*, *Vuelo transoceánico*) de Brecht, Weill y Hindemith; *Lehrstück*, también de Brecht, Weill y Hindemith; *Der Jasager* (*El que dice que sí*) de la dupla Brecht-Weill (también denominada “ópera escolar”) y *Die Massnahme* (*La decisión*) de Brecht con música de Hans Eisler.

Esta serie de piezas aparecen en el contexto de la primera posguerra en Alemania y, más específicamente, durante los últimos años de la República de Weimar (1919-1930). Por ello, si bien el de las vanguardias es el horizonte estético en el que surge la formulación del teatro épico brechtiano y de estas piezas en particular, es necesario, en primer lugar, precisar el marco histórico de tal desarrollo, focalizándonos en la producción musical de este periodo. En segundo lugar, ahondaremos en las características del teatro épico creado por Bertolt Brecht. Finalmente, nos referiremos al género de las piezas didácticas o *Lehrstücke* y analizaremos dos casos, *Der Lindberghflug* y *Der Jasager*.

La República de Weimar: del individuo a lo colectivo

La República de Weimar (1920-1933) fue el resultado de la revolución de 1918-1919 que derrocó el régimen monárquico del Kaiserreich. David Drew, en su ensayo “Musical Theater in the Weimar Republic” (1962), señala que en esos años se produce un desplazamiento del interés en el hombre individual al hombre en sociedad, en masa, lo cual influye en el teatro musical de la época. Para el autor, el comunitarismo y los ideales revolucionarios tuvieron un efecto directo en las formas dramáticas y en el

lenguaje¹. Por un lado, se apartan del drama psicológico del personaje ya que el énfasis pasa a ubicarse en el conflicto de las clases sociales más que en los individuos. Por otro lado, en relación al trabajo con el lenguaje, señala que se intervienen las estructuras sintácticas mediante quiebres y fragmentaciones como, por ejemplo, en el “estilo telegráfico” del escritor Georg Kaiser, libretista de la primera ópera de Weill, *Der Protagonist* (1920). Drew interpreta este procedimiento como un alejamiento o cuestionamiento del estilo, el tono y la imaginación de la tradición prusiana heredada y recientemente derrocada.

Así, mientras que en Viena la preocupación era por transformar radicalmente el lenguaje musical, cuyo caso paradigmático es el de Arnold Schoenberg –quien había empezado a desarrollar el atonalismo desde 1908 y, luego, hacia 1920, el serialismo dodecafónico²– en Alemania, el rumbo de la composición musical estuvo orientado al teatro. El objetivo, sostiene David Drew (1962), era el de volver a instituir al teatro musical como un espacio de difusión y consolidación del discurso moral³.

Esta época se caracteriza por una efervescencia cultural y una alta actividad en relación a la ópera. Tal es así que todas las ciudades contaban con teatros de ópera subsidiados por el Estado en los que acontecían alrededor de setenta estrenos por temporada. Hindemith, Weill y Krenek, si bien jóvenes, eran los compositores líderes de su

¹ Vale diferenciar aquí comunitarismo de comunismo. Uno refiere a un modo de autorganización social basado en valores inclaudicables como la solidaridad, la fraternidad y la cooperación, a partir de los cuales busca y defiende el bien común sobre los intereses individuales, en otras palabras, reducir la autonomía individual para beneficiar el interés colectivo pues, en última instancia, la identidad de cada cual se forja colectivamente, en el diálogo, el intercambio. Otro refiere al momento de síntesis de la lucha de clases vinculado, por ejemplo, a la eliminación de la propiedad privada y la colectivización de los medios de producción. Es un modo de gobiernos y de organización social, económica y política en el que, muchas veces, es el Estado el que decide la distribución de bienes y servicios.

² Por ejemplo, entre 1909 y 1910, Arnold Schoenberg compone *Die Gluckehand* y *Erwartung*, dos óperas atonales. A este conjunto se puede sumar *Pierrot Lunaire*, estrenada en 1912. En 1911, Schoenberg (1963) publica su *Tratado de armonía* en el que propone una “emancipación de la disonancia”, un “derecho a la libre circulación armónica”, esto es, una armonía liberada de las funciones de los grados de la escala (pág. 144). En el texto “La composición con doce sonidos”, una transcripción de una conferencia dada por el compositor en la Universidad de California el 26 de marzo de 1941, Schoenberg (1963) hace una revisión de su recorrido por la teoría musical, señalando las etapas y transformaciones de su método compositivo, destacando la publicación, en 1921, de su *Método de composición con doce sonidos*, el cual, en palabras del autor, “consiste, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición” (pág. 148).

³ Esta interpretación confronta con cómo se ha leído mayormente la producción artística de la República de Weimar. Según David Drew, la idea de que las obras creadas durante este periodo, caracterizado como corrupto y cínico, promovían la transgresión de las reglas morales, es una leyenda forjada por los detractores de este proyecto político.



generación. Esta intensa producción operística tuvo su ocaso con la crisis económica de 1929 que ocasionó la disminución abrupta del presupuesto estatal destinado a estas producciones: la programación pasó a estar ocupada mayormente por operetas. Es durante estos últimos años de la República de Weimar, entre la crisis económica y el ascenso del nazismo, que se producen las piezas didácticas o *Lehrstücke*.

La novedad del teatro épico

Drama no aristotélico

Cualquier definición que se quiera dar del teatro épico de Bertolt Brecht debería construirse a contraluz de lo que propone la *Poética* de Aristóteles. En efecto, es definido por el propio autor como un drama no aristotélico. La crítica de Brecht a la dramaturgia aristotélica es especialmente a la idea de “catarsis” como fin del teatro en tanto purificación de las pasiones. El presupuesto de la catarsis, para Brecht, es la identificación. Para interrumpirla es que desarrolla su efecto de “extrañamiento” o “distanciamiento”.

Extrañamiento

El extrañamiento viene a interrumpir la identificación⁴ para desnaturalizar al objeto. Esa desfamiliarización nos permite recuperar el asombro ante las cosas y poder verlas: comprender su historicidad, criticarlas y, en última instancia, transformarlas.

Si bien no hay un vínculo directo ni hubo una influencia entre ellos, el efecto de extrañamiento podría pensarse en relación con la idea de “ostranenie” del formalismo ruso. En su célebre texto de 1917 “El arte como artificio”, Victor Shklovsky distingue entre lengua cotidiana y lengua poética: si la lengua cotidiana tiene un fin estrictamente comunicativo y ayuda a comprender, la lengua poética tiene como fin el extrañamiento de la percepción, esto es, dificultarla, prolongarla, renovarla. Así, para Shklovsky, el arte funcionaría como antídoto contra la automatización, la costumbre, la repetición, el

⁴ Esta “identificación” es también referida por Brecht como “embriaguez”, en particular cuando habla de ópera: “Nada menos adecuado que la vieja ópera, que persigue la creación de estados de embriaguez, pues encuentra al hombre aislado junto al receptor y, de todos los excesos alcohólicos, ninguno es tan peligroso como el coqueo silencioso” (Brecht, 1973).

adormecimiento. Sin embargo, vale señalar que el texto, a pesar de haberse publicado el mismo año de la Revolución Rusa, en ningún momento precisa que la “desautomatización”, esa percepción renovada, diferente y extraña del mundo tenga un fin político, de transformación de la realidad, como sí está enfatizado en la perspectiva de Brecht. En el teatro épico, el efecto de extrañamiento se articula a una práctica política, tiene una función social.

El espectador como productor

El teatro de Brecht se propone así como un tipo de representación antirrealista y que, al romper el hechizo dramático, busca afectar al público. Este quiebre del ilusionismo puede producirse de múltiples maneras. Por ejemplo, por el uso de carteles que adelantan el desenlace de la acción y rompen el suspenso, en la figura de un narrador extradiegético⁵ que presenta los hechos interrumpiendo la lógica de la representación (lo que en el cine puede pensarse como una voz en off), por la interpelación directa de los actores o actrices hacia el público o en un énfasis puesto en el artificio de la actuación (dicción impostada, gestos, etc., el objetivo es romper el trance hipnótico de la mimesis, que el espectador sepa que es un actor *actuando* de rey y no un rey⁶), por una escenografía que también se muestre artificiosa o mediante la técnica de montaje, sustancial a la práctica de Brecht, a la que volveré más adelante. En definitiva, la obra debe poner de manifiesto que se trata de una representación. Allí, todo lo que produce sentido está expuesto, es parte de la escena, no hay fuera de campo o “entre piernas”.

El espectador, de este modo, no se ve envuelto emocionalmente en los hechos representados en el escenario, sino que deviene un observador distanciado que no *consume* el hecho teatral sino que activa una crítica, en tanto debe tomar una decisión respecto a su posición sobre el drama representado. El público deviene, entonces,

⁵ Vale aquí comparar los conceptos de narrador extradiegético y narrador heterodiegético de la teoría narratológica. Este último, se ubica exterior a la historia narrada pero posee pleno conocimiento de los pensamientos y emociones de los personajes (es heterodiegético y omnisciente). Narra historias en las que no participa pero no rasga la ficción. Lo extradiegético apunta a un afuera de la lógica ficcional, y a quebrarla. Refiere a una ruptura de la lógica ficcional, por ejemplo, cuando ocurre una intromisión en la acción ficticia de su relato y, en consecuencia, se evidencia el dispositivo de la representación. El narrador extradiegético es externo a los acontecimientos.

⁶ En su texto “Qué es el teatro épico”, Walter Benjamin (1999) precisa: “el principio más rigurosos de este teatro es que ‘quien muestra’ –el actor, como tal– debe ser mostrado” (pág. 88).



productor y el teatro, una práctica social más. En *La política en el teatro*, Brecht (1972) argumenta: “no es ya más la persona privada que ‘asiste’ a la representación[...] es decir que ya no es más un consumidor, sino que entonces debe producir” (pág. 33) y, más adelante, precisa: “incitados a adoptar no una actitud pasiva y de absoluta entrega (basada en la magia o la hipnosis), sino una actitud de claro enjuiciamiento, al punto adoptaron los espectadores una actitud definidamente política” (pág. 34).

En otras palabras, mientras que en el drama aristotélico se produce una identificación emotiva del espectador con los personajes, la dramaturgia brechtiana elimina la *catharsis* en función de una práctica crítica, asegurando una aproximación racional más que empática –puede ser sugerente pensar este énfasis en lo racional que propone el teatro épico en el contexto de la sobrecarga en lo emocional instrumentada por el fascismo en ascenso–. Se trata de generar lo que el propio Brecht llamó un “efecto de distanciamiento” cuyo fin es romper el ilusionismo que el espectador despliega frente a la representación. Por el contrario, el espectáculo activa en una toma de conciencia. Se trata, entonces, de convertir el teatro en un aula. Ese “aprendizaje”, sin embargo, no consiste en una lección que se “enseña” durante la obra y que el espectador incorpora y repite. Muchas veces, la moraleja es incómoda y, como ya señalamos, el público debe tomar una posición frente a lo representado, tal es el caso de la pieza didáctica *Der Jasager*.

El distanciamiento, sostiene Brecht (2004), “no persigue otro objeto que mostrar al mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado” (pág. 175). Pero no solo se trata de exhibir al mundo como algo posible de estudiarse sino como algo que está hecho, construido, es decir, cuyas leyes de funcionamiento no son naturales, ni dadas, ni universales, sino históricas. Y que así como son de esta manera pueden ser de cualquier otra. En definitiva, que puede *construirse* de otro modo, al menos, uno más justo e igualitario, en palabras de Brecht (2017): “The concern of the epic theatre is thus eminently practical. Human behavior is shown as alterable, people as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them” (pág. 82). En consecuencia, el teatro épico no representa, a diferencia del teatro aristotélico, el cumplimiento de un destino inexorable y ya tallado para cada individuo, sino que deja ver la trama socio histórica en la que cada individuo se teje y, por lo tanto, la posibilidad de intervención, como continúa Brecht (2017): “it is precisely this ‘fate’

that it would study closely and reveal as human machinations” (pág 83). De este modo, si bien una de las afrentas del teatro épico es contra la mimesis como forma de representación “realista” de la realidad (uno de los bastiones del teatro aristotélico), esto no significa que Brecht se aleje del realismo. En verdad, él reinventa el concepto de realismo (y de allí todo su debate con Georg Lukács) que, lejos de imitar la realidad (lo que abona a la naturalización de esta, esto es, afirmar que las cosas son así como son), la muestra como algo artificial, construido.

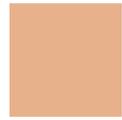
En síntesis, el teatro épico pone el foco en qué le pasa al espectador durante la función. En lugar de un espectador pasivo, que acepta la fatalidad del destino, en el teatro épico se construye un espectador activo que comprende a los hechos y personas como elementos históricos, que pueden cambiar.

Montaje

Decíamos que exhibir el artificio, el trabajo de la hechura de y en la obra teatral desmonta el hechizo de la naturalidad. Si esto no sucede se corre el peligro de caer en el efecto ideológico de naturalización de lo representado, lo cual reproduce una tendencia conservadora de confirmación de la realidad tal como es.

La utilización del método del montaje abona a la puesta en evidencia del dispositivo teatral. Por medio del montaje, en un movimiento inverso al del desarrollo lineal del teatro aristotélico, el teatro épico avanza por cortes y saltos, su estrategia es la de “cortar” el relato en partes como si se lo cortara con tijeras. Así, al contrario de una estructura dramática que lleva al espectador de una escena a la otra y de una emoción a la otra, se trabaja la discontinuidad, la fragmentación, la interrupción que produce un efecto de shock en los espectadores. En el teatro brechtiano y, más específicamente, las óperas épicas, no se desarrollan acciones sino que se presentan situaciones cuyo señalamiento se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción. Veremos que en el caso de las piezas didácticas esto se produce mayormente por la intervención del coro, del narrador o por el formato canción.

Pero, además de articular la estructura narrativa, el montaje está presente en cómo los elementos que componen la escena (el libreto, la música, la escenografía, las proyecciones, etc.) aparecen de modo independiente unos de otros. Esta separación



radical de los elementos abona al objetivo de exhibir a la obra y, por ende, a la realidad y al mundo como un constructo, como algo hecho y que, en consecuencia, podría ser de otro modo. En otras palabras, el montaje produce el efecto de distanciamiento y eso lleva a desnaturalizar o bien desfeticizar la realidad social. Además, el montaje se relaciona con el modo de recepción activa y crítica que apuntamos anteriormente, pues la fragmentación con la que aparece el material obliga a que el espectador tenga que hacer su propia organización del mismo.

A partir del trabajo con el montaje y la fragmentación pueden pensarse, además, otras dos reelaboraciones. En primer lugar, en relación al quiebre de la unidad de espacio, tiempo y acción del teatro clásico. Y, a su vez, en un vínculo conflictivo con la tradición wagneriana heredada del siglo XIX, en tanto uno de los valores más importantes de la *Gesamtkunstwerk* era la unidad. Podríamos pensar también en cómo funcionan en las óperas de Wagner los *Leitmotiv*. Allí cumplen una función unificadora, de ligazón, con el fin de crear un discurso musical continuo, sin cesuras, costuras, ni marcas, una “melodía infinita”. Al contrario de la fragmentación y el montaje, el *Leitmotiv* estructura un esquema de causas y efectos, provoca una emoción, asegura una reacción principalmente afectiva, la cual prepara el terreno –desde lo prerracional– para la comprensión de la trama. Al contrario de las óperas épicas de Brecht y Weill, en las de Wagner se tiende a la integridad, la organicidad y a la fusión entre el espectador y el escenario.

Además, vale señalar que la técnica brechtiana del distanciamiento se vincula con procedimientos utilizados por el dadaísmo y el surrealismo, tanto en las artes visuales (los collages de Kurt Schwitters, los fotomontajes en las obras de John Heartfield), como en literatura (en el ámbito de la poesía puede pensarse en relación al quiebre de la palabra en mínimas partículas sonoras como ocurre en la *Ursonate* también de Schwitters, en la técnica de la escritura colectiva practicada por los surrealistas o en la escritura automática de André Breton).



Figura 1. John Heartfield. Fotomontaje.

Adolf the Übermensch: Swallows gold and spouts Junk, AIZ 11, no. 29, July 17 1932. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, US. Wikiart

<https://www.wikiart.org/en/john-heartfield/adolf-the-ubermensch-swallows-gold-and-spouts-junk-aiz-11-no-29-july-17-1932>



Figura 2. Schwitters, Kurt.

Die Eintrittskarte, 1922. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Inv. no. 744 (1976.29).

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/entrance-ticket-mz-456>

Finalmente, con la técnica del montaje se relaciona otro elemento central del teatro brechtiano que es el uso de materiales documentales en la obra. Tal como en el collage de Schwitters se incorpora, por ejemplo, la entrada de un teatro, un “resto” de realidad,



en las obras de teatro u ópera épica se incorporan fuentes documentales. Por ejemplo, por medio de proyecciones sobre el espacio escénico (material fílmico, fotografías, etc.), como ocurre en la presentación de *Mahagonny Songspiel*, en Baden-Baden, el 13 de octubre de 1927⁷. Este solapamiento entre ficción y documento Brecht lo toma y expande del Teatro político de Erwin Piscator que se desarrolla durante los primeros años de la República de Weimar. Piscator fue, en efecto, el director del *Volkstheater* (Teatro del pueblo) de Berlín.

La pieza didáctica o Lehrstück

Entre 1928 y 1930 Brecht trabajó en una serie de obras de teatro con música en colaboración con los compositores Kurt Weill, Paul Hindemith y Hans Eisler: *Der Lindberghflug*, *Lehrstück*, *Der Jasager* y *Die Massnahme*.

En líneas generales, la pieza didáctica se caracteriza por estar destinada a los intérpretes más que al público. Hasta podríamos afirmar que prescinden de público en tanto este pasa a formar parte de la obra. Estas piezas, entonces, se definen como lo opuesto a la ópera, donde la posición contemplativa está agudizada por la presencia continua de la música, como sostiene Joy Calico (2008). A su vez, la premisa de que para que exista una representación escénica *debe* haber por un lado público y por otro actores queda suspendida.

En relación a la música, Calico sostiene que el *Lehrstück* es esencialmente un género musical debido a la importancia tanto del compositor desde el comienzo de la creación como de la música en el armado de la pieza. En efecto, en estas piezas casi no hay partes sin música. Esta se hace presente en la instrumentación, la distribución de las partes cantadas (solistas, coros) o el uso del melodrama (discurso hablado sobre un fondo

⁷ En la introducción a la primera parte de la compilación de ensayos *Brecht on Theater*, Steve Giles (2017) precisa: "Instead of the 'full' curtain of the proscenium arch stage, there was to be a white half-curtain no more than 2.5 meters high, in front of which the actors would occasionally perform and on to which would be projected scene titles in red, together with occasional visual images, such as the wanted poster of Begbick et al and photographs of her and her accomplices. Further projections were to appear on the backdrop and on a projection screen, possibly in the manner of the screens used in the premiere of *The Threepenny Opera* in 1928. The projected material was to include photographs, a map of Mahagonny, crime figures, film footage of typhoons and erotic pictures" (pág. 22)

musical)⁸. Sin embargo, el rol central de la música radica en que es lo que permite la participación y la experiencia colectiva de los participantes. En este sentido, no tiene un fin persuasivo ni de entretenimiento sino de instruir y organizar a los intérpretes. De armonizar, componer o cohesionar la grupalidad. Además, la intervención del coro en todas estas piezas adquiere una dimensión conceptual y performática en tanto presenta y acciona una idea: reunir individualidades en una única voz colectiva, como sostiene Calico, “Choral music literally organizes a crowd into a collective” (pág. 33). Podríamos pensar que en el contexto de la República de Weimar la canción coral condensa la colectivización y el comunitarismo que perseguía esta organización social.

Por otra parte, es posible vincular a la técnica del montaje y la fragmentación con cómo funciona la música tanto en *Der Lindberghflug* (Brecht/Weill/Hindemith) y *Der Jasager* (Brecht/Weill) como en la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht/Weill). En todas ellas la composición musical consiste en números separados, canciones, que se contraponen a la música continua de la ópera. La canción funciona como vehículo de extrañamiento porque permite separar el relato en distintos episodios narrativos, diferenciar una situación de otra, destacarlas, señalarlas. A esto se suma que en algunas piezas hay una preparación visual del actor al ponerse a cantar que, por ejemplo, se sube a una silla, lo que enfatiza a la canción como procedimiento de distanciamiento⁹.

Bertolt Brecht (2017), en su ensayo “Notes on the *Opera Rise and Fall of the City of Mahagonny*”, publicado en 1930, cuyo primer apartado se titula precisamente: “Ópera, sí, pero con innovaciones”, ya señalaba la necesidad de transformar el lugar que ocupa la ópera en la sociedad y conectarla con las instituciones escolares o los medios masivos

⁸ El melodrama no refiere aquí al género dramático que se destaca por expresar las emociones de los personajes sino a un género del siglo XVIII en el que los personajes hablan sobre la música o se alternan partes habladas e instrumentales que pueden “comentar” el parlamento (como ocurre, por ejemplo, en *Leonore* [1859] de Franz Liszt o *The Raven Op. 20* [1910] de Arthur Bergh y Edgar A. Poe). A principios del siglo XX se produce una innovación muy importante del melodrama en óperas experimentales que retoman y expanden el género en lo que se conoce como *sprechgesang*. En este caso, la palabra hablada está escrita en una partitura que indica la altura y la rítmica de la voz, sin embargo, es importante que no llegue al canto sino que se mantenga en un umbral, como melodía hablada o habla cantada (por ejemplo, *Pierrot Lunaire* [1911] de Arnold Schoenberg). En *La ópera de los tres centavos* (1928), de Brecht/Weill, se hace uso del *sprechgesang* en dos momentos: la canción “La luna sobre el Soho” (“Siehst Du den Mond über Soho”) y la balada pirata de Jenny (“Seeräuber Jenny”).

⁹ Esto se puede observar en una puesta del 2007 de *Die Massnahme* (Brecht/Eisler), en este caso, en relación al discurso hablado. En varios momentos en que el actor interviene con un parlamento se sube a un pequeño puente que hay en el escenario a modo de podio. Ver, por ejemplo, la escena que comienza en 13’ 50”.



de comunicación. Estas dos características atraviesan dos de estas piezas tempranas de Brecht con música de Weill: *Der Jasager* y *Der Lindberghflug*. La primera, con apoyo del Kulturministerium, se representó en casi todas las escuelas de Alemania. Ambas fueron estrenadas por radio, aunque, en el caso de *Der Lindberghflug*, este medio no es solo un soporte de reproducción sino que, veremos, adquiere una función estructural en la obra.

Brecht (2017) consideraba que estos cambios en la ópera producirían un cambio en los espectadores (pág. 49). Tal vez una de las críticas que se le puede hacer a su propuesta es la plena confianza en que el arte incide en el mundo, que puede tener efectos directos sobre la realidad social, que aloja, entonces, una promesa revolucionaria.

Como se sabe, esta fue una posición que lo alejó de Theodor Adorno y lo acercó a Walter Benjamin. Para Adorno, el arte no tiene una incidencia directa sobre lo social, ni tampoco una funcionalidad, es decir, servir para algo (aún sea la revolución, la transformación de la sociedad) porque así es como son las cosas bajo la lógica de la razón instrumental. Por el contrario, el filósofo acentúa la mediación negativa entre el arte y lo social, una relación que nunca es directa sino que está mediatizada por las formas. Es allí, en las formas, donde para Adorno radica la crítica a lo social y el fundamento de la verdad del arte, su no ser como es lo social.

La hipótesis que queremos probar en este último apartado es que en las piezas didácticas de Brecht-Weill el vínculo entre arte y política no está al nivel del contenido como se han interpretado mayormente estas piezas, en tanto un adoctrinamiento del público a través de la enseñanza de una lección moral, es decir, de un contenido independiente al hecho teatral y a la forma que este toma. Pero tampoco está, a pesar de la novedad del teatro épico y de la renovación que planteaba, puramente en las formas y los procedimientos. La politicidad de estas piezas experimentales está en las experiencias políticas que activan. Lo didáctico o el aprendizaje es un proceso que sucede durante la realización de la obra, no como efecto de su contenido. Más que una doctrina, una práctica. Kurt Weill se refiere a las óperas escolares como un entrenamiento moral e intelectual. De este enunciado queremos enfatizar la idea de entrenamiento, de ejercicio, en definitiva, de la pieza didáctica como *experimento colectivo*. Hasta podríamos pensar en cierta ritualística que rodea a estas obras, lo que

tiene que ver con la influencia de Enrique Busoni sobre Weill, quien fue su maestro durante los primeros años de la década del veinte. Para Busoni, el teatro musical debía huir tanto del realismo como del patetismo romántico (Wagner), y acercarse más bien al ritualismo de, por ejemplo, *La flauta mágica* (1791) de Mozart.

Der Lindberghflug (1929) es una cantata para radio con libreto de Brecht y música de Kurt Weill y Paul Hindemith sobre el vuelo de Charles Lindbergh, el primer piloto que cruzó en avión el Océano Atlántico, desde Nueva York a París, en 1927. La pieza está compuesta de un prólogo y diecisiete canciones que llevan los siguientes títulos: 1. Exhortación, 2. El avión sale de Nueva York para su vuelo a Europa, 3. Los diarios norteamericanos alaban la irreflexión del aviador, 4. Presentación del aviador, 5. La ciudad de Nueva York pregunta a los barcos, 5. El aviador tuvo que lidiar con niebla durante la mayor parte de su vuelo, 6. Durante la noche vino una tormenta de nieve, 7. Sueño, 8. Ideología, 9. Agua, 10. Durante todo el vuelo todos los diarios americanos hablaron incesantemente de la suerte del aviador, 11. Pensamientos de los afortunados, 12. Los periódicos franceses escriben: Así vuela, el mar a su alrededor, la sombra de Nungesser debajo de él, 13. La conversación del aviador con su motor, 14. Finalmente, no lejos de Escocia, el avión es visto por unos pescadores, 15. En la noche del 21 de mayo de 1927 a las 10 de la noche en el aeródromo de Le Bourget cerca de París, una gran multitud espera el avión estadounidense, 16. Llegada del avión al aeropuerto de Le Bourget cerca de París, 17. Informe sobre lo aún no alcanzado. Todos los títulos son enunciados al comienzo de cada parte por un narrador/presentador que de un modo extradiegético adelanta los acontecimientos que serán cantados. Allí se puede apreciar una de las técnicas de distanciamiento que consolidarán en la forma del teatro épico brechtiano.

Nos interesa destacar tres aspectos de este Lehrstück. En primer lugar, que se trató de una *pieza interactiva* en tanto el personaje de Lindbergh podía ser interpretado por los oyentes desde sus casas, quienes seguían una partitura mientras escuchaban las otras partes por la radio, según lo precisa Joy Calico (2008) “Lindbergh Flight differs from the others in that only one participant is an amateur: The character of Lindbergh is sung by the listener at home, who follows a score as he listens to the other parts broadcast over the radio” (pág. 24). El receptor se convertía, en palabras de Brecht (1973), en un “ejercitante [que] es oyente de una parte del texto y locutor de la otra” (s/n), es decir, público e intérprete o pasivo y activo al mismo tiempo. A partir de aquí



puede pensarse a la experimentación como experiencia política y social en una ópera participativa que pueda ser interpretada por cualquier persona sin formación musical previa¹⁰, en la que los oyentes participan desde sus casas, siguen el libreto, cantan. Allí, la música se desenvuelve como un vehículo privilegiado para esa toma de conciencia en la práctica de lo colectivo. Asimismo, la participación del “público” quiebra cualquier posible catarsis. Al respecto, Brecht (1973) señala que en *Der Lindberghflug* “el individuo participa en la música siguiendo también el principio: actuar es mejor que sentir, leyendo la música en el libro y entrando en los pasajes y voces dejados en blanco, cantándolos para sí junto con otros (clase)” (s/n). Tanto la radio como la música son sustanciales para que se produzca la participación ya que es en y por ellas que se reúnen las voces de los oyentes, los que conforman así una suerte de “yo-canto-colectivo”. En cuanto a la interpretación vocal, no importa tanto la expresión como la precisión, lo que privilegia el ejercicio de la lectura y dificulta que surja una identificación emocional con el personaje y el contenido sentimental del texto.

Es en el cruce entre vanguardia estética y vanguardia política que emerge el experimento-experiencia de los Lehrstücke. Se trata, insistimos, de que el vínculo entre arte y política no radica en lo representacional o los contenidos —la construcción de la figura de un héroe que sigue adelante a pesar de las adversidades y puede dar cuenta de su hazaña, el personaje de Lindbergh—, sino en la experiencia política y colectiva que la obra activa en su versión radiofónica y participativa. Es en este sentido que la ópera deviene aula, es decir, en tanto *práctica* más que como transmisión de un mensaje, de una “lección”.

En segundo lugar, es de interés el trabajo del libreto con material documental, por ejemplo, el testimonio del propio Charles Lindbergh, sonidos de agua o de motores y fragmentos extraídos de noticias de diarios (véase el título la canción número 11: “Los periódicos franceses escriben: Así vuela, el mar a su alrededor, la sombra de Nungesser debajo de él”). En relación a la composición musical de Weill y Hindemith hay que destacar la incorporación de formas de la música popular provenientes de los cabarets (Songs) y las operetas (Songspiel), además de las formas breves y la elección de repetirlas con el fin de que sean reconocibles y aprehensibles para oyentes amateurs.

¹⁰ En la primera representación de *Die Massnahme* (1930) el coro estuvo conformado por obreros sin formación musical.

Recordemos que una de las características de las piezas didácticas era que pudieran ser interpretadas por estudiantes o aficionados.

En tercer lugar, *Der Lindberghflug* es, además, un caso paradigmático del uso revolucionario que proponía Brecht de las nuevas tecnologías (la radio, el cine) y los medios de comunicación; revolucionario en un sentido estético y político: no para confirmar y reproducir la sociedad existente, sino para intervenirla. La ópera, entonces, como un espacio donde puede desarrollarse un uso emancipador de la técnica. Y, a la inversa, la posibilidad de crear nuevas formas en la ópera a partir de las nuevas tecnologías. Es decir, Brecht no identifica a los nuevos recursos tecnológicos (la radio, el cine, los medios de comunicación de masas en general) con la producción del sistema capitalista (lo que sí se articulará por ejemplo en el pensamiento de Adorno, quien condenará a la tecnología por sí misma, como si fuera fascista en sí). Desde la perspectiva de Brecht, no se los debe condenar porque sean usadas para la explotación, sino que, más bien, se debe discutir su uso, *refuncionalizarlos*. Los aparatos pueden ser utilizados para favorecer la comunidad: “la mejor utilización de los aparatos en interés de la comunidad, tenemos que estremecer la base social de estos aparatos, discutir su empleo en interés de los menos” (s/n), afirma Brecht (1973) en una serie de textos sobre teorías de la radio que escribe entre 1927 y 1932, en paralelo a la realización y los estrenos radiofónicos de *Der Lindberghflug* y *Der Jasager*. Podría pensarse que uno de los objetivos de estos textos –y de estas piezas– era disputarle al nazismo en ascenso este medio tecnológico. Y esa disputa, esa refuncionalización de los aparatos se produce, para Brecht, ejemplarmente en el campo del arte, del teatro, de la ópera.

Como señalamos, en *Der Lindberghflug* la radio es mediadora entre la doble presencia del receptor: oyente y locutor. Aun más, convierte al público en ejecutante, en productor. El aparato es fundamental para que se efectúe la participación colectiva y la pieza se complete. La radio, así, no sólo es utilizada como soporte de la obra sino que es transformada, refuncionalizada, en tanto pasa de distribuir información a comunicar a distintos sectores de la sociedad, haciendo posible un intercambio, como sostiene Brecht (1973) en sus escritos: “la radio tiene una cara donde debería tener dos. Es un simple aparato distribuidor, simplemente reparte... para cambiar el funcionamiento de la radio hay que transformar la radio, convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación” (s/n). Alcanza así un horizonte diferente a la de ser, al decir de Brecht,



un “bazar acústico [que] ameniza la vida pública” y, promueve, por el contrario, una “rebelión del oyente” frente a los medios de comunicación.

No deja de ser sugerente pensar, a partir del uso y la valorización de la técnica en estas piezas de Brecht-Weill, el presente de hipertecnificación en el que vivimos. En particular, las transformaciones que se sucedieron en la práctica operística en los últimos años por el uso de las redes informáticas y los medios de comunicación. Géneros como la video-ópera u óperas que se desarrollan únicamente en contextos virtuales han emergido con más intensidad en estos dos últimos años de pandemia global. A la luz del experimento de *Der Lindberghflug* y de las teorías sobre la radio de Brecht puede pensarse en la necesidad de tomar posición frente al uso de estas tecnologías, cómo hacer, en definitiva, para que no sea solo un soporte diferente al del teatro presencial sino que implique una transformación de la ópera. En esta línea, vale mencionar una versión de *Der Lindberghflug* de 1992 en la que la pieza se reescribe en el contexto mediático y tecnológico de fines del siglo XX, cuando no la radio sino la televisión era el aparato que atravesaba de un modo omnipresente la cotidianidad de las personas. Sin embargo, habrá que preguntarse si esta producción televisiva dirigida por Jean-François Jung encarna las ideas, desafíos y objetivos que llevaron adelante Brecht y Weill en sus piezas didácticas. Queda abierto la interrogante para futuros trabajos.

Finalmente, el caso de *Der Jasager, El que dice que sí*, es otra pieza didáctica u ópera escolar (Schuloper) con libreto de Brecht en colaboración con Elisabeth Hauptmann y música de Kurt Weill. Al igual que *Der Lindberghflug*, tiene un estreno radial el 23 de junio de 1930 en el programa Die-Funk-Stunde pero, en este caso, es una transmisión en vivo de la obra que estaba siendo representada en el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht por estudiantes de la Akademie für Kirchen und Schulmusik. Esta pieza fue realizada principalmente en colegios y diferentes instituciones educativas durante los últimos años de la República de Weimar, en 1932 ya se había montado en Alemania más de cien veces y en todas habían participado estudiantes. Esto destaca una nueva característica del género Lehrstück o Schuloper, la de montarse afuera de las salas de teatro, en escuelas, fábricas, espacios públicos. En efecto, como precisa David Drew, esta pieza fue compuesta por Weill especialmente para alumnos de colegios primarios. Sobre su trabajo en *Der Jasager*, Weill manifiesta el desafío que fue componer una pieza

especialmente para niños, debía ser simple pero no sencilla, lo que se aprecia en la liviana pero sofisticada melodía de las voces. Ese mismo año (1930), Weill reescribe *Der Lindberghflug* adaptándola para orquesta y coro, en el que incluye especialmente voces infantiles.

Esta pieza demanda una posición reflexiva del espectador en tanto tiene que tomar una decisión sobre cual es su posición sobre el desenlace de la trama. Los personajes principales son tres: un niño, su madre y su maestro. La obra comienza cuando el maestro va a la casa de la madre a preguntar por qué el niño se está ausentando de la escuela y cuenta que está por partir en una expedición a un pueblo al otro lado de las montañas donde vive un famoso sabio. El niño le contesta que el motivo de su ausencia es que su madre está muy enferma. La madre, que está escuchando la conversación desde su cama, le pide al maestro que se lleve al niño porque en aquel pueblo vive un médico que puede curar su enfermedad. En el segundo acto participan el maestro, el niño y otros tres estudiantes. Promediando la expedición, el niño comienza a sentirse mal y manifiesta que no puede continuar. Los tres estudiantes le recuerdan al maestro la costumbre que indica que si alguno de ellos no puede continuar debe ser arrojado al vacío. El maestro dice que antes de eso se le debe preguntar a esa persona qué elige: si hacer regresar a la expedición o que sea arrojado. El niño elige ser arrojado pero antes pide que traigan la cura para su madre. La figura del sacrificio que el libreto exhibe fue ampliamente cuestionada, lo que llevó a Brecht a una reformulación del mismo: ¿cuáles circunstancias en las que se encontrara el muchacho podrían todavía justificar su consentimiento? En la segunda versión de *Der Jasager*, la madre es aquejada por una epidemia que sufre a la vez toda la ciudad. Es absolutamente necesario buscar medicinas que sólo se encuentran al otro lado de las montañas. En una tercera versión, cuyo título se transformó a *Der Neinsager (El que dice que no)*, el niño se niega a ser arrojado y hace regresar a la expedición apelando a otra costumbre: “la costumbre de que uno debe pensar de nuevo en cada nueva situación”. Sin embargo, esta pieza nunca tuvo su parte musical.

En *Der Jasager* la música se desarrolla en líneas melódicas breves y que se repiten entre los diferentes personajes a lo largo de la pieza, principalmente entre el maestro, el hijo y la madre. Tiene una estructura simétrica en el sentido de que el final repite las líneas melódicas de la música y del coro del comienzo de la pieza. A su vez, el primer y el



segundo acto empiezan de la misma manera, con una apertura del coro que resume los acontecimientos y da un marco narrativo. En efecto, en *Der Jasager* es el coro el que explica o describe las situaciones pero siempre desde afuera de ellas, del mismo modo que en *Der Lindberghflug* funcionaba la figura del narrador. Otra característica es que en algunos momentos se produce una tensión entre las líneas melódicas de las voces y la ritmicidad de la música¹¹. Es sugerente pensar en esta tensión que activa la música como una interrogación sobre el libreto, como una posible crítica al que asiente fácilmente (encarnado en el personaje del niño). Sin embargo, esa tensión no está resuelta, sino que solo se presenta el problema y queda en el público llegar a una conclusión.

Además de porque se trató de una pieza compuesta especialmente para escuelas, el didactismo se evidencia en que tiene una trama simple y cualquier espectador puede actuar. Esto se vincula con una clase de música que se desarrolla en la República de Weimar, la *Gebrauchmusik*, que fue desarrollada especialmente por Hindemith con el principio de componer una música que se pueda interpretar en la casa, en cualquier lado y por cualquier persona, una música para aficionados, no “virtuosos”, en una tendencia contraria a las composiciones de Arnold Schoenberg.

Para terminar, quisierámos trazar un vector entre estas piezas didácticas de Brecht-Weill y una de las vertientes preponderantes del arte contemporáneo. La idea de que el arte sea una forma de producción de una experiencia social encuentra un profundo vínculo con el “arte relacional” teorizado por Nicolás Bourriaud sobre un arte que no “inventa” una obra sino que crea espacios para el lazo social. En palabras de Bourriaud (2009), las prácticas artísticas se concentran “en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros” (pág. 7). ¿No es esto mismo lo que planteaban Brecht y Weill en sus *Lehrstücke* alrededor de 1930? Habrá, seguramente, diferencias y matices entre ambas propuestas. En la teoría de Bourriaud, como en otras reflexiones contemporáneas

¹¹ La tensión o, para usar palabras caras al teatro o la ópera épica, la dialéctica –teniendo en cuenta, además, que el teatro épico evoluciona en Brecht al teatro dialéctico–, puede darse también en que la música burla al personaje o tensiona la trama. Por ejemplo, en la última escena de la primera ópera de Weill (2001), *Der protagonist* (1920), después de que ocurre un asesinato, la música evita aludir al *pathos* romántico, solo permanece, como suspendida, sin sentimientos. Hacia el final (véase 9’20”), el asesino (el protagonista) manifiesta su locura, pero la música tampoco subraya el drama ni expresa la locura del personaje, sino que señala lo absurdo del personaje.

sobre el vínculo entre arte y política o arte y sociedad, ya no se aspira a transformar el mundo, la revolución ha dejado de ser un horizonte, no solo para las prácticas artísticas sino para la sociedad en general. Las formas de emancipación no se piensan ya bajo la figura de un cambio radical y absoluto, la revolución, sino más bien como micropolíticas transversales, efímeras tal vez, pero en constante movimiento, aquello que Rancière (2011) llama una “redistribución de lo sensible”. Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas plantean exploraciones sobre maneras de estar en el mundo, de intercambios, de relacionarse con otros, como ocurría en las piezas didácticas u óperas escolares de Brecht y Weill. Este vínculo, además, da cuenta del retorno, o más bien, de la vigencia de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX en el comienzo del siglo XXI. Si bien lo experimental parece definirse como aquello que inventa cada vez sus propias condiciones de posibilidad, fundando su radical novedad, no estaría mal esbozar una posible tradición –inestable, discontinua, ambivalente, indefinible, hecha de cortes y saltos, desvíos y avances a tientas– de la experimentación artística, no solo entendida como la creación de nuevos procedimientos, sino, también, de experiencias sociales y políticas.

Referencias

- Benjamin, W. (1999). Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Taurus.
- Brecht, B. (1972). *La política en el teatro*. Alfa.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba.
- Brecht, B. (1973). Teorías de la radio (1927-1932). En *El compromiso social en literatura y arte*. Traducido por J. Fontecuberta. Península.
<https://archive.org/details/teoriasdelaradio19271932bertoldbrecht/Teor%C3%ADas%20de%20la%20radio%20%281927-1932%29-Bertold%20Brecht/>
- Brecht, Bertolt. (1928/9). *Der Ozeanflug* [libreto].
https://www.biblele.com/?Deutsche_Lyrik_u_a_%2F_L%C3%ADrica_alemana_y_m%C3%A1s:Literatur_de_r_Zwanziger_Jahre_%2F_Literatura_de_los_a%C3%B1os_veinte_%281918-1933%29_%E2%80%94%2F_Nueva_objetividad%5D_Prosa:Bertolt_Brecht&search=der%2Cozeanflug
- Brecht, Bertolt (2017). Notes on the Opera Rise and Fall of the City of Mahagonny (original publicado en 1930). En S. Giles, M. Silberman, M. and T. Kuhn (eds.). *Brecht on Theatre* (págs. 46-51). Bloomsbury Publishing.
- Brecht, B., Eisler, H (2007). *Die Massnahme - Eisler/Brecht - Norsk urpremiere 2007* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1faRq5oBTn0>



- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Calico, J. H. (2008). Lehrstück, Opera, and the New Audience Contract of the Epic Theater. En *Brecht at the Opera*. University of California Press.
- Drew, D. (1962). Musical Theatre in the Weimar Republic [ponencia]. Royal Musical Association 88th Session 16 de mayo 1962. <https://www.kwf.org/research-center/drew-writings/drew-writings-on-weill-list-by-subject/>
- Giles, S. (2017). A New Theater. En S. Giles, M. Silberman and T. Kuhn, T. (eds.). *Brecht on Theatre* (págs. 18-23). Bloomsbury Publishing.
- Jung, J.-F. (1992). Kurt Weill, Bertolt Brecht: Der Lindberghflug - Ozeanflug (1929, Fernsehinszenierung 1992) [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=39JV1zeMuAE>
- Martin, C., Bial, H. (Eds.) (2000). *Brecht Sourcebook*. Routledge.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Saenz, Miguel. (2016). El universo musical de Bertolt Brecht. Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/madrid/universo-musical-bertolt-brecht>
- Shklovsky, V. El arte como artificio. En T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 77-98). Siglo XXI.
- Shoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Taurus.
- Weill, K., Kaiser, G. (2001). Kurt Weill - Georg Kaiser - Der Protagonist (Part 5-5).wmv [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=D_VGTOsK81Y